

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

PERRIN KHELISSA Anne, « Corrélations : les objets du décor au siècle des Lumières », in *Etudes sur le XVIIIe siècle*, volume XXXXIII, Editions de l'Université de Bruxelles, 2015.

Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Elle a été publiée par les
Editions de l'Université de Bruxelles
<http://www.editions-universite-bruxelles.be/>

Les illustrations de cet ouvrage n'ont pu être reproduites afin de se conformer à la législation belge en vigueur.

Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site
<http://digitheque.ulb.ac.be/>

É T U D E S S U R L E 1 8^e S I È C L E

X V I I I

43

ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES



2015

CORRÉLATIONS : LES OBJETS DU DÉCOR AU SIÈCLE DES LUMIÈRES

É T U D E S S U R L E 1 8^e S I È C L E

XV III

Revue fondée par Roland Mortier et Hervé Hasquin

DIRECTEURS

Valérie André et Brigitte D'Hainaut-Zveny

COMITÉ ÉDITORIAL

Bruno Bernard, Claude Bruneel (Université catholique de Louvain), Carlo Capra (Università degli studi, Milan), David Charlton (Royal Holloway College, Londres), Manuel Couvreur, Nicolas Cronk (Voltaire Foundation, University of Oxford), Michèle Galand, Jan Herman (Katholieke Universiteit Leuven), Michel Jangoux, Huguette Krief (Université de Provence, Aix-en-Provence), Christophe Loir, Fabrice Preyat, Daniel Rabreau (Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne), Daniel Roche (Collège de France) et Renate Zedinger (Universität Wien)

G R O U P E D ' É T U D E D U 1 8^e S I È C L E

ÉCRIRE À

Valérie André vandre@ulb.ac.be

Brigitte D'Hainaut-Zveny Brigitte.DHainaut@ulb.ac.be

ou à l'adresse suivante

Groupe d'étude du XVIII^e siècle

Université libre de Bruxelles (CP 175/01)

Avenue F.D. Roosevelt 50 • B -1050 Bruxelles

**CORRÉLATIONS :
LES OBJETS DU DÉCOR
AU SIÈCLE DES LUMIÈRES**

Publié avec l'aide financière du Fonds de la recherche scientifique – FNRS
et de l'Université de Toulouse



É T U D E S S U R L E 1 8^e S I È C L E

X V I I I

CORRÉLATIONS : LES OBJETS DU DÉCOR AU SIÈCLE DES LUMIÈRES

VOLUME COMPOSÉ ET ÉDITÉ
PAR ANNE PERRIN KHELISSA

2 0 1 5
ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES

D A N S L A M Ê M E C O L L E C T I O N

Les préoccupations économiques et sociales des philosophes, littérateurs et artistes au XVIII^e siècle, 1976

Bruxelles au XVIII^e siècle, 1977

L'Europe et les révolutions (1770-1800), 1980

La noblesse belge au XVIII^e siècle, 1982

Idéologies de la noblesse, 1984

Une famille noble de hauts fonctionnaires : les Neny, 1985

Le livre à Liège et à Bruxelles au XVIII^e siècle, 1987

Unité et diversité de l'empire des Habsbourg à la fin du XVIII^e siècle, 1988

Deux aspects contestés de la politique révolutionnaire en Belgique : langue et culte, 1989

Fêtes et musiques révolutionnaires : Grétry et Gossec, 1990

Rocaille. Rococo, 1991

Musiques et spectacles à Bruxelles au XVIII^e siècle, 1992

Charles de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens (1744-1780), Michèle Galand, 1993

Patrice-François de Neny (1716-1784). Portrait d'un homme d'État, Bruno Bernard, 1993

Retour au XVIII^e siècle, 1995

Autour du père Castel et du clavecin oculaire, 1995

Jean-François Vonck (1743-1792), 1996

Parcs, jardins et forêts au XVIII^e siècle, 1997

Topographie du plaisir sous la Régence, 1998

La haute administration dans les Pays-Bas autrichiens, 1999

Portraits de femmes, 2000

Gestion et entretien des bâtiments royaux dans les Pays-Bas autrichiens (1715-1794).

Le Bureau des ouvrages de la Cour, Kim Bethume, 2001

La diplomatie belgo-liégeoise à l'épreuve. Étude sur les relations entre les Pays-Bas autrichiens et la principauté de Liège au XVIII^e siècle, Olivier Vanderhaegen, 2003

La duchesse du Maine (1676-1753). Une mécène à la croisée des arts et des siècles, 2003

Bruxellois à Vienne. Viennois à Bruxelles, 2004

Les théâtres de société au XVIII^e siècle, 2005

Le XVIII^e, un siècle de décadence ?, 2006

Espaces et parcours dans la ville. Bruxelles au XVIII^e siècle, 2007

Lombardie et Pays-Bas autrichiens. Regards croisés sur les Habsbourg et leurs réformes au XVIII^e siècle, 2008

Formes et figures du goût chinois dans les anciens Pays-Bas, 2009

Portés par l'air du temps : les voyages du capitaine Baudin, 2010

La promenade au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles (Belgique – France – Angleterre), 2011

Jean-Jacques Rousseau (1712-2012). Matériaux pour un renouveau critique, 2013

Marie-Adélaïde de Savoie (1685-1712). Duchesse de Bourgogne, enfant terrible de Versailles, 2014

Ecrire les sciences, 2015

HORS SÉRIE

La tolérance civile, édité par Roland Crahay, 1982

Les origines françaises de l'antimaçonnisme, Jacques Lemaire, 1985

L'homme des Lumières et la découverte de l'Autre, édité par Daniel Droixhe et Pol-P. Gossiaux, 1985

Morale et vertu, édité par Henri Plard, 1986

Emmanuel de Croÿ (1718-1784). Itinéraire intellectuel et réussite nobiliaire au siècle des Lumières, Marie-Pierre Dion, 1987

La Révolution liégeoise de 1789 vue par les historiens belges (de 1805 à nos jours), Philippe Raxhon, 1989

Les savants et la politique à la fin du XVIII^e siècle, édité par Gisèle Van de Vyver et Jacques Reisse, 1990

La sécularisation des œuvres d'art dans le Brabant (1773-1842). La création du musée de Bruxelles, Christophe Loir, 1998

Vie quotidienne des couvents féminins de Bruxelles au siècle des Lumières (1754-1787), Marc Libert, 1999

L'émergence des beaux-arts en Belgique : institutions, artistes, public et patrimoine (1773-1835), Christophe Loir, 2004

Voltaire et Rousseau dans le théâtre de la Révolution française (1789-1799), Ling-Ling Sheu, 2005

Population, commerce et religion au siècle des Lumières, Hervé Hasquin, 2008

Des volumes des *Etudes sur le XVIII^e siècle* sont désormais accessibles en ligne (www.editions-universite-bruxelles.be).

ISBN 978-2-8004-1585-7

D/2015/0171/8

© 2015 by Éditions de l'Université de Bruxelles

Avenue Paul Héger 26 - 1000 Bruxelles (Belgique)

Imprimé en Belgique

EDITIONS@ulb.ac.be

www.editions-universite-bruxelles.be

Roland Mortier et les *Études*

Évoquer le nom de Roland Mortier, c'est d'abord me replonger au début des années soixante : étudiant en histoire, j'avais suivi ses cours d'histoire de la littérature et celui d'histoire de la littérature « flamande » de Belgique dispensés avec un rare talent oratoire et beaucoup de pédagogie. Devenu son collègue à partir de 1970, spécialisé en histoire économique et en démographie des temps modernes, le hasard – en fait une invitation de J. Vercruysse à participer à une édition de textes de Voltaire – me fit découvrir avec délectation la profondeur et la modernité de la « philosophie des Lumières ». C'est par ce biais que dès le début de la décennie, je pris pleinement conscience de l'extraordinaire culture de mon ancien professeur : aucune facette de ce dix-huitième siècle que je trouvais magique ne lui était étrangère !

Sa réputation dépassait l'Europe et traversait les océans. Sa pépinière d'élèves était considérable. Vers 1972, il devint fréquent que le maître et le jeune découvreur des « philosophes » échangent et devisent sur la vitalité des études « dix-huitiémistes » à l'Université libre de Bruxelles. Cette institution qui se réclamait du libre examen n'était-elle pas, après tout, l'héritière de ces courants de pensée qui avaient préparé la société contemporaine ? C'est au cours de ces conversations amicales et souvent impromptues, que je lançai l'idée de fonder un *Groupe d'étude du XVIII^e siècle* : nous étions seuls dans la salle des professeurs de la Faculté de philosophie et lettres à l'avenue Roosevelt. La scène se déroula au printemps 1973 : je la revis comme si c'était hier... Pourquoi ne pas créer un « groupe », osai-je suggérer ? Roland Mortier cueillit la proposition au vol. Et l'initiative démarra sur les chapeaux de roue ! Il en serait le président et j'officierais comme secrétaire. Il s'agissait de rapidement fédérer les forces intérieures et elles étaient nombreuses. Peu d'universités en Europe et dans le monde pouvaient se targuer d'aligner une équipe pluridisciplinaire aussi

Roland Mortier (1920-2015) professeur à l'Université libre de Bruxelles,
membre de l'Académie royale de langue et de littérature françaises,
docteur *honoris causa* de plusieurs universités, titulaire du prix Montaigne (1983),
élu en 1993 à l'Institut de France

© Jean-Luc Lossignol (Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique)

variée, susceptible de se pencher sur la littérature, la philologie, les arts, l'histoire, l'économie, les sciences, la philosophie...

Pourquoi ne pas fournir une assise au *Groupe* en le dotant d'une publication scientifique qui fasse référence ? Le passage à l'acte ne se fit pas attendre. Exactement un an plus tard, au printemps 1974, le premier volume des *Études sur le XVIII^e siècle* sortit de presse. Sa table des matières reflétait parfaitement les ambitions des deux créateurs du Groupe. On y distinguait quatre parties : Littérature, Idées, Économie – Institutions et enfin Beaux-Arts. On y rencontrait notamment les signatures de R. Trousson, J. Marx, M. Bastiaensen, H. Plard, M.-A. Arnould, Ph. Moureaux, M^{me} Fredericq-Lilar. C'était le premier tome d'une série ininterrompue à ce jour. Un excellent accueil lui fut réservé dans les milieux spécialisés. Même le quotidien *La Libre Belgique* sous la plume de Jacques Franck lui réserva des commentaires élogieux (17 juillet 1974).

Le *Groupe d'étude* connut son heure de gloire en juillet 1983. Il s'était vu confier quatre ans auparavant l'organisation à Bruxelles du sixième Congrès international des Lumières. L'aura de Roland Mortier et la qualité de l'équipe opérèrent comme un aimant : les 13 sections du Congrès attirèrent 350 participants dont 220 orateurs ; ils provenaient d'une cinquantaine de pays.

Dans la préface qui inaugurait le tome I des *Études sur le XVIII^e siècle*, Roland Mortier avait lancé en quelque sorte un cri de ralliement auquel ceux et celles qui ont succédé aux fondateurs sont restés fidèles :

Plutôt que de multiplier les préalables et d'augmenter la perplexité méthodologique [...] nous avons préféré prouver le mouvement en marchant. Pour nous, le XVIII^e siècle existe bel et bien, de même qu'il existait déjà, en sens inverse et dès 1815 pour Joseph de Maistre lorsqu'il affirmait : « Il faut absolument tuer l'esprit du dix-huitième siècle ».

La hargne contre le « siècle des Lumières » est restée intacte dans nombre de milieux engoncés dans le conservatisme et toujours hérissés par les libertés fondamentales des esprits avant-gardistes de ce siècle. L'actualité des *Études sur le XVIII^e siècle* ne se dément donc pas.

Hervé HASQUIN

Ancien recteur de l'Université libre de Bruxelles
Secrétaire perpétuel de l'Académie royale de Belgique

Remerciements*

Ma reconnaissance va en premier lieu à chacun des auteurs pour leur contribution et les discussions stimulantes que nous avons échangées. J'ai également plaisir à remercier Brigitte D'Hainaut-Zvény, Françoise Feger, Gaëtane Maës et Geneviève Perrin qui ont apporté conseils, corrections et suggestions à différentes étapes de la réalisation de l'ouvrage.

Je dédie ce livre à mes filles, Mathilde et Amélie Khelissa.

* Les illustrations présentées en noir et blanc dans les textes sont numérotées en chiffres arabes, alors que celles des cahiers couleurs le sont en chiffres romains.

Fig. 1. D'après Jean-Baptiste Oudry, *La jeune veuve*. *Fable CXXIV*, gravure illustrant Jean DE LA FONTAINE, *Fables choisies*, Paris, chez Desaint et Saillant, 1755, t. II, Bibliothèque municipale de Toulouse, Res A XVIII 1(2). © Bibliothèque municipale de Toulouse.

Pour une mise en corrélation des arts et des savoirs : introduction à l'étude des intérieurs domestiques

Anne PERRIN KHELISSA

Une antique distinction

L'historiographie de l'art contribue à forger une pensée distinctive, le plus souvent conflictuelle, entre beaux-arts et arts décoratifs ¹. La production artisanale est reléguée au rang d'art « mineur » dans la littérature d'ascendance vasarienne, en raison d'un processus de fabrication assimilé à un geste mécanique vil. Elle se voit entachée d'un discrédit d'ordre idéologique qui sert à nourrir une conception intellectuelle de la création artistique ². La participation des « grands maîtres » au secteur des arts décoratifs est présentée tantôt comme une chance de perfectionnement en matière de goût – les beaux-arts étant institués comme « modèles » pour les arts décoratifs –, tantôt comme un moyen stratégique pour consolider des carrières glorifiées par l'exercice des arts « majeurs » ³. Au XVIII^e siècle, alors même que la « main » des gens de métier

¹ Nous désignons par ces termes les domaines de recherche académique.

² Pour une vue de synthèse, qui fait également le point sur la terminologie, voir Ferdinando BOLOGNA, *Dalle arti minori all'industrial design* (1972), Naples, Paparo Edizioni, 2009.

³ Interprétations que tentent de réviser, entre autres, Melissa HYDE et Mark LEDBURY (dir.), *Rethinking Boucher*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2006 ; Jean-Baptiste CHANTOISEAU (dir.), *Rodin : corps et décors*, cat. exp., Paris, musée Rodin, avr.-août 2010, Paris, Beaux-arts Éd./musée Rodin, 2010 ; ainsi que les journées d'études organisées par le CRESAT de l'Université de Haute-Alsace (2010 : « Art et industrie » ; 2014 : « Le dessinateur dans les arts décoratifs et industriels, un technicien ou un artiste ? Entre savoir-faire et créativité » ; 2015 : « Artistes et production des arts décoratifs et industriels »).

est valorisée ⁴, l'idée d'une différenciation intentionnelle persiste ⁵. De fait, quand la distance entre ces deux régimes de production s'amenuise, au profit d'une pensée commune sur les arts du dessin amplifiée par les ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles ⁶, ce sont leurs finalités intrinsèquement opposées qui continuent de diviser arts décoratifs et beaux-arts ⁷. Aujourd'hui encore, et depuis que la philosophie l'a érigé en théorie, l'usage utilitaire et la possession intéressée auxquels sont destinés les objets domestiques demeurent des critères qui éloignent, semble-t-il, du champ esthétique réservé à la contemplation gratuite ⁸.

Parallèlement envisagés sous leur angle fonctionnel et somptuaire, les arts utiles à l'agrément de la personne et de son cadre de vie rejoignent au fil de la période moderne une idéologie morale et politique qui, elle aussi, tend à minimiser leur portée

⁴ Tel est le projet de l'*Encyclopédie* ; Sylviane ALBERTAN COPPOLA et Anne-Marie CHOUILLET (dir.), *La Matière et l'Homme dans l'Encyclopédie*, actes du colloque de Joinville (1995), Paris, Klincksieck, 1998. Pour une approche sociologique, qui fait le pont jusqu'à notre époque, voir Richard SENNETT, *Ce que sait la main : la culture de l'artisanat* (2008), Paris, Albin Michel, 2010.

⁵ Sur l'ambiguïté de la place accordée aux arts décoratifs dans l'*Encyclopédie* ; Hélène VÉRIN, « Les arts, l'homme et la matière dans l'*Encyclopédie* », dans Sylviane ALBERTAN COPPOLA et Anne-Marie CHOUILLET (dir.), *op. cit.*, pp. 275-288 ; Élisabeth LAVEZZI, « The Encyclopédie and the idea of the decorative art », *Art History*, avr. 2005, vol. 28, n° 2, pp. 174-199.

⁶ La bibliographie est ici trop vaste pour être complète ; citons seulement, pour la période moderne, Daniel RABREAU, Bruno TOLLON (dir.), *Le progrès des arts réunis, 1763-1815 : mythe culturel, des origines de la Révolution à la fin de l'Empire ?*, Bordeaux, William Blake & Co., 1992 ; Christian MICHEL, « Objets de goût ou objets de licence : les enjeux des débats sur l'ornement au milieu du ^{xviii}^e siècle », dans Patrice CECCARINI *et al.*, *Histoires d'ornement*, actes du colloque de l'Académie de France à Rome (1996), Paris, Klincksieck, 2000, pp. 203-214 ; Agnès LAHALLE, *Les écoles de dessin au ^{xviii}^e siècle : entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006 ; et pour la période contemporaine, Frédéric BALLON, « Teaching the Decorative Arts in the Nineteenth Century : The École gratuite de dessin, Paris », *Studies in the Decorative Arts*, printemps-été 1996, vol. III, n° 2, pp. 77-106 ; Rossella FROISSART PEZONE, *L'art dans tout : les arts décoratifs en France et l'utopie d'un art nouveau*, Paris, CNRS Éd., 2004.

⁷ Sur la question des fonctions problématiques de ce que nous admettons aujourd'hui comme des œuvres d'art, on pourra se rapporter au paragraphe « Objets d'art » (pp. 45-54) dans Antoine SCHNAPPER, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du ^{xvii}^e siècle*, Paris, Flammarion, 1994 ; ainsi qu'à l'introduction générale (pp. 11-25) dans Marc FAVREAU et Patrick MICHEL (dir.), *L'objet d'art en France du ^{xvi}^e au ^{xviii}^e siècle : de la création à l'imaginaire*, actes du colloque de l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3 (2006), Bordeaux, Les cahiers du centre François-Georges Pariset, 2007.

⁸ Idée kantienne reprise et développée pour marginaliser l'ornement dans Jacques SOULILLOU, *Le Décoratif*, Paris, Klincksieck, 1990. Le point de vue se voit au contraire nuancé dans Rossella FROISSART PEZONE, « Situations du décoratif en France au tournant du ^{xix}^e siècle : norme, unité et suggestion », *Perspective. La Revue de l'INHA*, 2010, n° 1, pp. 157-164. À l'encontre de l'esthétique comme philosophie essentialiste, les empiristes écossais défendent une beauté d'intérêt et d'usage ; Fabienne BRUGÈRE, *Le goût : art, passions et société*, Paris, PUF, 2000 ; ID., *L'expérience de la beauté : essai sur la banalisation du beau au ^{xviii}^e siècle*, Paris, J. Vrin, 2006.

artistique et, par conséquent, à les exclure du domaine des beaux-arts. Les écrits sur le luxe qui composent une part importante de l'historiographie relative aux arts décoratifs orientent en effet davantage vers une approche culturelle ⁹. N'est-ce pas au titre d'une doctrine sociétale qu'ils sont disqualifiés et affublés des appellations de « colifichets », « babioles », « brimborions » puis « bibelots » ¹⁰ ? N'est-ce pas encore en raison de leur superficialité ostentatoire que ce type d'objets est méprisé par ceux qui entendent s'attacher à l'essence des choses ? Dans les discours critiques contre le rocaille – qui représentent un corpus de textes remarquable où les principes formels sont mis en étroite relation avec les arguments sociaux ¹¹ – le mauvais usage de la richesse matérielle apparaît comme le principal responsable de l'emploi désastreux des ornements. Aussi, entre la seconde moitié du XVIII^e siècle et le milieu du XIX^e siècle, à l'heure pourtant où les arts décoratifs connaissent une ère prospère, c'est surtout en considération de leur valeur commerciale et marchande qu'ils acquièrent une légitimité pédagogique et institutionnelle au sein du système des arts ¹² ?

Cette vision concurrentielle entre arts décoratifs et beaux-arts, exprimée au mieux sur le mode de l'émulation féconde, s'est frayé un chemin plus ou moins conscientisé

⁹ Parmi les nombreuses études, mentionnons des ouvrages de synthèse récents qui utilisent ces sources : Maxine BERG, Elizabeth EGER, *Luxury in the Eighteenth Century, Debates, Desires and Delectable Goods*, Basingstoke/New York, Palgrave, 2003 ; John SHOVLIN, *The political economy of virtue : luxury, patriotism and the origins of the French revolution*, Ithaca, Cornell University press, 2006 ; Audrey PROVOST, *Le luxe, les Lumières et la Révolution*, Seyssel, Champ Vallon, 2014.

¹⁰ On pourra reprendre ici les définitions du « luxe » que donnent les dictionnaires historiques, ou s'en référer à des sources connues, comme *Le Mondain* de Voltaire (1736), *Le discours sur les sciences et les arts* de Jean-Jacques Rousseau (1750), des textes de Diderot, dont l'article « Magot » de l'*Encyclopédie* qui voyait dans ces statuettes « des colifichets précieux dont la Nation s'est entêtée », ainsi que *Le Dieu Bibelot* de Paul Ginisty (1888) qui énonçait en ouverture : « [...] plus favorisé que les religions disparues dans le scepticisme actuel, le Dieu Bibelot a pour adorateurs des Parisiens aimables et de belles mondaines pour prêtresses. C'est un heureux Dieu ! ».

¹¹ Pour une analyse éclairante de ces textes, voir Marianne ROLAND MICHEL, « Essai de caractérisation du rocaille », dans Marianne ROLAND MICHEL, *Lajoüe et l'art rocaille*, Neuilly-sur-Seine, Arthena, 1984, pp. 123-136 ; ainsi que Peter FUHRING, *Juste-Aurèle Meissonnier, un genio del rococo, 1695-1750*, Turin, Allemandi & Co., 1999 et Katie SCOTT, *The Rococo interior : decoration and social spaces in early eighteenth-century Paris*, New Haven, Yale University Press, 1995, où se trouvent sélectionnés plusieurs extraits.

¹² La période révolutionnaire pose de façon symptomatique cette question, notamment avec la naissance des expositions des produits de l'industrie, Amaury LEFEBURE, « La première exposition des produits de l'industrie française en l'an VI (1798) », dans *La Révolution française et l'Europe, 1789-1799*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand palais, mars-juin 1989, Paris, RMN, 1989, t. III, pp. 908-909 ; et dans le contexte des manufactures devenues nationales, Anne PERRIN KHELISSA, « De l'objet d'agrément à l'objet d'art. Légitimer les manufactures d'État sous la Révolution (Sèvres, Gobelins et Savonnerie) », dans Alain BONNET, Natacha COQUERY (dir.), *Le commerce du luxe, le luxe du commerce. Production, exposition et circulation des objets précieux du Moyen Âge à nos jours*, actes du colloque du musée Gadagne de Lyon (2012), Paris, Mare et Martin, 2015, pp. 155-164 (où se trouve la bibliographie correspondante).

dans la bibliographie ancienne et récente. En un sens, elle explicite les penchants interprétatifs dominants, en même temps qu'elle permet de mieux comprendre pourquoi la spécialité des arts décoratifs s'est formée à distance des recherches sur les beaux-arts et, par conséquent, en dehors d'une université qui par tradition épistémologique a donné la préférence à ces derniers. Alors que certaines professions (le conservateur, l'archiviste, le marchand d'art) ont largement investi ce champ, lui donnant ses outils de référence et ses meilleures synthèses¹³, les chercheurs en histoire de l'art ont eu tendance à le considérer comme un complément utile mais secondaire d'une discipline d'abord intéressée par les images. La phrase d'André Chastel qu'utilise Jean Feray pour ouvrir son livre sur l'*Architecture intérieure et la décoration en France des origines à 1875* (1988) est d'ailleurs équivoque : elle érige les arts décoratifs à la qualité de simples documents illustratifs d'un récit gouverné par le « grand art ». Rappelons-la : « Il faut plaider en faveur des arts du décor dont les liens avec le grand art sont plus intimes qu'on ne le croit et d'autant plus intéressants qu'ils nous livrent le contexte naturel de celui-ci »¹⁴.

La situation a considérablement changé ces dernières années, comme en témoignent les travaux sur les objets d'art et les décors intérieurs au sein de programmes de recherche ambitieux¹⁵. La position autonome que les arts du décor ont longtemps tenue a favorisé une lecture resserrée sur des informations descriptives et stylistiques, susceptibles de dégager le caractère d'exception des artefacts. La bibliographie sur les arts décoratifs privilégie les « trésors » et les « chefs d'œuvres » de l'artisanat d'art, à des moments clefs de leur développement, ces derniers présentés comme autant d'« âges d'or » et de moments de « perfection »¹⁶. Cette orientation marque le souhait d'observer les objets pour eux-mêmes, sans autre considération qui tend à les subalterner. De cette façon, on a porté à un haut degré de connaissance l'histoire des collections et des objets d'art individuels, mettant en évidence leur provenance, leurs qualités matérielles et techniques, ainsi que leurs usages domestiques précis. L'exigence d'exhaustivité et de classification qui avait animé les premiers dictionnaires et ouvrages de compilation de la seconde moitié du XIX^e siècle¹⁷ a perduré sous diverses

¹³ Parmi lesquelles, Pierre VERLET, *La maison du XVIII^e siècle en France : société, décoration, mobilier*, Fribourg, Office du Livre, 1966 ; Peter THORNTON, *L'Époque et son style. La décoration intérieure, 1620-1920* (1978), Paris, Flammarion, 1986.

¹⁴ Jean FERAY, *Architecture intérieure et la décoration en France des origines à 1875*, Paris, Berger-Levrault/Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1988.

¹⁵ Notamment ceux portés par le groupe de recherche « L'art par-delà les beaux-arts » de l'INHA, le Labex CAP (Création, Arts et Patrimoine), ou encore le programme de recherche ANR « ARACHNE : Méthode critique de l'histoire de la Tapisserie : Préceptes, Circulation de modèles, Transferts de savoir-faire. France – XIV^e-XXI^e siècles ».

¹⁶ Par exemple, *Louis XV : un moment de la perfection de l'art français*, cat. exp., Paris, hôtel de la Monnaie, 1974, Paris, hôtel de la Monnaie, 1974 ; Daniel ALCOUFFE, Anne DION et Pierre ENNÈS (dir.), *Un âge d'or des arts décoratifs, 1814-1848*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, oct.-déc. 1991, Paris, RMN, 1991 ; ou encore Jean VITTEY (dir.), *Les Gobelins au siècle des Lumières. Un âge d'or de la manufacture royale*, cat. exp., Paris, galerie des Gobelins, avr. 2014-janv. 2015, Paris, Swan, 2014.

¹⁷ Dont les plus connus sont Charles BLANC, *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la demeure*, Paris, Renouard, 1882 ; Henry HAVARD, *Dictionnaire de l'ameublement*

formes. On retrouve notamment cette volonté de différencier la production en des catégories distinctes (en fonction des typologies, des matériaux de fabrication, des commanditaires, *etc.*), catégories complémentaires qui toutefois ne s'entrecroisent que rarement dans les études ¹⁸. Même dans les monographies des demeures, on constate une séparation semblable, quand certains ouvrages sur l'organisation architecturale des demeures n'envisagent que marginalement la question de l'ameublement ¹⁹.

À cette démarche attachée à l'examen d'objets documentés et/ou, dans le meilleur des cas, observables *de visu*, se sont adjointes de nouvelles grilles d'analyses depuis les années 1960, grâce à l'apport des *Cultural Studies* anglo-saxonnes et de l'école de pensée formée par Daniel Roche ²⁰. Attentifs au contexte des œuvres plus qu'à leur aspect physique, sensibles aux logiques organisationnelles plus qu'aux « biographies » d'objets isolés, les historiens de la culture matérielle ont rendu possible une refonte féconde du domaine des arts décoratifs ²¹. Mettant à disposition de la communauté scientifique des corpus documentaires jusqu'alors peu exploités, ils ont élaboré des méthodes inhabituelles de traitement des données historiques. Ils ont entre autres fortifié l'approche quantitative qui s'avère indispensable pour éclairer les phénomènes de mode et de consommation domestique ²². En outre, l'histoire de la culture matérielle encourage une révision des cadres spatio-temporels utilisés dans les commentaires stylistiques. Ces derniers sont à la fois coutumiers des raisonnements évolutifs et des découpages chronologiques séquencés, et familiers d'une cartographie orientée vers les grandes puissances européennes. Dans cette lignée, l'interprétation de certains ensembles décoratifs de la seconde moitié du XVIII^e siècle s'est vue sensiblement modifiée, tant il apparaît que le présupposé courant « néo-classique » dominant correspond mal à la cohabitation effective de formes d'époques différentes ²³. L'idée d'un exotisme de façade parcourant le siècle, confondu avec un caprice futile auquel succombent les contemporains, ne résiste pas à l'étude de la dimension sociale, commerciale, politique, scientifique, que la réalité des échanges interculturels

et de la décoration depuis le XIII^e siècle jusqu'à nos jours, Paris, Ancienne Maison Quantin, 1887-1890 (4 vol.).

¹⁸ Ainsi dans les ouvrages de Pierre Verlet, Jean Feray et Peter Thornton mentionnés précédemment, un traitement fractionné est adopté.

¹⁹ Comme, par exemple, dans Michel Gallet, *Demeures parisiennes à l'époque de Louis XVI*, Paris, Le Temps, 1964.

²⁰ Pour un bilan épistémologique, Dominique Poulot, « Une nouvelle histoire de la culture matérielle ? », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, avr.-juin 1997, t. 44, n° 2, pp. 344-357.

²¹ On relèvera notamment l'apport des travaux de Annick Pardailhé-Galabrun, *La naissance de l'intime. 3 000 foyers parisiens, XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, PUF, 1988 ; Daniel Roche, *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation, XVI^e-XIX^e siècles*, Paris, Fayard, 1997 ; Natacha Coquery, *L'Hôtel aristocratique : le marché du luxe à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1998.

²² Voir surtout, Daniel Roche, « La comptabilité des arts », *Revue de l'art*, 1986, n° 73, pp. 5-8 ; Natacha Coquery, *Tenir boutique à Paris au XVIII^e siècle : luxe et demi-luxe*, Paris, CTHS, 2011.

²³ Sur ce point, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage : Anne Perrin Khelissa, *Gènes au XVIII^e siècle, le décor d'un palais*, Paris, INHA/CTHS, 2013.

engage²⁴. L'imbrication des concepts et des faits qu'autorise ce rapprochement entre les disciplines des sciences humaines a trouvé des expressions originales à travers des formules idoine à la pensée encyclopédiste du siècle des Lumières. Mentionnons le catalogue 1740, *Un abrégé du monde. Savoirs et collections autour de Dézallier d'Argenville* (2012), où se rencontrent des notices sur le « Cabinet », le « Jardin », la « Table », le « Vernis », « Watteau », la « Plume », etc.²⁵.

Si l'efficacité heuristique du dialogue interdisciplinaire en histoire de l'art est chose admise depuis longtemps, il n'en demeure pas moins qu'il soulève la question des paradigmes et des méthodes issus d'héritages intellectuels propres à chaque matière : la définition et le statut de l'œuvre d'art, tout comme le placement du chercheur par rapport à son objet d'étude. À ce titre, le livre de Katie Scott, *The Rococo interior : decoration and social spaces in early eighteenth-century Paris* (1995), reste depuis vingt ans une proposition scientifique forte. Il envisage son sujet – les hôtels de la capitale – sous le prisme syncrétique des sources imprimées, visuelles et matérielles, mais aussi sous l'angle des résultats produits par les sciences historiques dans leur ensemble, qu'elles soient de tonalité sociale, culturelle ou anthropologique. Loin de représenter une contribution ponctuelle et figée, les réflexions engagées dans cet ouvrage continuent d'alimenter le champ des arts du décor. En témoignent les marques de gratitude scientifique exprimées par les auteurs du présent volume à l'égard de l'historienne de l'art britannique, et la vitalité des recherches engagées dans son sillage²⁶.

Parallèlement, l'attrait que les chercheurs manifestent ces cinq dernières années pour le thème de l'ornement²⁷ – voie d'accès idéale pour interroger le décor au

²⁴ Ainsi voit-on une nette évolution dans les approches entre, par exemple, les textes de Madeline JARRY, *Chinoiseries. Le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVII^e et XVIII^e siècles*, Fribourg, Office du livre, 1981 et d'Alain GRUBER (dir.), « Chinoiserie », dans Alain GRUBER, *L'Art décoratif en Europe : Classique et Baroque*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1992, pp. 227-323 ; et de Georges BRUNEL (dir.), *Pagodes et dragons. Exotisme et fantaisie dans l'Europe rococo, 1720-1770*, cat. exp., Paris, musée Cernuschi, fév.-juin 2007, Paris, Paris-Musées, 2007 et Brigitte D'HAINAUT-ZVENY et Jacques MARX (dir.), « Formes et figures du goût chinois dans les anciens Pays-Bas », *Études sur le XVIII^e siècle*, 2009, n° 37. Pour un point bibliographique récent sur la consommation des objets exotiques, du point de vue de la culture matérielle qui met en avant l'intérêt d'une histoire « connectée », voir le dossier rassemblé par Natacha Coquery : « Consommation et exotisme, XV^e-XVIII^e siècle », *Histoire urbaine*, avr. 2011, n° 30.

²⁵ Anne LAFONT (dir.), 1740, *Un abrégé du monde. Savoirs et collections autour de Dézallier d'Argenville*, Lyon/Paris, Éd. Fage/INHA, 2012.

²⁶ Citons, entre autres, Katie SCOTT (dir.), *Between Luxury and the Everyday : the decorative arts in eighteenth-century France*, Oxford, Blackwell, 2005 ; Martina DROTH (dir.), *Taking Shape : Finding sculpture in the decorative arts*, cat. exp., Leeds, Henry Moore Institute, oct. 2008-janv. 2009, Leeds, Henry Moore Institute, 2009 ; Dena GOODMAN, Kathryn NORBERG (dir.), *Furnishing the Eighteenth Century : What Furniture Can Tell Us about the European and American Past*, New York, Routledge, 2011 ; Charissa BREMER-DAVID (dir.), *Paris : Life & Luxury in the Eighteenth Century*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2011.

²⁷ Parmi la quantité incroyable de journées d'études, de colloques et de publications, retenons « Ornement/Ornemental », *Perspective. La Revue de l'INHA*, 2010/2011, n° 1, et Ralph

sens large, beaux-arts et arts décoratifs combinés – marque, semble-t-il, une volonté d'éprouver une transversalité désormais nécessaire à toute recherche, sans perdre de vue ni l'existence concrète des œuvres ni les valeurs élitaires nichées aux origines de la discipline de l'histoire de l'art. En effet, le maniement des critères qualitatifs, en particulier de la combinatoire *ergon* et *parergon*, renoue avec l'habitude de comparer/distinguer/subordonner des sortes de production, afin d'en déterminer la valeur et de les inscrire dans une hiérarchie inhérente au jugement de goût. À cela s'ajoute l'avantage d'un échange avec le langage de la philosophie et de la littérature, qui articule un discours plus loquace et suggestif que ne l'autorise la stricte analyse historico-descriptive. Cette tentation d'étoffer un récit exempt de substrat théorique dénonce dans le même temps l'incomplétude de nos connaissances des sources écrites portant sur les arts décoratifs²⁸. Elles sont certes moins nombreuses et aisément repérables, mais elles permettent d'engager une démarche réflexive dans un domaine qui paraît en manquer.

Une tentative de décloisonnement

Les recherches sur les arts décoratifs et les décors intérieurs constituent un champ riche qui a, de surcroît, la chance de connaître un regain d'intérêt depuis une dizaine d'années²⁹. Au départ de notre projet s'est donc placée l'ambition de présenter une réflexion collective qui rende compte tant des recherches effectuées sur plusieurs générations que des mutations épistémologiques les plus récentes. La composition de notre groupe de travail s'est, en conséquence, trouvée mue par un désir de complémentarité. Des chercheurs confirmés côtoient de jeunes chercheurs dont certains sont en cours de thèse de doctorat (en bibliographie générale, nous avons dans le même esprit créé une rubrique « Travaux universitaires » à côté des diverses publications). Des spécialistes de l'architecture et de la littérature dialoguent avec des historiens de l'art et des spécialistes des arts décoratifs. Une conservatrice de musée britannique et une professeur d'histoire de l'art américaine apportent un éclairage original sur des cas de décors anglais et français. Dans ce cadre, publier ces travaux sous l'égide du Groupe d'étude du XVIII^e siècle de l'Université libre de Bruxelles, où toutes les disciplines historiques sont présentes, s'est révélé être une opportunité cohérente et stimulante. Mettre en œuvre une discussion, créer des passerelles entre des interlocuteurs et leur culture respective, telle fut l'invitation lancée aux auteurs

DEKONINCK, Caroline HEERING, Michel LEFFTZ (dir.), *Questions d'ornements (XV^e-XVIII^e siècles)*, Turnhout, Brepols, 2013, qui tient compte de l'aspect matériel des œuvres.

²⁸ À ce titre, l'anthologie : Isabelle FRANK, *The Theory of Decorative Art : an Anthology of European and American Writings, 1750-1940*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2000, bien que fort utile, mériterait d'être complétée.

²⁹ Voir le bilan établi récemment dans Mimi HELLMAN, « Interrogating interiors. Review of Denise Amy Baxter and Meredith MARTIN (dir.), *Architectural space in eighteenth-century Europe : Constructing identities and interiors*, Farnham, Ashgate, 2010 », *Journal of Art Historiography*, déc. 2012, n° 7 (disponible sur Internet) ; et l'actualité vivifiante portée, entre autres, par le Mobilier national (« Rencontres des Gobelins »), l'INHA et l'ENS Cachan (Séminaire « Penser le décor : quelques hypothèses sur ses fonctions dans l'histoire de l'art (XVIII^e-XXI^e siècles) »).

autour d'un sujet propice à questionner les rapports dialectiques entre beaux-arts et arts décoratifs : la décoration intérieure.

En effet, l'habitat de qualité est un lieu de présentation de formes et d'objets divers, réunis ensemble par l'évidence synchrétique qu'impose la vie domestique : un espace clos et enveloppant, une demeure qui délimite un « chez soi » perçu et représenté tantôt de façon individuelle tantôt de façon collective. Qu'elle soit conçue pour l'apparat social et/ou pour le confort personnel, l'habitation du XVIII^e siècle recèle un pouvoir suggestif singulier, propre à évoquer une ambiance bien différente de celle que les contemporains éprouvent dans les autres lieux où l'art s'expose (les expositions, les foires, les églises). Elle dégage une atmosphère fondée sur un rapport de quotidienneté et de proximité physique avec des artefacts de confections et de statuts multiples, dont les finalités sont à la fois de servir, d'embellir, de signifier et de jouir. Partant de cette définition du décor intérieur comme un système unitaire d'objets hétérogènes, les auteurs se sont attachés à la notion de « corrélation »³⁰. Selon les cas, elle s'est articulée de différentes manières : rapport des objets avec leur environnement social et culturel ; lien avec leur cadre architectural et spatial ; relation d'un objet (ou d'un groupe d'objets) à proximité d'autres dont le caractère exogène intrigue (objets anciens et modernes, objets utilitaires et de collection, objets de petites et de grandes dimensions, objets « autochtones » et d'importation, *etc.*) Engagée sur le volet de la réception plus que sur celui de la production, notre réflexion met en évidence des témoignages historiques traduisant une approche globale des décors, pour mieux comprendre comment les hommes et les femmes l'ont expérimentée et en ont pris conscience en leur temps. Faute de sources et de traces, elle s'engage parfois sur le terrain de la projection interprétative, mettant l'historien dans la position de visiteur de musées et de demeures historiques.

Car si le « souci d'unité [a été] maintes fois souligné comme une caractéristique majeure des intérieurs du XVIII^e siècle »³¹, de nombreux freins et écueils s'opposent à une transcription fidèle du phénomène. Les articles présentant ici des cas concrets de décors soulignent à l'unisson la difficulté d'enquêter à partir d'un matériel historique fragmentaire. La plupart des décors ayant été modifiés au gré des aménagements successifs, démontés et dispersés, voire perdus et détruits, les cas où peuvent se combiner l'observation directe des œuvres avec l'étude des documents d'archives s'avèrent exceptionnels. Les inventaires qui constituent les documents les plus complets pour rendre compte des intérieurs dressent la liste des éléments qui les composent, mais révèlent l'état d'un ameublement à un moment donné, sans en envisager les évolutions postérieures. Les indications qu'ils livrent se montrent en outre souvent laconiques, empêchant d'identifier avec certitude des objets aujourd'hui conservés. Les *period rooms* sont d'une aide précieuse pour évoquer l'impression d'ensemble qui prévaut au sein des intérieurs. Mais elles achoppent à l'endroit d'une exigence

³⁰ Notion que retenait déjà Havard dans sa définition de l'ameublement ; Henry HAVARD, *op. cit.*, vol. 1, p. 70.

³¹ Frédéric DASSAS, « L'esprit du décor », dans Jannic DURAND, Michèle BIMBENET-PRIVAT et Frédéric DASSAS (dir.), *Décors, mobilier et objets d'art du musée du Louvre de Louis XIV à Marie-Antoinette*, Paris, Somogy, 2014, p. 103.

scientifique, n'étant que rarement le résultat d'une reconstitution authentique ³². Même au sein d'ensembles préservés, l'idée d'unité reste problématique. Car il apparaît que les principes universels qu'énoncent les traités théoriques d'architecture et de décoration intérieure du XVIII^e siècle ³³ correspondent mal aux adaptations et aux variantes qu'induit la spécificité du milieu, que ce dernier soit compris à l'échelle humaine ou à l'échelle géographique (au niveau local, national et international). En outre, la logique des ameublements ne s'articule pas systématiquement à un projet global, mais au contraire à des interventions sporadiques et ciblées en fonction d'un évènement, d'une saison, d'une restauration, d'un changement d'occupant, *etc.* À quel niveau faut-il donc poser la question du tout ? Quant aux sources littéraires et visuelles (vues d'intérieurs, tableaux de genre mettant en scène des intérieurs ³⁴), dont l'apport est fondamental, elles ont trait à une élaboration mentale qui travaille les faits et les situations plus qu'elle ne les révèle, demandant au chercheur de les manier avec prudence.

Ces complications méthodologiques n'ont en rien balayé les résolutions posées au départ de notre projet. Elles relèvent somme toute du travail de l'historien. Elles ont accompagné notre projet de réfléchir de façon méthodologique et dialectique, en confrontant les concepts (ceux de l'historiographie et de la bibliographie) avec une réalité pragmatique plus ou moins saisissable. Si le cadre chronologique retenu, celui de la totalité du XVIII^e siècle, a été intégralement couvert, la plupart des cas traités sont en revanche localisés en France. Néanmoins les études sur les décors étrangers (Angleterre, Italie, Suisse) offrent des contre-points saisissants mettant en cause le *topos* éculé d'une domination française en matière de décoration intérieure ³⁵. Nous tenions à ce que ce lieu commun présent encore dans certains ouvrages sur les arts décoratifs soit révisé à l'aune d'une histoire des transferts et des circulations, plutôt

³² Outre les publications, dont Bruno PONS, *Grands décors français, 1650-1800, reconstitués en Angleterre, aux États-Unis, en Amérique du Sud et en France*, Dijon, Faton, 1995 ; Sarah MEDLAM, « The Period Rooms », dans Christopher WILK, Nick HUMPHREY (dir.), *Creating the British Galleries at the V&A. A Study in museology*, Londres, V&A, 2004, pp. 165-206 ; le thème a fait l'objet dernièrement de plusieurs rencontres, à l'exemple du séminaire de l'École du Louvre tenu à l'Université de Neuchâtel (13-17 déc. 2010), de la journée d'étude du Bowes Museum (18-20 sept. 2014) et de la journée-débat du musée du Louvre (15 nov. 2014).

³³ Nous renvoyons à la rubrique « Sources imprimées anciennes » de la Bibliographie générale où sont énumérés les principaux.

³⁴ Que l'on trouve abondamment chez Peter THORNTON, *op. cit.* Voir aussi Jeremy AYNSLEY et Charlotte GRANT (dir.), *Imagined Interiors : Representing the Domestic Interior since the Renaissance*, Londres/New York, V&A, 2006, ainsi que le projet « The Domestic Interior Database (DIDB) » du Centre for the Study of the Domestic Interior (disponible sur Internet). Sur le genre des aquarelles d'intérieur qui prend son essor au début du XIX^e siècle, Gail S. DAVIDSON, Charlotte GERE *et al.* (dir.), *Intérieurs romantiques : aquarelles, 1820-1890*, cat. exp., New York/Paris, Cooper-Hewitt National Design Museum/musée de la vie romantique, août 2008-janv. 2009, Paris, Paris Musées, 2012.

³⁵ Qu'a largement contribué à installer Louis RÉAU, *L'Europe française au siècle des Lumières*, Paris, Albin Michel, 1938 ; Id., *Le Rayonnement de Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Centre Racine, 1940.

que sous l'angle réducteur de l'idée d'influence ³⁶. Enfin, dans le but d'enrichir la réflexion, nous avons inséré des renvois en notes de bas de pages d'une contribution à l'autre. Certaines questions laissées en suspens dans des articles trouvent ainsi des éléments de réponses dans d'autres propositions. Certains thèmes abordés se font écho d'une proposition à l'autre. Bien que l'organisation du volume en quatre parties dessine les principales pistes explorées par les auteurs, elle ne circonscrit en aucun cas la richesse des arguments qu'ils déploient dans leur contribution. Certaines problématiques trament l'ensemble du volume et le choix des regroupements de textes suit plutôt une logique d'interactivité.

Une réponse nécessairement bigarrée

La première partie du recueil, intitulée « Principes et logiques structurants », observe les raisons immanentes qui ordonnent l'ameublement d'une demeure et déterminent le choix des formes et des objets d'un intérieur. Elle pose le cadre théorique général pour penser le décor intérieur du XVIII^e siècle, en faisant appel à des concepts formulés dans les écrits de l'époque et dans la bibliographie plus récente. Les conclusions de ces trois articles d'introduction appartiennent à des registres de pensée et à des cultures scientifiques assez éloignés.

Christian MICHEL utilise des concepts développés par la sociologie, en particulier dans les textes de Norbert Elias sur la société de cour, de Thorstein Veblen et de Quentin Bell sur la consommation ostentatoire, et de Pierre Bourdieu sur la distinction, afin d'observer ce que le devoir de représentation et d'enrichissement inhérent aux classes dominantes dit de leur capacité d'aménager un intérieur à la mode. Au fil de sa démonstration, le luxe apparaît comme une forme artistique idoine dont les manifestations sont beaucoup plus subtiles qu'elles n'y paraissent au premier abord. En particulier quand elles prennent l'aspect d'une épure inspirée de l'Antique que les historiens des styles ont eu tendance à identifier à tort comme une marque de sobriété et de simplicité classiques. Mary SHERIFF considère autrement ce processus d'identification que sous-tend toute création d'un décor ordonnée par son commanditaire. Selon elle, l'analogie procède d'une impulsion d'un ordre plus que social : culturel. La conscience sexuée que les hommes et les femmes des Lumières ont intégrée de leur personne motive une expression « genrée » de leurs intérieurs. En partant de la comparaison entre le salon de la Princesse et celui, moins étudié, du salon du Prince de l'hôtel de Soubise (1735-1738), elle propose un décodage quasi taxinomique des thèmes iconographiques et des ornements mis en scène, en s'appuyant parallèlement sur des sources écrites qui attestent une même appréciation des catégories humaines. Alors qu'elle envisage les caractéristiques physiologiques et psychologiques des femmes qui subissent une condamnation morale de la part de leurs contemporains masculins, elle donne à comprendre pourquoi une vision misogyne, et par la suite un élan féministe qui est venu la contrecarrer, transparaît

³⁶ Pour une réflexion stimulante sur ces notions, on pourra consulter Gaëtane MAËS, Jan BLANC, « Introduction. Pour une étude dynamique des échanges artistiques », dans Id., *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814*, actes du colloque du Palais des beaux-arts de Lille (2008), Turnhout, Brepols, 2010, pp. 7-14.

depuis le ^{xix}^e siècle dans les études sur les décors du ^{xviii}^e siècle. Claire OLLAGNIER, de son côté, analyse un phénomène où se rejoignent ces données sociales et culturelles, et qui connaît un profond bouleversement au siècle des Lumières : la façon de vivre et d'habiter. Comme l'architecture conditionne à proprement dit le déploiement d'un ameublement, qu'elle en délimite les contours physiques et en organise la distribution, elle est l'élément matériel structurant sans lequel le décor n'existe pas et ne peut s'appréhender comme une unité. Or les évolutions que connaît ce domaine au ^{xviii}^e siècle, en particulier dans le but de servir un besoin de commodité et de convivialité croissant, rompent avec les principes et les usages d'antan, marquant un progrès dont nous vivons encore aujourd'hui les répercussions. Les raisonnements théoriques et pédagogiques dont l'architecture fait l'objet valent pour définir une convention esthétique pour les décors.

Dans les deux parties qui suivent – « Normes et pratiques sociales » et « Dispositions et assemblages plastiques » – les exposés de synthèse font place à des études de cas qui articulent et problématisent les concepts énoncés en ouverture.

Les usages civils des décors sont le thème de la deuxième partie où sont présentés des exemples français, anglais et suisse. L'article de Pascal-François BERTRAND porte sur le décor textile de la chambre du roi au palais de l'archevêché de Reims le jour du sacre de Louis xv, le 25 octobre 1722. L'auteur montre que la vertu programmatique d'un ensemble décoratif, ici essentiellement composé de costumes, de tapisseries et de garnitures textiles, s'apprécie tant dans le cadre d'un événement ponctuel (la fête, la cérémonie) qu'au niveau d'une histoire séculaire et patrimoniale. Les signes identifiants transmis par un décor et son iconographie, lorsqu'ils s'inscrivent dans une tradition dont l'auteur rassemble minutieusement les sources, s'enrichissent d'un pouvoir mémoriel consubstantiel au politique. Sarah MEDLAM, quant à elle, embrasse les codes sociaux et les habitudes mondaines de l'aristocratie britannique pour interroger leur valeur prescriptive dans la mise en œuvre du chantier de Norfolk House, entre 1748 et 1756. En dépit d'une documentation parcellaire, mais grâce à la réinstallation de certains salons de l'hôtel au Victoria & Albert Museum, l'auteur précise les aspirations de la duchesse. Du fait de son appartenance sociale et religieuse, en cohérence avec sa vie et les voyages qu'elle a effectués en Europe, elle adapte certains usages pour faire œuvre « idiosyncratique ». Carl MAGNUSSON enfin examine la césure sémantique, et comment celle-ci s'exprime à travers la réception critique, quand un décor s'oppose à son milieu de destination. Il apparaît en effet que les boiseries et le mobilier importés de Paris en 1771 pour être installés dans la somptueuse maison DuPeyrou à Neuchâtel comportent une dimension polémique qui marque les commentateurs des arts et des mœurs suisses sur plusieurs générations. L'auteur parvient à repérer par quels biais est commise l'erreur d'interprétation qui voit dans cet exemple une manifestation de l'absorption complète du goût français en Suisse.

La troisième partie fait de la réalité matérielle et de la portée esthétique du décor sa visée principale. Et l'intention de départ commune aux trois auteurs est d'autant plus stimulante que chacun fait face à des conditions de recherche différentes. Michaël DECROSSAS opère à partir d'un ensemble disparu et d'une collection dispersée (l'appartement du Régent au château de Saint-Cloud). Isabelle TILLEROT construit

sa démonstration grâce à la connaissance qu'elle a de la collection de peintures de Jean de Jullienne afin d'envisager ses objets de curiosités dont seuls quelques exemplaires sont repérés à ce jour. Sandra BAZIN-HENRY œuvre au contraire en présence d'un décor sicilien exceptionnellement préservé *in situ*. Elle le compare à d'autres exemples locaux tout aussi bien conservés. Cette intention première suit par ailleurs des développements divergents. Michaël DECROSSAS formule toute une série d'hypothèses déroutantes eu égard aux goûts de Philippe d'Orléans et aux entreprises de décoration qu'il engage au Palais-Royal et à Saint-Cloud, suggérant dans le même temps d'augmenter l'œuvre décorative de Gilles Marie Oppenord. L'image complexe qu'Isabelle TILLEROT donne de Jullienne et des biens qu'il expose dans sa maison des Gobelins esquisse les contours d'un personnage remarquable qui contribue dans une certaine mesure (la précision du catalogue de vente de 1767 transcrit en annexe invite à le penser) à faire évoluer notre perception et notre savoir des objets d'art. Sandra BAZIN-HENRY, elle, lit le salon Martorana du palais Comitini à Palerme (1765-1770) comme un dispositif à la fois coutumier – producteur d'effets univoques comme ceux issus du miroitement des glaces – et singulier en ce qu'il associe des matériaux et des artefacts révélateurs des traditions artisanales et du commerce international pratiqués par les royaumes de Naples et de Sicile.

La quatrième et dernière partie se présente comme l'approfondissement d'une thématique bien connue des études sur le XVIII^e siècle : la sensualité érotique autour du motif du boudoir, tantôt fantasmagorique tantôt réel. Corps et nature constituent les deux forces vitales qui se meuvent au sein de cet espace. Ils s'incarnent autant dans les peintures lascives accrochées de toutes parts, dans le mobilier « ergonomique » rassemblé pour des rencontres galantes, dans le détail des ornements végétaux auxquels font écho les fleurs et les plantes des jardins extérieurs, que sous la plume de l'écrivain qui les poétise. Fabrice MOULIN revient sur ces textes essentiels de la littérature libertine, de Crébillon à Sade (des extraits choisis, transcrits en annexe, enrichissent son propos), qui accompagnent notre connaissance des décors au XVIII^e siècle. Ils permettent à l'auteur de discuter de la polysémie du « tout » qui prévaut dans les descriptions et les évocations contenues dans les romans. Alexia LEBEURRE offre un panorama des boudoirs de la capitale et de ses environs, mettant au diapason le charme des constructions mentales évoquées précédemment avec l'ingéniosité des montages décoratifs qui sont réalisés dans les appartements. Au-delà d'une sensualité purement charnelle, elle repère un « credo existentiel » propre à l'homme du siècle des Lumières, que vient également explorer Bérangère POULAIN au regard du modèle universel et atemporel que représentent la nature et ses manifestations tangibles. L'installation du boudoir de la baronne d'Ogny au château de Millemont (1758-1766) procède d'un projet « pittoresque », où les phénomènes naturels fournissent des sources d'inspiration infinies. Ils se déclinent sur les boiseries peintes et colorées, les garnitures textiles, la porcelaine, *etc.* Se noue à cet endroit la tension féconde entre nature et artifice, entre monde sensible et décor artistique, au centre duquel se meut l'Homme des Lumières.

Si notre vœu est de laisser cohabiter des approches diverses pouvant parfois se contredire, force est de voir émerger une orientation anthropologique qui caractérise le « glissement » épistémologique général qui anime la discipline de l'histoire de

l'art³⁷. Des phénoménologues comme Gaston Bachelard ont aidé à mieux cerner les invariants mentaux qui nous amènent à ressentir, sans détermination circonstancielle invalidante, des formes et des couleurs, des matières et des images auxquelles l'art poétique donne une « auréole imaginaire »³⁸. Le décor intérieur, de toutes époques, peut y puiser sa rêverie³⁹. L'évocation discursive, séduisante, s'accorde à notre souhait de traiter de l'empirisme des décors. Elle se heurte néanmoins à une définition historique de l'être humain. Raison pour laquelle l'approche anthropologique et le courant des *Sensory Studies* captivent tout autant qu'ils mettent en garde⁴⁰.

Un nouveau paradigme pour penser le décor intérieur : l'anthropos

Loin de vouloir réduire l'expérience du décor du XVIII^e siècle à un fait humain anhistorique qu'il serait aisé de transcrire, nous voudrions plutôt questionner la pertinence d'une coloration anthropologique dans le cadre du projet fixé, à savoir fonder une perception totalisante des intérieurs domestiques. Des sources historiques en fournissent des indices et le truisme de la faculté visuelle s'impose : le décor intérieur fait unité autant dans les formes artistiques et les objets qu'il assemble que dans l'œil du spectateur qui le regarde. Le but du décor étant de produire un effet sensible signifiant, perceptible et compréhensible par ses usagers, le témoignage central pour l'aborder se situe dans la pensée de l'être auquel il est destiné.

Le constat vaut au titre de la personne. *Les Regrets sur ma vieille robe de chambre* (1768) de Denis Diderot font office de manifeste. Peu importe que l'habit et les meubles que lui a offerts M^{me} Geoffrin soient luxueux et du dernier cri, quand ils intègrent son « réduit », ils le jettent dans un trouble identitaire qui lui fait regretter ses « vieux amis » (haillons et objets familiers anciens) et se préoccuper de son intégrité morale :

Ma vieille robe de chambre était une avec les autres guenilles qui m'environnaient. Une chaise de paille, une table de bois, une tapisserie de Bergame, une planche de sapin qui soutenait quelques livres, quelques estampes enfumées, sans bordure, clouées par les angles sur cette tapisserie ; entre ces estampes trois ou quatre plâtres suspendus formaient avec ma vieille robe de chambre l'indigence la plus harmonieuse.

³⁷ Ce que rappelle Étienne Jollet à l'ouverture de « Sciences cognitives et histoire de l'art, une coopération en devenir ? », *Perspective. Le Revue de l'INHA*, 2013, n° 1. Voir également Thierry DUFRÈNE et Anne Christine TAYLOR, *Cannibalismes disciplinaires, quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, actes du colloque du musée du Quai Branly (2007), Paris, INHA, 2010.

³⁸ Voir notamment les parties qu'il consacre à la maison dans Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

³⁹ Comme dans les ouvrages de Mario Praz.

⁴⁰ Pour un bilan des remarques qu'a suscitées l'ouvrage de référence d'Alfred Gell sur *L'art et ses agents* (1998) ; Brigitte DERLON et Monique JEUDY-BALLINI, « L'art d'Alfred Gell. De quelques raisons d'un désenchantement », *L'Homme*, 2010, n° 193, pp. 167-184. Pour un point récent sur les principales orientations de l'histoire des sensibilités, Martin JAY, « In the Realm of the Senses : An Introduction », *American Historical Review*, avr. 2011, n° 116/2, pp. 307-315 (disponible sur Internet).

Tout est désaccordé. Plus d'ensemble, plus d'unité, plus de beauté ⁴¹.

Face aux préceptes artistiques et aux tendances édictées par la mode du temps se dresse l'entité de l'être de Diderot qui défend l'unité esthétique spécifique de son propre intérieur. Se dévoile ici un des apports principaux de Diderot et des philosophes sensualistes dans l'émergence d'une esthétique, non plus seulement ajustée aux règles de l'art, mais dépendante d'une expérience pragmatique et subjective.

Le constat fonctionne aussi de façon générale. L'Homme des Lumières façonne une conception neuve de lui-même et des rapports qu'il entretient avec l'univers. Ceci agit sans aucun doute sur son environnement domestique. Le développement des espaces et des objets dévolus au bien-être de la personne, à son confort physique comme à son bonheur moral, suit cette impulsion. Comme l'observe respectivement Michel Delon dans le *Savoir-vivre libertin* (2000), l'espace d'habitation, chargé d'une valeur synesthésique incomparable ⁴², participe au progrès de l'existence et de l'intelligence humaine, à l'heure où les sens y prennent un rôle essentiel. La prolifération des consommations domestiques – le fait que les intérieurs sont remplis d'objets en des quantités et en des qualités (matérielles, artistiques et techniques) exceptionnelles – détermine une impression de peuplement à laquelle répondent des agissements inédits. Embrasser du regard une pièce puis fixer le détail de son ameublement, se déplacer dans l'enfilade de l'appartement puis marquer l'arrêt dans un espace dédié à une activité choisie, s'installer à un endroit précis en tenant compte de la disposition du mobilier, répondre à l'appel d'objets domestiques interactifs, du fait de leur fonction pratique mais également parce qu'ils demandent d'être entretenus (luminaires), emplis de fleurs (pots-pourris), rendus mobiles (pagodes, objets de vertu, écrans ⁴³), etc. Observer, toucher, manipuler des objets multiples disposés côte à côte sur les tables, les consoles et les plateaux de cheminées, entassés parfois sur plusieurs rangées sous les meubles, glissés dans les poches des habits... Tels sont les gestes qu'engage l'émergence de la civilisation matérielle ⁴⁴.

Issus du marché de l'art et du luxe, produits par les manufactures, assemblés par les marchands-merciers, placés dans les salles de réception, les lieux de commodités et les cabinets de collection, présents à chaque instant de la vie quotidienne, les objets décoratifs sollicitent à répétition les sens de leurs usagers. Ils modifient leurs habitudes perceptives et transforment en conséquence leurs capacités cognitives. Alors qu'à la suite de Condillac et des sensualistes, le toucher recouvre un prestige inégalé dans le domaine de la perception ⁴⁵, la tridimensionnalité intrinsèque des objets domestiques

⁴¹ Denis DIDEROT, *Regrets sur ma vieille robe de chambre, avis à ceux qui ont plus de goût que de fortune* (1768), s.l., s.n., 1772, pp. 11-12.

⁴² Michel DELON, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette littératures, 2000, p. 162.

⁴³ On pourrait y ajouter les automates ; Aurélia GAILLARD, « L'objet animé au XVIII^e siècle : automates, marionnettes, statues – entre science, art et curiosité », dans Marc FAVREAU et Patrick MICHEL (dir.), *op. cit.*, pp. 253-264.

⁴⁴ Sur le caractère performatif (et, de ce fait, esthétique) des bibelots (*toys*), dans le contexte de l'Angleterre des Lumières, voir Liliane HILAIRE-PÉREZ, « “Technico-esthétique” de l'économie smithienne », *Revue de Synthèse*, 2012, t. 133, 6^e série, n° 4, pp. 495-524.

⁴⁵ Martial GUÉDRON, « Physiologie du bon goût. La hiérarchie des sens dans les discours sur l'art en France au XVIII^e siècle », dans Ralph DEKONINCK, Agnès GUIDERDONI-BRUSLÉ,

en fait un terrain d'expérimentation insoupçonné et à portée de main du « tact intérieur », ce nouveau « sentiment de soi » favorisé par le progrès des Lumières et les avancées scientifiques ⁴⁶. Le pullulement des formes, des couleurs et des matières mis en scène par les décors avive « la réalité du sens interne », cette faculté de se rappeler les qualités sensibles des corps « lors même qu'ils sont absents » ⁴⁷. On pourrait fouiller les incidences des découvertes scientifiques sur la façon dont les élites conçoivent et aménagent leurs intérieurs, à un moment où le newtonisme pénètre les Salons et devient un véritable phénomène mondain ⁴⁸. Certains aspects des décors, notamment le choix des couleurs ou l'intérêt pour le « petit » ⁴⁹, mériteraient d'être mis en résonance avec l'enseignement de l'*Opticks* (1704) du physicien britannique ⁵⁰ ou l'utilisation des instruments scientifiques comme les lunettes et le microscope ⁵¹.

À ce sujet, le fait que de nombreux bibelots, en complément des tableaux, des sculptures et les éléments architecturés, représentent des figures humaines de dimensions modestes, de façon tantôt idéalisée, tantôt réaliste, tantôt grotesque, interpelle. Le rapport d'échelle insolite auquel sont confrontés les usagers les ramène à une vision miniaturisée de leur propre personne ⁵². Il contribue à modifier la conception qu'ils nourrissent de leur place dans le cosmos. L'attrait que les plus fortunés marquent pour les petites scènes de genre nordiques ⁵³ qui, elles-mêmes, représentent souvent des intérieurs bourgeois ou populaires habités par des classes inférieures, peut se lire comme ce jeu d'émulation paradoxal auquel sont tenus les intérieurs domestiques. Car c'est à la « perception des rapports » qui fonde le plaisir

Nathalie KREMER (dir.), *Aux limites de l'imitation : l'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI^e-XVIII^e siècles)*, actes du colloque de l'Académie royale des sciences et des beaux-arts de Bruxelles (2007), Amsterdam, Rodopi, 2009, pp. 39-49.

⁴⁶ Georges VIGARELLO, *Le Sentiment de soi. Histoire de la perception du corps*, Paris, Seuil, 2014, en particulier le chap. 4 : « Du "soi" au "sentiment de l'existence" », pp. 78-98.

⁴⁷ Denis DIDEROT, *Lettre sur les aveugles, à l'usage de ceux qui voient*, Londres, 1749, p. 55.

⁴⁸ Sur les liens entre la loi de la gravité et la règle de la pondération en peinture, en particulier chez Fragonard, voir Étienne JOLLET, *Figures de la pesanteur. Newton, Fragonard et les « Hasards heureux de l'escarpolette »*, Nîmes, Chambon, 1998.

⁴⁹ Sur ce thème nous organisons un colloque à l'Université Toulouse – Jean Jaurès les 1^{er}-2 octobre 2015 intitulé « Penser le "petit" de l'Antiquité au XIX^e siècle. Approches textuelles et pratiques de la miniaturisation esthétique ».

⁵⁰ Manlio BRUSATIN, *Histoire des couleurs*, Paris, Flammarion, 1986, p. 111, où il est question de « la fin de l'univers ancien des couleurs ».

⁵¹ Jean-Pierre CHANGEUX (dir.), *La lumière au siècle des lumières et aujourd'hui. Art et science : de la biologie de la vision à une nouvelle conception du monde*, Paris, Odile Jacob, 2005.

⁵² Philippe MINGUET, *Esthétique du Rococo*, Paris, Vrin 1966 ; où l'auteur fait le lien avec les formes du « petit » dans le domaine de l'art comme de la littérature.

⁵³ Sur le goût prononcé des élites du temps pour les *Fijnschilders* ou peintres de la manière fine, qui se traduit par une hausse spectaculaire du prix des tableaux nordiques, Patrick MICHEL, *Peinture et plaisir. Les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIII^e siècle*, Rennes, PUR, 2010, notamment p. 182 et s.

que ces derniers se vouent ⁵⁴. Cela s'observe de façon aiguë au sein des cabinets de collections. Présentés près des tableaux ⁵⁵ et des choses naturelles ⁵⁶, les objets d'art sont le moyen d'éprouver les qualités respectives des multiples éléments de l'ensemble. Du fait de leur relief, ils sont mis en balance avec les surfaces planes des peintures. Car ils incarnent le travail que l'Homme a effectué sur la matière première, ils prennent place à proximité des productions de la nature pour s'y mesurer.

Dans cette lignée, le miroir devient un de ces objets paradigmatiques des mutations profondes que connaît la culture matérielle et intellectuelle du temps. Élément essentiel des décors à partir de la fin du xvii^e siècle, il prend de plus en plus d'importance dans les aménagements au fil de la période ⁵⁷. Il couvre des parties entières des parois sous la forme de trumeaux de grandes dimensions et intègre les maisons bourgeoises à partir des années 1740. Produit de luxe, le miroir tient son rôle de marqueur social. Il sert également à embellir l'architecture intérieure et sa distribution. En reflétant les hommes et les femmes qui s'y regardent, ainsi que les biens multiples dont ils s'entourent ⁵⁸, il met à vif la perception immédiate d'un tout fugitif. L'animation conforme aux « accidents » de la nature qu'il suscite, en particulier sa capacité à reproduire les sentiments changeants de l'Homme, le met en position de perturber l'ancien régime esthétique gouverné par l'image mimétique. Bien mieux qu'un portrait en pied figé, le miroir parvient à traduire l'intégrité du mouvement extérieur et intérieur de la personne (fig. 1-3) Combien de textes – le plus connu étant les *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (1747) de La Font de Saint-Yenne ⁵⁹ – veulent arbitrer le conflit que le miroir lance aux tableaux ? Alors que cette surface travaillée par le génie des techniciens et des artisans est en parfaite symbiose avec la nature, elle surpasse invariablement

⁵⁴ Sur ce principe des rapports, Georges FILLOUX, « L'article "Beau" et la théorie matérialiste de la connaissance », dans Sylviane ALBERTAN COPPOLA et Anne-Marie CHOUILLET (dir.), *op. cit.*, pp. 41-50.

⁵⁵ Sur les normes de présentation, Patrick MICHEL, « Lieux et dispositifs de la collection en France dans la seconde moitié du xviii^e siècle », dans Jesper RASMUSSEN (dir.), *La valeur de l'art, exposition, marché, critique et public au xviii^e siècle*, Paris, Champion, 2009, pp. 131-160 ; Patrick MICHEL, *op. cit.*, 2010 où sont analysées les principales sources et publications relatives à ces questions.

⁵⁶ Sur ce même sujet, mais pour les choses naturelles, Anne LAFONT (dir.), *op. cit.*, en particulier les notices sur le « Cabinet » par Aline Pelletier (pp. 60-74) et sur l'« Histoire naturelle » par Pierre-Yves Lacour (pp. 112-129).

⁵⁷ Ce que montrent la plupart des contributions du présent volume.

⁵⁸ Mimi HELLMAN, « The Joy of sets. The uses of seriality in the French interior », dans Dena GOODMAN, Kathryn NORBERG (dir.), *op. cit.*, pp. 129-153 ; et sur les pouvoirs visuels du miroir, en particulier les effets de répétition et de fragmentation, Marian HOBSON, *L'art et son objet. Diderot, la théorie de l'illusion et les arts en France au xviii^e siècle* (1982), Paris, Honoré Champion, 2007, p. 69.

⁵⁹ Étienne LA FONT DE SAINT-YENNE, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (1747), éd. Étienne JOLLET, dans *La Font de Saint-Yenne : Œuvre critique*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2001.

les artistes sur le terrain de l'imitation ⁶⁰. Et n'est-elle pas en outre ce corps poli grâce auquel « les physiciens expliquent aisément tous les phénomènes que produit la réflexion de la lumière » ⁶¹ ? Alexandre Savérien, lorsqu'il fait l'« éloge du verre » dans son *Histoire des progrès de l'esprit humain dans les sciences naturelles et les arts qui en dépendent* (1775), dévoile en un sens pourquoi une réunion d'intérêts se forme au XVIII^e siècle autour du miroir, comme de la porcelaine et de l'émail qui sont des matières demi-vitrifiées ⁶².

Si le miroir – comme tous ces autres objets décoratifs qui sont parties prenantes de la vie quotidienne et affective des hôtes – vient contrarier une hiérarchie artistique, il découvre au contraire au sein de l'esthétique philosophique des Lumières une terre d'élection. À rebours d'une théorie de l'art qui entérine l'asymétrie entre beaux-arts et arts décoratifs, la pensée universaliste des philosophes construit une esthétique unifiée où cohabitent les productions de quelque nature qu'elles soient ⁶³. À cet endroit de l'affleurement d'une nouvelle ère de la beauté, la maison et son décor, en opérant l'union des signes et des émotions, recouvrent une importance que seule une pratique décloisonnée de l'histoire de l'art permet de mesurer aujourd'hui.

⁶⁰ À l'heure pourtant où la *mimèsis* n'est plus le critère d'appréciation central de l'œuvre ; sur la valorisation de l'effet pictural au détriment de l'illusion représentationnelle, on renvoie surtout aux *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de l'abbé Du Bos (1719) ; Annie BECQ, *Genèse de l'esthétique française moderne : de la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814* (1984), Paris, Albin Michel, 1994, en particulier p. 243 et s.

⁶¹ Alexandre SAVÉRIEN, *Histoire des progrès de l'esprit humain dans les sciences naturelles et dans les arts qui en dépendent... Avec un abrégé de la vie des plus célèbres auteurs dans ces sciences*, Paris, Lacombe, 1775, p. 197.

⁶² *Id.*, pp. 309-317 : « Histoire de la verrerie ».

⁶³ Sur la façon dont la philosophie sensualiste contribue à modifier les paramètres de distinction entre beaux-arts et arts manufacturés, Fabienne BRUGÈRE, *op. cit.*, 2006, notamment pp. 10-11.

Fig. 2. *La jeune veuve*. Fable CXXIV, extrait de Jean DE LA FONTAINE, *Fables choisies*, Paris, chez Desaint et Saillant, 1755, t. II, p. 133, Bibliothèque municipale de Toulouse, Res A XVIII 1(2).
© Bibliothèque municipale de Toulouse.

Fig. 3. *La jeune veuve*. Fable CXXIV, extrait de Jean DE LA FONTAINE, *Fables choisies*, Paris, chez Desaint et Saillant, 1755, t. II, p. 134, Bibliothèque municipale de Toulouse, Res A XVIII 1(2).
© Bibliothèque municipale de Toulouse.

PREMIÈRE PARTIE

Principes et logiques structurants

Le système d'ameublement des élites françaises au XVIII^e siècle

Christian MICHEL

Comment penser en historien d'art le décor intérieur, ou plutôt qu'en dire ? Les outils généralement utilisés par la discipline ont certes beaucoup apporté. La recherche documentaire a permis de mieux connaître les producteurs, les consommateurs, et a mis en relation des objets encore existants avec les inventaires, les livres de raison, les éventuels contrats... Elle a pu permettre de dater des objets, des meubles, des textiles, des boiseries avec une relative précision et a parfois éclairé les rapports complexes qui lient commanditaires, intermédiaires et producteurs. Parallèlement à cette recherche s'est développée une description diachronique, rattachée à une histoire des styles. Pour les intérieurs français, on a eu longtemps recours aux noms de souverains ou de régimes pour nommer ces styles : un bureau peut être Mazarin, Louis XIV, Régence, Louis XV, Louis XVI, Directoire, Empire... Aux noms des souverains ou des régimes, on a parfois substitué des termes plus généraux : style rocaille ou rococo, goût à la grecque, néo-classicisme. En Angleterre, les dénominations sont empruntées aux menuisiers ou aux architectes qui ont diffusé leur œuvre par la gravure et l'on parle de style Chippendale et de style Adam. Une définition *a priori* des caractères propres à chacun de ces styles fait donc qualifier de « transition » les artefacts que l'on pourrait qualifier de deux de ces noms. Implicitement, l'on considère que le style est l'émanation d'une civilisation, et donc on construit un discours qui cherche à rendre compte des mutations formelles par les mutations du *Zeitgeist*. Ce serait l'esprit de jouissance qui expliquerait le passage du « Louis XIV » au « Louis XV » ; on serait donc amené à penser que sous Louis XVI, les élites de la naissance et de la fortune avaient perdu cet esprit de jouissance. Les découvertes des villes antiques de Campanie auraient permis le passage, *via* le style « transition », du « Louis XV » au « Louis XVI ». Ces approches sont aussi complétées par l'analyse des transferts de modèles ou d'objets d'une civilisation à une autre, parfois réduite à la notion floue

d'« influence », parfois enrichie par l'étude de l'appropriation des formes et des objets dans un nouveau contexte.

Il est possible d'avoir recours aux réflexions menées dans d'autres disciplines. Sans doute l'approche philosophique, souvent élaborée à partir de quelques pages illustres de la *Critique de la faculté de juger*¹, interroge l'ornement, mais, à l'instar de Kant, en l'abstrayant de tout rapport à la matérialité. Pour les historiens, le principal enjeu est de rendre compte d'une culture matérielle, et les éléments de décor qu'ils analysent ne concernent pas seulement le mode de vie des élites, les seuls dont les artefacts concernent l'historien d'art, mais aussi ceux des classes moyennes et populaires². Les outils qu'offre l'anthropologie ont rarement été utilisés pour penser le cadre de vie des aristocraties européennes du siècle des Lumières ; certains travaux de sociologie en revanche lui ont été consacrés et permettent de mieux penser l'ensemble des éléments d'un décor en présentant le caractère essentiellement symbolique de ce dont doivent s'entourer les membres de l'aristocratie³.

Si les formes sont la principale préoccupation de l'historien d'art, il ne peut se contenter d'un discours purement descriptif ou documentaire, et doit essayer de reconstituer leur signification et les raisons qui ont fait préférer telle forme à telle autre à un moment donné. Dans des articles précédents, j'avais tenté de les mettre en relation avec les théories qui fondent les arts dits « majeurs » : le *disegno* et la convenance⁴, je voudrais ici utiliser quelques concepts empruntés à des travaux de sociologie, non pour prétendre à mon tour proposer une lecture sociologique de ces décors, mais pour mieux comprendre le choix de leurs éléments constitutifs et pourquoi en France si peu de décors nous sont parvenus dans leur état initial, alors que les situations anglaise ou italienne sont si différentes⁵. J'ai recours à trois ouvrages complémentaires : celui de

¹ Immanuel KANT, *Critique de la faculté de juger* (1790), 1^{re} partie, esthétique du beau, § 16, trad. Alexis PHILONENKO, Paris, J. Vrin, 1965, p. 71. Voir notamment l'analyse de ce texte par Danièle COHN, « L'ornement, un outil théorique ? *La ceinture d'Aphrodite* », dans Patrice CECCARINI *et al.*, *Histoires d'ornement*, actes du colloque de l'Académie de France à Rome (1996), Paris, Klincksieck, 2000, pp. 11-31.

² Annick PARDAILHÉ-GALABRUN, *La naissance de l'intime. 3 000 foyers parisiens, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, PUF, 1988 ; Daniel ROCHE, *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation, XVII^e-XIX^e siècles*, Paris, Fayard, 1997.

³ Par aristocratie, j'entends, dans cet article, l'ensemble des classes dominantes de l'Ancien Régime, qu'elles appartiennent à la noblesse d'ancienne extraction, à la robe, à l'église ou à la finance.

⁴ Christian MICHEL, « Objets de goût ou objets de licence : les enjeux des débats sur l'ornement au milieu du XVIII^e siècle », dans Patrice CECCARINI *et al.*, *op. cit.*, pp. 203-214 ; Id., « Ornement et convenance dans les premières années du règne personnel de Louis XIV », dans Emmanuel COQUERY (dir), *Rinceaux et figures. L'ornement en France au XVII^e siècle*, actes du colloque du musée du Louvre (2002), Saint-Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot, 2005, pp. 201-213.

⁵ Voir par exemple les cas traités par Sarah Medlam et Sandra Bazin-Henry dans le présent volume.

Norbert Elias sur la société de cour ⁶ ; celui de Quentin Bell ⁷ affinant les réflexions de Thorstein Veblen ⁸ sur la consommation ostentatoire et celui de Pierre Bourdieu sur la distinction ⁹. Chacun à sa façon tente de penser les outils utilisés par une élite sociale pour donner à voir et affirmer ou défendre sa place. La dépense est un signe qui témoigne, soit de sa fortune, soit de son crédit, proportionnel au rang que l'on tient. Toutefois, s'il faut partir d'une réflexion sur le luxe, le système de la mode et la consommation ostentatoire, il s'agit de s'interroger sur la façon dont ces concepts peuvent aider à mieux analyser les éléments du décor et les formes qu'ils peuvent prendre. Le décor des élites est articulé autour de deux pôles, l'un d'entre eux est fixe, c'est la dépense, l'autre est en perpétuelle mutation, le goût. Je m'arrêterai d'abord sur le premier et donc sur les éléments qui doivent, par leur prix, rester constitutifs d'un intérieur aristocratique, avant de revenir sur les transformations opérées par les changements de goût dont témoignent les modes au cours du XVIII^e siècle.

Un système d'objets dispendieux

Norbert Elias écrit dans la *Société de cour* : « Dans une société où prédomine l'*ethos* de la consommation en fonction du statut social, la seule sauvegarde de la position sociale de la famille, et plus encore l'accroissement du prestige, le succès social, dépendent de la volonté d'aligner avant tout les dépenses du ménage et la consommation en général au rang social, au prestige ou au statut que l'on convoite » ¹⁰. La dépense ostentatoire se trouve placée au cœur du système ; au milieu du XVII^e siècle, le revêtement d'or des parois, éventuellement adouci par des arabesques, semble à ce point la livrée des hôtels que le Bernin exprime son soulagement lors de la visite de l'hôtel de La Vrillière, le 11 octobre 1665 : « Sortant, il a dit qu'il lui semblait être dans un des palais de Rome ; que c'était le premier qu'il eût vu où il n'y eût pas d'or » ¹¹. Comme on le sait, le comte de Toulouse, quand il devint propriétaire de l'hôtel, prit soin de faire dorer la galerie, réaménagée par Vassé. Autrement une grande part des objets prestigieux qui constituaient les décors furent importés : tapisseries des Flandres, marbres et miroirs d'Italie, laques et porcelaines orientales, et à un moindre degré, statues antiques et tableaux italiens ¹².

Si la monarchie a souhaité faire fabriquer ces objets dans le royaume, ce n'est pas pour en faire baisser les prix, mais pour éviter que l'or français aille enrichir les

⁶ Norbert ELIAS, *La Société de cour* (1969), trad. française, Paris, Calmann-Lévy, 1974.

⁷ Quentin BELL, *Mode et société. Essai sur la sociologie du vêtement* (2^e éd., 1976), trad. française, Paris, PUF, 1992.

⁸ Thorstein VEBLEN, *Théorie de la classe de loisir* (1899), trad. française, Paris, Gallimard, 1970.

⁹ Pierre BOURDIEU, *La distinction. Critique sociale du jugement* (1979), Paris, Minuit, 2012.

¹⁰ Norbert ELIAS, *op. cit.*, p. 48.

¹¹ Paul FRÉART DE CHANTELOU, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France* (1665), éd. Milovan STANIC, Paris, Macula, 2001, p. 250.

¹² On peut regretter que l'exposition *Un temps d'exubérance. Les arts décoratifs sous Louis XIII et Anne d'Autriche* (Paris, RMN, 2002) se soit contentée de montrer la production du royaume.

étrangers. Dès le règne d'Henri IV, des ateliers sont installés sous la grande galerie du palais du Louvre et il n'est pas nécessaire de revenir sur la politique menée par Colbert, avec notamment la création de la Manufacture des meubles de la Couronne installée aux Gobelins, les privilèges accordés à la Manufacture royale de glaces de miroirs, ou à celle des « tapis à la façon de Perse » à la Savonnerie. Ce n'est que lorsque les produits français deviennent aussi coûteux que ceux d'importation qu'ils trouvent leur place dans les intérieurs aristocratiques. Les princes de Condé ne déploient que de la porcelaine orientale dans leur château de Chantilly, au détriment de celle fabriquée dans la manufacture qu'ils protègent ¹³.

La compréhension de certains caractères des décors doit tenir compte de cette dimension. Le choix des objets, des matériaux est en grande partie lié à leur prix. Si la cheminée à la royale a remplacé les anciennes cheminées saillantes surmontées de peintures ou de bas-reliefs, ce n'est pas tant pour des raisons de commodité (un poêle chauffe bien mieux qu'une cheminée), mais sans doute grâce au prix que peut atteindre le trumeau de glace qui la surmonte, très supérieur à celui d'un tableau, et celui du marbre qui constitue son manteau. Le plus coûteux des textiles est la tapisserie. Si elle est désormais remplacée par des lambris pour le revêtement des parois de la plupart des pièces, elle ne disparaît pas pour autant, mais sert à recouvrir les sièges et les écrans. De même, le marbre qui a donné leur splendeur aux autels dans les églises et sa noblesse aux grands appartements de Versailles, mais qui réchauffe mal les pièces, est systématiquement utilisé pour surmonter consoles et commodes. Si les formes des cabinets japonais ou des armoires de Boulle ne correspondent plus au goût des élites du XVIII^e siècle, leurs panneaux somptueux peuvent être réutilisés dans de nouveaux meubles aux formes à la mode ¹⁴. Un objet riche en lui-même doit encore être enrichi, c'est le cas des porcelaines orientales, si possible anciennes, montées en bronze doré ¹⁵. La Manufacture de porcelaine de France, installée à Vincennes puis à Sèvres, fournit des pièces assez coûteuses pour pouvoir rivaliser avec celles d'importation, et ses plaques et ses plateaux viennent compléter les bronzes dorés dans l'enrichissement des meubles. Les soieries, la passementerie comportant des fils d'or et d'argent, la diversité des bois de placage des marqueteries sont autant d'éléments participant à la constitution d'un décor dispendieux. Contrairement à ce qui est parfois écrit, l'utilisation de placages pour décorer des meubles n'est pas due à une volonté d'économiser une matière rare : dans des inventaires d'ébénistes, l'acajou

¹³ Sophie MINIER, *La collection de porcelaine de Louis-Henri de Bourbon-Condé*, mémoire de maîtrise sous la direction de Christian Michel, Université Paris X Nanterre, 2003.

¹⁴ Alexandre PRADÈRE, « Du Louis XIV sous Louis XVI : le mobilier Boulle de la fin du XVIII^e siècle », *L'objet d'art*, fév. 1988, n° 4, pp. 29-43 ; Thibault WOLVESPERGES, *Le meuble français en laque au XVIII^e siècle*, Paris, Éd. de l'Amateur, 2000.

¹⁵ Caroline SARGENTSON, *Merchants and luxury market. The merchants-merciers of eighteenth-century Paris*, Londres, Victoria and Albert Museum, 1996 ; Thibault WOLVESPERGES, « Les marchands-merciers et la Chine, 1700-1760 », dans *Pagodes et dragons. Exotisme et fantaisie dans l'Europe rococo 1720-1770*, cat. exp., Paris, musée Cernuschi, fév.-juin 2007, Paris, Paris-Musées, 2007, pp. 17-23.

en feuille est plus de dix fois plus cher que l'acajou massif ¹⁶. Il conviendrait d'ajouter à cette énumération le renouvellement quotidien des bougies et des fleurs.

La place même des arts académiques dans ces décors dépend de leur prix. Les tableaux des écoles du nord passent des intérieurs de la classe moyenne aux intérieurs aristocratiques dès qu'ils deviennent signes de prestige par leur prix et que certaines ventes, comme celle du duc de Choiseul ou de Randon de Boisset, fournissent l'occasion de soutenir cette hausse par des enchères qui semblent disproportionnées à bien des collectionneurs des classes moyennes. Le renchérissement des dessins et des terres cuites en fait des objets dignes d'être collectionnés par d'autres que les artistes et les connaisseurs. Les peintres vivants qui ont acquis une réelle célébrité vendent d'autant mieux leurs tableaux qu'ils demandent des sommes importantes. Sous Louis XIV, Pierre Mignard ¹⁷ et Antoine Coypel ¹⁸ pouvaient se faire payer leurs tableaux des sommes beaucoup plus élevées que celles qu'ils étaient susceptibles d'atteindre dans les inventaires. La renommée de peintres comme Watteau, Greuze, Vernet ¹⁹ et David ²⁰ fait de leurs œuvres des signes de prestige qu'il est bon de déployer dans un hôtel ²¹. S'adresser à un artiste fameux conduit aussi à lui demander autre chose que des tableaux de chevalet. Watteau a surtout fourni à l'aristocratie des décors qui peut-être étaient plus coûteux que s'ils avaient été exécutés par des membres de la maîtrise. Il a surtout contribué à fournir des arabesques pour des panneaux et des clavecins ²², et bien d'autres académiciens, au moment de leur vogue, se sont fait demander des paravents, des dessus-de-porte peints ou modelés en stuc, ainsi que des décors de carrosses.

¹⁶ Sylvia GAGIN, *L'introduction de l'acajou dans le mobilier parisien dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, mémoire de maîtrise sous la direction de Christian Michel, Université Paris X Nanterre, 2000 et *Histoire d'un bois d'ébénisterie : les premiers pas de l'acajou dans le mobilier parisien. Du milieu du XVI^e au milieu du XVIII^e siècle*, mémoire de DEA sous la direction de Christian Michel, Université Paris X Nanterre, 2002.

¹⁷ Le prince de Condé lui paye 4 406 livres pour sa *Libération d'Andromède* et juge le tableau digne d'un cadre de 300 livres ; voir Jean-Claude BOYER, *Le Peintre, le roi et le héros : L'Andromède de Pierre Mignard*, cat. exp., Paris, musée du Louvre, janvier-avril 1990, Paris, RMN, 1990, pp. 13-17.

¹⁸ Voir les remarques de Cronström, Roger-Armand WEIGERT (éd.), *Les relations artistiques entre la France et la Suède 1693-1718 : Nicodème Tessin le jeune et Daniel Cronström, correspondance (extraits)*, Stockholm, 1964, pp. 228 et 242.

¹⁹ Notamment Jean-Joseph de Laborde lui paye 40 000 livres pour huit tableaux en 1769 (Léon LAGRANGE, *Les Vernet : Joseph Vernet et la peinture au XVIII^e siècle ; avec le texte des Livres de raison et un grand nombre de documents inédits*, Paris, Didier, 1864, p. 192).

²⁰ Hugues-Adrien Joly, non sans exagération, écrit au baron de Heinecken en 1789 : « avant qu'il ait rien commencé, on lui porte 12 ou 15 000 livres, on lui dit "faites-moi tel sujet qu'il vous plaira, vous êtes maître de la grandeur" » (Hugues-Adrien JOLY, *Lettres à Karl-Heinrich von Heinecken 1772-1789*, éd. William McALLISTER JOHNSON, Paris, Bibliothèque nationale, 1988, p. 158).

²¹ Sur le marché des peintres contemporains, voir les analyses de Patrick MICHEL, *Peinture et plaisir. Les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIII^e siècle*, Rennes, PUR, 2010, pp. 242-276.

²² Christian MICHEL, *Le « célèbre Watteau »*, Genève, Droz, 2008, p. 137.

Assurément, la qualité de la façon de ces différents matériaux, de couleurs et de textures si variées, tient une place importante, mais l'on peut se demander si la formule souvent répétée : « la mise en œuvre surpasse le matériau » (*materiam superat opus*), est vraiment justifiée. Dans bien des cas, c'est le signe d'opulence que représentent les objets qui est privilégié, ce qui ne veut naturellement pas dire que les propriétaires d'hôtels ne cherchent pas à réduire les coûts d'acquisition. Les papiers de la Direction des Bâtiments rengorgent de suppliques pour obtenir gratuitement des miroirs ou des marbres, ou du moins les acquérir à prix préférentiels. Il convient d'avoir un intérieur composé des objets les plus chers, mais pas nécessairement de trop dépenser pour les acquérir. Une réflexion portant sur le décor dans son ensemble doit tenir compte de la cherté des éléments qui le constituent.

La mode et le goût

Comment penser aussi les transformations continues que connaissent les décors et les objets qui le constituent entre le règne de Louis XIV et le Directoire ? Le phénomène de la mode, si souvent dénoncé par les contemporains, est déterminant et, malgré les discours moralistes répétés, il trouve sa légitimité dans la lignée des théories empruntées à la *Fable des abeilles* de Mandeville²³. C'est encore à ce texte que renvoie l'apologie de la mode qui figure en 1787 dans le *Magasin des modes nouvelles, françaises et anglaises* :

Si les citoyens opulents gardaient vingt ou trente ans le même habit, le même carrosse, la même vaisselle, s'ils ne variaient pas dans leurs ameublements et les choses de fantaisie, que deviendraient cinq cent mille artistes, marchands, artisans et journaliers qu'entretient leur caprice toujours renaissant ? C'est leur seule légèreté qui met les mercenaires en état de vivre, de subvenir aux impositions, d'acquitter leurs loyers et d'élever leur famille pour augmenter les forces de l'État. Si les riches n'étaient pas tentés, si l'industrie et la vanité ne les soutenaient pas, les pauvres seraient accablés de faim, de misère, et le royaume ne serait bientôt plus qu'un vaste désert²⁴.

On y voit souvent un phénomène d'émulation, où les prescripteurs seraient les classes supérieures, vite imitées par les classes moyennes. Si une telle démarche peut caractériser la mode vestimentaire en France, ce n'est pas le cas des modes liées à la décoration des intérieurs. Ce sont le plus souvent les financiers qui ont su créer la vogue des architectes qui travaillèrent ensuite pour l'aristocratie de cour : Le Vau au XVII^e siècle, Ledoux au XVIII^e. C'est Bonnier de la Mosson qui contribua à lancer Lajoüe. Le goût « à la grecque », si l'on en croit Cochin, a trouvé son origine dans le mobilier commandé par La Live de July²⁵. Plus généralement, comme le prétendent les couturiers cités par Quentin Bell²⁶, il n'y a pas de réel prescripteur, ni du côté

²³ Bernard de MANDEVILLE, *La fable des abeilles, ou Les fripons devenus honnêtes gens*, trad. de la 6^e éd., Londres, aux dépens de la Compagnie, 1740, t. I, p. 141 (sur l'émulation entre les classes) et pp. 288-289 (sur les arts du luxe).

²⁴ *Magasin des modes nouvelles, françaises et anglaises*, 2^e année, 20 janv. 1787, p. 53.

²⁵ Charles-Nicolas COCHIN, *Mémoires inédits sur le comte de Caylus, Bouchardon et les Slodtz*, éd. Charles HENRY, Paris, Baur, 1880, p. 143.

²⁶ Quentin BELL, *op. cit.*, pp. 97-98.

de l'offre, ni de celui de la demande, mais un mouvement collectif que décrit bien Proust parlant des intermittences du cœur de la duchesse de Guermantes à propos du mobilier Empire. Elle le déteste quand elle est princesse des Laumes ²⁷, l'admire à la Belle Époque ²⁸, puis le méprise de nouveau après la Grande Guerre ²⁹. « La mode est faite en effet de l'engouement d'un ensemble de gens dont les Guermantes sont représentatifs » ³⁰.

Il n'est guère de moment au cours du XVIII^e siècle où la mode dominante n'ait été dénoncée au nom des règles d'un goût universel qui se serait perdu, notamment en raison de la prééminence dont les femmes se seraient emparées ³¹. La prééminence de l'ornement sculpté ou modelé au détriment des ordres antiques est l'objet de l'ironie de Voltaire dans le *Temple du goût* (1733), comme de l'indignation de Jacques-François Blondel dès 1738 ³², et de Boffrand dans son *Traité d'Architecture* de 1745 ³³. Il ne faut pas attendre le tournant des années 1750, pour que l'excès des ornements soit dénoncé. Si en France les articles de Cochin dans le *Mercur de France*, comme en Angleterre les commentaires de Hogarth dans son *Analyse de la beauté* ont eu quelque résonance, c'est qu'ils ont été publiés à un moment où les formes « bizarres » suscitaient une certaine lassitude. Ce qu'il est usuel d'appeler le rococo ou la rocaille tient surtout à l'inflation des ornements, considérés comme des signes de richesse, et surtout d'ornements qui ne sont pas assujettis au principe de convenance ³⁴. On peut penser, quant à la multiplication de ces ornements et des formes « bizarres », aux analyses que Quentin Bell a menées sur l'accroissement des paniers ou des crinolines, qui à force de prendre de l'ampleur, finissent par être rejetés ³⁵. Les médiocres imitateurs de Meissonnier, Pinault et Lajoüe ont fini par discréditer un style qui caractérisait la dépense ostentatoire. Assez cruellement, Blondel écrit en 1774 qu'on ne trouve plus des tableaux de Lajoüe que dans les « maisons à loyer » ³⁶. C'est devenu un lieu commun, dans la seconde moitié du siècle, de dénoncer le mauvais goût de la génération antérieure, de la même façon que Stendhal peut écrire en 1830 que « jamais la mode et le beau n'ont été si loin l'un de l'autre » qu'à la fin des années 1770 ³⁷.

²⁷ Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann*, pp. 338-339 (pagination de l'édition en trois volumes de *La Recherche du temps perdu* dans la collection de la Pléiade).

²⁸ Marcel PROUST, *Le côté de Guermantes*, pp. 518-519.

²⁹ Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, p. 1025.

³⁰ Marcel PROUST, *La Fugitive*, p. 583.

³¹ Sur ce dernier point, on pourra consulter l'article de Mary Sheriff dans le présent volume.

³² Jacques-François BLONDEL, *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, Paris, Jombert, 1738, t. II, pp. 66-67.

³³ Germain BOFFRAND, *Livre d'Architecture...*, Paris, Cavelier, 1745, pp. 4-5, 8-9.

³⁴ Charles-Nicolas COCHIN, *Recueil de quelques textes concernant les arts*, Paris, Jombert, 1757, pp. XIII-XIV. Voir Marianne ROLAND MICHEL, *Lajoüe et l'art rocaille*, Neuilly, Arthéna, 1984, pp. 124-153 et Katie SCOTT, *The Rococo interior : decoration and social spaces in early eighteenth-century Paris*, New Haven, Yale University Press, 1995, pp. 252-265.

³⁵ Quentin BELL, *op. cit.*, p. 40 et pp. 114-118.

³⁶ Jacques-François BLONDEL, *L'homme du monde éclairé par les arts*, Paris, Monory, 1774, t. II, p. 294.

³⁷ STENDHAL, *Le rouge et le noir*, 2^e livre, chap. 1.

Fig. 4. *Fauteuil dans le goût pictoresque, Chaise dans le goût antique*, extrait de Jean-Charles Delafosse, *Œuvres*, 3^e vol., cahier A, édité par Jean-François Daumont, autour de 1770, collection privée.

Assurément, le goût de la première moitié du siècle ne disparaît pas comme par miracle, grâce à quelques articles dans le *Mercure de France*. Si la consommation ostentatoire n'est plus manifestée par les ornements qui furent à la mode, asymétriques, aux courbes accentuées, elle doit désormais s'exprimer par d'autres moyens, essentiellement par l'emploi d'objets d'une complexité croissante et aux matériaux plus coûteux. Il n'est sans doute pas anodin que les chaises et les fauteuils « dans le goût pictoresque » que Jean-Charles Delafosse présente dans ses recueils d'ornements, soient très richement sculptés, mais recouverts d'un simple tissu rayé, tandis que ceux qui sont « dans le goût antique », légèrement plus sobres dans leurs ornements, sont recouverts d'un tissu à fleur, brodé ou imprimé (fig. 4). Les meubles à la dernière mode, élaborés par les marchands-tapissiers ou les marchands-merciers, sont sans doute de formes simplifiées, mais enrichis de marqueteries complexes. Alors que le plus souvent les meubles d'ébénisterie (commodes ou bureaux) de la première moitié du siècle n'étaient recouverts que de bois de placage disposé géométriquement, et enrichis de bronzes dorés, les tableaux de marqueterie, souvent floraux, se déploient sur les nouvelles surfaces dégagées sur les faces des commodes ou des secrétaires. La nouveauté des formes est largement mise en avant souvent par l'invention de dénominations qu'il serait intéressant de dater plus précisément. Comme les marchands de modes ont donné des noms à chaque nouveau chapeau ou à chaque nouvelle coiffure, les marchands-merciers ont inventé des objets devenus attirants par leurs noms, tels les « bonheurs-du-jour ». Roubo ironise volontiers sur l'invention de noms qui suscitent la curiosité :

Les sofas étaient généralement d'une forme droite par le derrière de leur plan : peu à peu, on s'est avisé de les faire cintrés pour suivre le plan des niches ou des appartements dans lesquels ils étaient placés, ce qui était assez naturel ; ensuite on a varié ce cintre de différentes manières, ainsi que celui des dossiers, ce qui a donné lieu au changement de nom de ces sièges ou lits de repos, qui furent alors appelés

Ottomanes, Veilleuses, Veilleuses à la Turque, Pafoses, Turquoises, Gondoles, *etc.*, noms bizarres pour la plupart, et qui n'ont d'autre étymologie que le caprice ou la cupidité des Ouvriers et des Marchands ³⁸.

Fig. 5. *Paphose en gondole*, extrait de Jean-Charles Delafosse, *Œuvres*, 3^e vol., cahier B, édité par Jean-François Daumont, autour de 1770, collection privée.

On trouve, dans les recueils de Jean-Charles Delafosse, des modèles de tous ces meubles (fig. 5), ainsi que des différents noms de chaises, de fauteuils et de lits. Le même Roubo affirme que les noms de lits n'ont d'autre justification que de susciter la curiosité et les renvoie à deux types principaux : « les lits à la française » et les « lits à la polonaise » ³⁹. Ce ne seraient que des variantes mineures qui les transforment en lits à la turque, à la chinoise, à l'italienne... (fig. 6). De nouveaux noms ou de nouvelles formes sont à ce point nécessaires que l'auteur du *Magasin des modes* s'excuse presque de faire graver un lit à la polonaise : « Nous ne soutiendrons pas que ce lit soit très nouveau, mais nous dirons que sa forme étant plus belle, plus riche et plus élégante que celle des autres [des lits « à la turque », des lits « en chaire à prêcher », des lits à quatre colonnes, *etc.*], nous avons dû le peindre par préférence. Nous ajouterons que c'est la seule forme de lit que les gens de goût et les gens opulents choisissent » ⁴⁰. Une étude comparable à celle que Roland Barthes a menée pour les magazines des années 1950 ⁴¹ devrait être conduite sur le vocabulaire de cette revue, et de celle qui l'a précédée, le *Cabinet des modes*. Leur fin est avant tout publicitaire et elles louent surtout les meubles vendus par le tapissier Boucher *À l'Aigle d'or* et les objets que

³⁸ André Jacob ROUBO, *L'art du menuisier en meubles* (1772), reprint Paris, Interlivre, s.d., p. 652.

³⁹ *Id.*, p. 665.

⁴⁰ *Magasin des modes nouvelles, françaises et anglaises*, 30 janv. 1787, n° 8, p. 64.

⁴¹ Roland BARTHES, *Le système de la mode*, Paris, Le Seuil, 1967.

Fig. 6. *Lit à l'italienne*, extrait de Jean-Charles Delafosse, *Œuvres*, 3^e vol., cahier D, édité par Jean-François Daumont, autour de 1770, collection privée.

l'on trouve *Au petit Dunkerque*, mais elles rendent compte des normes du goût dans les dernières années de l'Ancien Régime. Ainsi à propos d'un flambeau chinois fait d'argent haché, le rédacteur précise : « Il y avait longtemps que la mode n'avait conçu quelque chose de nouveau pour la décoration des appartements. Elle a fait depuis peu des efforts et elle a produit différents objets assez beaux. [...] Voici un flambeau de forme toute nouvelle qui garnit et décore parfaitement une cheminée. On voit qu'il n'est pas trop chargé d'ornements, et que pourtant il ne manque pas de goût »⁴². On y vante des « fauteuils du dernier goût », recouverts l'un en velours d'Utrecht, l'autre en tapisserie d'Aubusson⁴³ (fig. I).

La course à la nouveauté, aux objets destinés à susciter curiosité, envie et émulation, réunit menuisiers, ébénistes, tapissiers, marchands-merciers et l'élite fortunée. Certes, un Cochin peut se moquer des « guirlandes en forme de corde à puits, des vases, dont l'usage ancien était de contenir les liqueurs, devenus pendules à heures tournantes, belles inventions qui furent imitées par tous les ignorants qui inondèrent Paris de drogues à la Grecque »⁴⁴, les inventions de la seconde moitié du XVIII^e siècle dans le domaine du décor intérieur sont multiples. Elles touchent tant aux

⁴² *Magasin des modes*, *op. cit.*, mars 1787, n° 14, pp. 110-111.

⁴³ *Cabinet des modes*, 15 fév. 1786, n° 7, p. 50.

⁴⁴ Charles-Nicolas COCHIN, *op. cit.*, 1880, p. 143.

formes qu'aux matériaux utilisés. L'exemple le plus frappant est celui du secrétaire à cylindre de Louis xv, objet de neuf ans de travaux et sans doute le meuble le plus dispendieux du siècle, associant les prodiges techniques, la qualité des bronzes et de la marqueterie ; il fut encore enrichi pendant la Révolution avec l'adjonction de médaillons en porcelaine de Sèvres qui dissimulent des emblèmes royaux ⁴⁵.

Thorstein Veblen s'attarde sur la contradiction qui existe dans les temps où les canons de la beauté sont associés aux formes simples tandis que se maintient la nécessité pour les classes supérieures de témoigner de leur statut par un gaspillage ostentatoire ⁴⁶. Pour lui, le sens de la nouveauté devient un « bon goût subsidiaire » qui pousse alors à acquérir des objets coûteux « qui sont étudiés pour intriguer celui qui les regarde » et qui « mettent en évidence une dépense de travail supérieure à ce qui suffirait pour leur donner une pleine efficacité économique » ⁴⁷. Si le luxe ne peut se manifester par l'abondance des ornements, comme dans la première moitié du siècle, il se déploie dans des objets de plus en plus complexes, dont la spécificité est mal mise en évidence par les dénominations usuelles, telles que le « goût à la grecque » ou le « retour à l'antique ». Ces termes feraient référence à une forme d'austérité qui n'a guère régné pendant le dernier tiers du xviii^e siècle. Il s'agit bien de consommation ostentatoire, qui repose essentiellement sur un renouvellement régulier et rapide d'objets dispendieux. Ceux-ci se démodent vite et, comme l'avait montré Pierre Verlet ⁴⁸, ils perdent une bonne part de leur prix lors des ventes qui en sont faites plusieurs années plus tard. Il convient de s'entourer de meubles et d'objets du dernier goût.

L'enrichissement des matériaux et la complication du travail deviennent des instruments qui témoignent de ce « gaspillage ostentatoire » ⁴⁹. Les bois d'importation, tel l'acajou, sont systématiquement employés, tenant le rôle qui était celui de l'ébène au xvii^e siècle. On revient aux décors de pierres dures, voire aux mosaïques importées d'Italie pour certains plateaux de console, et même pour la garniture des devant de quelques commodes. Pour ceux-ci, il reste usuel d'intégrer des panneaux de laque découpés dans des coffres ou des paravents venant du Japon ou de Chine, pour lesquels on préfère des laques des siècles précédents. Les marqueteries Boulle, réinventées ou découpées sur des meubles anciens servent aussi à enrichir certains meubles. La porcelaine de Sèvres, dans le décor des meubles, est aussi un signe de nouveauté et d'enrichissement. Sans aller jusqu'au record que représente la commode exécutée sans doute pour M^{lle} de Sens par BVRB, il suffit de mentionner tous les meubles de petite taille que les marchands-merciers Poirier et Daguerre ont commandés à Martin Carlin ⁵⁰.

⁴⁵ Daniel MEYER, *Mobilier de Versailles du xvii^e et xviii^e siècles*, Dijon, Faton, 2002, pp. 122-130.

⁴⁶ Thorstein VEBLEN, *op. cit.*, pp. 99-109.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Pierre VERLET, « Le commerce des objets d'art et les marchands-merciers à Paris au xviii^e siècle », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 13^e année, 1958, n° 1, pp. 10-29.

⁴⁹ Thorstein VEBLEN, *op. cit.*, pp. 99-109.

⁵⁰ Par exemple le guéridon de M^{me} du Barry, auquel Marie-Laure de Rochebrune a consacré une monographie (Paris, RMN, 2002).

Peu de ces objets répondent aux normes du grand goût. Les moralistes répètent à l'envi à propos des tableaux de l'école hollandaise les mots qui auraient été ceux de Louis XIV à qui l'on proposait des Teniers : « Ôtez-moi d'ici des magots »⁵¹. Le mot « magot » caractérise aussi les corps figurés dans les porcelaines, les laques et les papiers peints d'Extrême-Orient. Ces discours ne nuisent pas à leur succès, au contraire. Alors que certains membres de l'aristocratie britannique constituaient la clientèle privilégiée des grands trafiquants de statues antiques qu'étaient Piranèse et Cavaceppi, on ne trouve que rarement ces signes du grand goût dans les intérieurs parisiens. Les statues réunies par le cardinal de Polignac et Lambert-Sigisbert Adam, faute d'acquéreurs français, ont terminé dans les collections prussiennes. Tandis que la mode des objets orientaux, loin de s'affaiblir dans la seconde moitié du siècle, a plutôt tendance à se renforcer. Les noms consacrés de « retour à l'antique » ou de « néo-classicisme » ont eu tendance à gommer cette course à l'innovation que la puissance de la mode a accélérée sous le règne de Louis XVI. Ils ne peuvent rendre compte de la diversité des objets qui étaient réunis dans les intérieurs aristocratiques. Si l'on doit opposer les deux moitiés du XVIII^e siècle, il conviendrait plutôt de montrer comment la consommation ostentatoire a été beaucoup plus marquée après la guerre de Sept ans que durant la période dite « rocaille ». Les différents cas étudiés dans ce recueil permettent de voir comment l'ensemble de ces objets ont pu être réunis afin de constituer des ensembles harmonieux, mais aussi des ensembles qui ne pouvaient qu'être modifiés presque d'année en année par l'insertion de nouveaux éléments, la transformation d'autres, voire la mise au rebut de certains qui avaient cessé de convenir aux normes constituées par le goût collectif. Un objet démodé est décrié comme étant laid et de mauvais goût. Le décor d'un hôtel ou d'un château en France peut assurément être considéré comme un système, mais comme un système soumis aux contraintes collectives auxquels se soumettent les élites de la naissance et de la fortune et qui exige une mutation constante des éléments qui le constituent. C'est sans doute ce qui distingue le plus la France (ou du moins Paris), des pays voisins (Italie, Royaume-Uni, Empire) où les décors anciens sont conservés, quand bien même on réaménage de nouveaux appartements dans les hôtels et les châteaux. Le prestige en France ne tient pas à l'ancienneté d'un décor historique, mais à sa transformation selon les normes d'un goût en perpétuelle évolution. Encore au XIX^e siècle, Balzac, pour témoigner de la déchéance d'une famille, signale que les salons n'ont pas été transformés depuis leur premier aménagement⁵². Ce ne sont pas tant les mutations économiques ou politiques qui expliquent que toute étude sur le système décoratif français tienne nécessairement de la recherche archéologique, fondée sur les archives et l'appel au témoignage des objets subsistants, que le système de la mode qui interdit de conserver un décor rapidement désuet.

⁵¹ Cette anecdote est devenue un lieu commun depuis que Voltaire l'a présentée dans *Le siècle de Louis XIV*. En fait, plusieurs tableaux de Teniers se trouvaient dans l'appartement haut du château de Marly.

⁵² C'est le cas de l'hôtel Hulot dans *La cousine Bette* et du salon de la baronne d'Aldrigger dans *La maison Nucingen*. Un décor exécuté par Grindot est admirable vers 1817 (*César Birotteau*) car à la dernière mode, et devenu banal et médiocre sous Louis-Philippe (*La cousine Bette*).

Decorated Interiors: Gender, Ornament, and Moral Values

Mary SHERIFF

Ancient authority had long secured the relation between architectural elements and the human body. By the late eighteenth-century, that relation was well grounded in sexual difference, a point that becomes clear in Le Camus de Mézières's *Le génie de l'architecture*:

L'ordre Toscan par ses proportions annonce la force, la solidité, & représente un homme nerveux & robuste. Le Dorique nous offre un homme d'une taille noble & avantageuse. L'Ionique tient de l'ensemble d'une belle femme avec un peu plus d'embonpoint que celui d'une jeune fille élégante & svelte, d'après laquelle sont données les proportions de l'Ordre Corinthien ¹.

The entwined discourses of sex and gender circulating in the broader culture not only infiltrated the categorization of decorative elements, but also shaped the exploration of emotional responses to ornament and enabled the critique of interiors decorated in *le goût moderne*, as the rococo was called at the time.

Facilitating the entry of those discourses into both theory and practice was the conceptualization of architectural character proposed in Germain Boffrand's *Livre d'architecture*. There he comments on the need for exterior and interior forms to be appropriate to the edifice and to express its purpose:

L'architecture [...] est susceptible de differens genres qui rendent ses parties, pour ainsi dire, animées par les différents caractères qu'elle fait sentir... [Les] différents Édifices, par leur disposition, par leur structure, par la manière dont ils sont décorés, doivent annoncer au spectateur leur destination ².

¹ Nicolas LE CAMUS DE MÉZIÈRES, *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, Benoît Morin, 1780, pp. 22-23.

² Germain BOFFRAND, *Livre d'architecture...*, Paris, Cavelier, 1745, p. 16.

Boffrand also expanded character to the particular rooms and the social performances they embraced: “Si l’un veut faire un cabinet de musique; un salon où se rassemble la compagnie, il faut qu’il soit riant par sa disposition, par la clarté, & par la manière dont il est décoré”³. Although not explicitly stated, character will extend to expressing whether the room is designated for a man or woman and if its decoration embodies attributes of masculinity or femininity. Such considerations emerged implicitly in Boffrand’s practice and explicitly in later treatises.

In his *Cours d’architecture*, Jacques-François Blondel offered a gendered taxonomy beginning with the related characters *mâle*, *ferme* and *viril*. *Mâle* describes an architecture that without being too heavy has the firmness appropriate to the building. It is simple in composition, judicious in form, rectilinear in plan, and not overburdened with detail. *Ferme* suggests less heaviness in the masses and a satisfying certitude. *Viril* differs little from the other two, but tied to the Doric order, it tolerates no detail, no accessory detracting from manliness⁴. Following these are the characters *léger*, *élégant* and *délicat*, all of which assume the proportions of the Corinthian order. It might seem that the Corinthian, associated with a woman’s form, would designate these characters as feminine, but this is not the case. An *architecture délicate* does not imply constitutional weakness (considered feminine) but describes details executed with care and precision. And *légère* is not related to woman’s temperament, but tied to the proportions of the Corinthian order, as is magnificence, which made the order appropriate for spaces such as the princely palace⁵. Not appropriate for a prince’s palace was the *genre féminin*. That character took its proportions from the Ionic order and stood in opposition to the *viril*:

On appelleroit encore une Architecture féminine, prise en mauvaise part, celle qui au lieu d’indiquer des corps rectilignes, parce que le style de l’Architecture seroit solide, offriroit des avant-corps composés de parties sinueuses; celle qui répandroit une incertitude dans les masses, & dans les détails qu’on se seroit proposé d’admirer dans l’édifice⁶.

For these reason, Blondel argues, the *genre féminin* must not be used in military establishments, monuments raised to heroes nor princely residences. A pretty country house, *un petit trianon*, and a queen’s apartment are its domain.

³ *Id.*, p. 27.

⁴ Jacques-François BLONDEL, *Cours d’architecture*, Paris, Desaint, 1771, t. I, pp. 411-413.

⁵ *Id.*, pp. 413-416.

⁶ *Id.*, p. 420.

Decorating the hôtel de Soubise ⁷

Between 1735 and 1739, Boffrand added new spaces to the hôtel de Soubise at the behest of the prince de Rohan. These included a projecting pavilion that housed two oval salons one atop the other. The most famous of these is the Salon de la Princesse considered Boffrand's masterpiece and a key example of rococo art (fig. II). The Salon du Prince, in contrast, is less well known (fig. III). Yet bringing them together demonstrates the implicit gendering of ornament as it differentiates male and female spaces that mirror one another in oval form and alternation of mirrors with wall panels and windows. Represented on the bas-reliefs in the spandrels of the prince's salon are allegorical figures designated by attributes and accessory characters. Because they are not organized into a narrative sequence, the bas-reliefs do not suggest a continuous loop with a final scene bringing the viewer back to an initial episode. This ornament neither prescribes a sequential viewing path nor emphasizes the enclosure imagined as characteristic of oval spaces. Rather the bas-reliefs decorate, in the sense of embellishing and honoring, the room and the prince ⁸. Epic and Tragedy, joined in a single frame and represented by male allegorical figures, bring to mind exploits commemorated and hubris punished. In an adjacent panel, Renown celebrates great deeds while History inscribes them in a book supported by Time, shown in its traditional guise as a winged old man (fig. 7). History and Renown, however, are represented in female figures, as are the rest of the arts and sciences. While male bodies might seem appropriate for Epic and Tragedy, genres dedicated to the action and fate of men, the female bodies have no "natural" connection to the abstract notions they represent, although they were sanctioned by convention. Arithmetic, Astronomy, and Justice refer to sciences based on reason and judgment, attributes of the male mind in contemporaneous moral and medical discourses. Truth and Fable signify fundamental distinctions made in philosophy and aesthetics, while Music, Poetry and the Plastic Arts speak to taste and discernment. Martial trophies over the doors complete the ensemble.

Along with the allegorical concepts, the sobriety of the decor with white bas-reliefs set against a grey-green ground, suggests a room inviting serious conversation as well as one reflecting the occupant's refinement, reason and heroics. The allegorical bodies beautifully wrought by Jean-Baptiste II Lemoyne and Lambert-Sigisbert Adam lend the characters of lightness, elegance and delicacy to the room, but at the same

⁷ The hôtel de Soubise and its decoration have featured in important studies, including, recently, Sherry McKAY, "The Salon de la Princesse: Rococo design, ornamented bodies and the public sphere", *RACAR*, 1994, n° 21, pp. 71-84; Katie SCOTT, *The Rococo interior: decoration and social spaces in early eighteenth-century Paris*, New Haven, Yale University Press, 1995; Mimi HELLMAN, *The Hôtel de Soubise and the Rohan-Soubise Family*, PhD dissertation, Princeton University, 2000; Élisabeth Lavezzi, "Du regard interdit au regard exalté. Le cycle de Psyché peint par Natoire à l'hôtel de Soubise (1737-1739)", in *Isis, Narcisse, Psyché entre Lumières et romantisme: mythes et écritures, écritures du mythe*, actes du colloque de Clermont-Ferrand (1999), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2001, pp. 301-312; Philippe BÉCHU and Christian TAILLARD, *Les Hôtels de Soubise et de Rohan-Strasbourg, marchés de construction et de décor*, Paris, Somogy, 2004.

⁸ For a more detailed analysis, see Mimi HELLMAN, *op. cit.*, pp. 348-358.

Fig. 7. Lambert-Sigisbert Adam, *Time, Fame and History*, c. 1738, low-relief in plaster decorating the coins of the arcades of the Prince Salon at the Hotel de Soubise, Paris, Centre historique des Archives nationales. © Atelier photographique des Archives nationales, Alain Le Toquin.

time the absence of color, theorized as the most seductive aspect of art, limits their sensuality. There is no guarantee that the ornament inspired admiration for the prince, nor can we assume that anything serious passed through his salon. Taken together, the allegories suggest an idealized vision, and the room's character urges on the prince a set of qualities to assume. He is not offered a narrative comprising a series of archetypal performances, nor do the bas-reliefs show a specific hero with whom he is invited to identify. He remains the unrepresented center, and the iconographic scheme is completed when the prince enters the space to become the referent of its decor.

If the trophies and allegories define the salon as a man's space, what about the other ornaments? Although Boffrand never characterized ornament in explicitly gendered terms, his embellishments generally accord with later taxonomies that differentiated men's from women's spaces. Both salons evince the curvilinear forms and ornamental motifs typical of the early rococo, but their decorative elements are varied. Differences, however, are subtler than those marking the contrast between Blondel's character *viril* and *genre féminin*. For example, the mirror frames in the Salon du Prince are notably simpler, heavier, and more sculptural, and as Mimi Hellman has

pointed out, they represent the palm branches appropriate for the hero ⁹. In contrast, those in the Salon de la Princesse are rather ornate with delicate beadwork on the sides and flower garlands at the top. There are also differences in the ceiling ornaments. That of princess's salon includes elaborate rocaille strapwork extending from the central rosette to the cornice, and gilding enriches the entire surface. In the prince's salon, the ceiling ornament is limited to the ungilded rosette surrounded by an undecorated expanse that provides relief for the eye. Gilding in the Salon du Prince is limited, while it is lavished throughout that of the Princesse where it increases the reflective surfaces. Overall, the ornamentation of the Salon de la Princesse renders the space less intelligible and thus seemingly less rational than that of the Salon du Prince because structure is not clearly distinguished from ornament. Sherry McKay has pointed out that the room is aswirl with curving gold filigree and notes that space is constructed of encircling forms and linear twistings that obscure boundaries ¹⁰. Charles Natoire's paintings in both subject and handling bring the seduction of color into the salon and mark it as a feminine space. His sensuous paintings appeal to the eye and exemplify the aesthetics of pleasure and delectation ¹¹.

In representing the loves of Cupid and Psyche, Natoire's cycle visualizes a tale already known to a literate public, which originated in Apuleius's myth of a beautiful princess who aroused the jealousy of Venus. To satisfy her envy, the goddess sends her son to engineer a match between Psyche and some vile monster, but Cupid bungles the job and pricks himself instead. Venus meanwhile insures that no man will marry Psyche, and an oracle leads her father to believe that she must marry some hideous thing. Psyche is set out to await the monster but a gentle wind carries her to an enchanted place. Cupid makes love to her there and extracts her promise never to look at him. But Psyche breaks her vow and is punished for it. At the myth's center is the episode in which she raises a lamp and beholds the sleeping Cupid. Awakened when a drop of hot oil wounds him, Cupid flees. The rest of the story tells of Psyche's despair, her search for Cupid, and the tasks that Venus imposes to punish and test her. All ends well as the couple is reunited, and Cupid carries Psyche off to the heavens.

Natoire drew his inspiration from Jean de La Fontaine's 1669 *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, a fable that framed a retelling of Apuleius's myth within an account of four male friends, one of whom has composed a new version of the classic tale ¹². The gardens of Versailles provide the setting where the "author" reads aloud his story while others interject comments on the theory of art and nature of woman. The retold myth dwells on the decorations and pleasures of the enchanted palace and adds several new scenes. These aspects of the fable are pertinent to Natoire's cycle,

⁹ *Id.*, p. 357.

¹⁰ Sherry McKay, *op. cit.*, p. 76.

¹¹ Susanna CAVIGLIA BRUNEL, *Charles-Joseph Natoire (1770-1771)*, Paris, Arthema, 2012, pp. 64-70.

¹² For other interpretations, see Mimi HELLMAN, *op. cit.*, pp. 445-463. Useful essays include Kathryn B. HIESINGER, "The Sources of François Boucher's 'Psyche' Tapestries", *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, 1976, n° 314, pp. 7-23, and Edith STANDEN, "The 'Fragments d'Opera': A series of Beauvais Tapestries after Boucher", *Metropolitan Museum Journal*, 1986, n° 21, pp. 123-137.

which begins with Zephyr approaching a sorrowful Psyche. Episode two is set at Cupid's palace where nymphs wait on the princess. Here Natoire includes characters that La Fontaine added to the classic myth, thus providing Psyche with company and entertainment. Natoire also sprinkles cupids throughout the series reminding us that in La Fontaine's tale a band of amours abandon Venus for Psyche's retinue. We see that unfaithful flock dispersed throughout the salon where they are painted with the colors of life in Natoire's scenes, rendered in white plaster on the cornice and clothed in shining gilt as they perch atop boiserie panels.

Natoire sets his third vignette inside the palace where Psyche shows her treasures, and in the fourth panel he depicts a scene that many before him had rendered: Psyche gazing at the sleeping Cupid (fig. IV). Following this image is an episode particular to La Fontaine's fable in which nymphs rescue Psyche who has tried to drown herself (fig. V). Here Natoire indulges in a particularly sensuous display of female flesh as nymphs carry Psyche's glistening body from its watery bath. Once revived, Psyche encounters a shepherd and his grand daughters, a pastoral interlude particular to La Fontaine's version. The shepherd expounds on the happiness he has found in solitude, which allows him to reign in emotion and govern passion. But Psyche can find no such peace: she cannot conquer her heart, and after spending eight days resting in the pastoral setting she does not find the promised repose ¹³. Natoire includes in his image the two grand daughters on whose conversation Psyche eavesdrops and with whom she debates the power of love ¹⁴. In the next episode Psyche arrives at Venus's temple. Instead of showing the tasks Venus set for Psyche, Natoire asks that viewers recall or imagine them, for all he shows is Psyche swooning with fright before the goddess. The final episode depicts the happy ending as an ecstatic Psyche is transported to the heavens in Cupid's arms. That Natoire's images focus on Psyche's emotions accords with La Fontaine's stated goals. In Apuleius's myth, Cupid's identity is kept from both Psyche and the reader until she raises the lamp. In his preface, La Fontaine argues that the reader's pleasure comes in observing Psyche's uncertainty not in experiencing his or her own ¹⁵. Natoire invites his audience to enjoy a Psyche whose uncertainty arouses emotion and drives her to action. That his Psyche exhibits a range of feelings from sorrow to ecstasy accords well with the prevailing belief that women were less able than men to control passion and imagination through reason and thus were liable to be ruled by emotion ¹⁶.

While the decor of the prince's salon represents no hero with whom he is called to identify, the repeated image of Psyche offers the princess a mirror in which she can see herself idealized. Hellman has pointed out that Venus's jealousy was common in encomia for women, and that making Psyche the central figure reflects on the reputed beauty of the princesse de Rohan ¹⁷. The actual mirrors that decorate the Salon

¹³ Jean DE LA FONTAINE, *Les Amours de Psyché et Cupidon* (1669), Paris, Théophile Belin, 1899, t. 2, pp. 27-28.

¹⁴ *Id.*, t. 2, pp. 32-37.

¹⁵ *Id.*, t. 1, p. 26.

¹⁶ Mary SHERIFF, *The Exceptional woman: Élisabeth Vigée-Lebrun and the cultural politics of art*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, pp. 19-30.

¹⁷ Mimi HELLMAN, *op. cit.*, p. 455.

multiply and refract the images of both the flesh-and-blood princess and the painted one, and can even hold them reflected in a single frame. In relation to the allegories in the Salon du Prince whose legibility is based on common emblems, Psyche's story is more open to interpretation. Indeed, as La Fontaine's fable suggests, narrative invites interpretation as those who listen to the retelling of the myth relate its episodes to their own assessments of woman's nature. In the prince's salon there are no narrative scenes to be interpreted or seen in light of an assumed concept of manliness. The interpretation of Natoire's cycle is complicated not only by the nature of narrative, but also by a lack of evidence documenting an intended program and a dearth of contemporaneous response. Louis de Jaucourt's *Encyclopédie* entry "Psyché", however, provides a clue as to how the cycle might have been understood by some. After noting that the loves of Psyche and Cupid are known to everyone, and that La Fontaine embellished the ancient myth "par les charmans épisodes", Jaucourt concludes, "La fable de Psyché inventée par Apulée, est un charmant conte de fées qui a peut-être servi de modèle aux ouvrages de ce genre, si communs dans notre langue"¹⁸. The overwhelming majority of *contes de fées*, as Lewis Siefert has shown, include a love story as either the sole focus or a significant part of the plot. Women are the central characters, and narratives define what makes woman different from man: "it is hardly an exaggeration to say that fairy tales are obsessed with femininity"¹⁹.

Psyche and the Nature of Woman

By offering the princess an idealized image of herself, the Salon's decoration mimics that which La Fontaine imagined for Psyche's palace where the different floors are bedecked with images of "objets divins", including Cleopatra, Phryne, Helen of Troy, and Tasso's Armida. Thus La Fontaine's tale engages a substitutive logic in which one beauty is interchangeable with others, and this logic is repeated, albeit less emphatically, in the Salon de la Princesse. We also find this logic at work in architectural treatises. Le Camus, for example, advises that men's rooms be differentiated according to profession; those of a military man, like those of a magistrate, magnate, courtier, prelate, or minister must have ornaments appropriate to their occupations. Wives are all *maîtresse de maison*, and the ornaments of their suites are gauged to a room's function. Private spaces dedicated to women are primarily those designed for pleasure or adornment – the boudoir, the bathroom, the dressing room – while men's suites include spaces for more cerebral activities: libraries, offices and cabinets²⁰.

If called on in praise of beauty, Venus's jealousy might also be mobilized to describe woman's nature – at least according to the characters in La Fontaine's tale listening to the myth retold:

¹⁸ Louis DE JAUCOURT, "Psyché", in Denis DIDEROT and Jean LE ROND D'ALEMBERT (dir.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1751-1772, t. XIII, p. 543.

¹⁹ Lewis C. SIEFERT, *Fairy tales, sexuality and gender in France 1690-1715*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966, p 175.

²⁰ Nicolas LE CAMUS DE MÉZIÈRES, *op. cit.*, pp. 152-155.

Ces extrémités où s'emporta la déesse marquent merveilleusement bien le naturel et l'esprit des femmes; rarement se pardonnent-elles l'avantage de la beauté: et je dirai en passant que l'offense la plus irrémissible parmi ce sexe, c'est quand l'une d'elles en défait une autre en pleine assemblée; cela se venge ordinairement comme les assassinats et les trahisons ²¹.

The image of an assembly calls up the function of the salon as a place to see and be seen. The salon's sumptuous ornamentation may also have been created with an eye to rivalry. Hellman has noted that the costly objects and the materials in the salon would have shaped the guest's viewing experience and heightened the impact of the precious wares depicted in Natoire's image of Psyche showing her treasures ²². Like Apuleius, La Fontaine highlighted jealousy in this scene, which was rarely, if ever, represented visually before Natoire took it up. Of particular interest is the argument La Fontaine puts in Psyche's mouth as she is convincing Cupid to allow her sisters to visit. What was the purpose of all the superb clothing, she asks? Why possess these rarities if not to show them to another's eyes? Her happiness, she claims, would be imperfect if she could not display her good fortune. But logic never was woman's forte, and it is precisely the sisters' visit that arouses jealousy, provokes treason, and leads to Psyche's downfall.

If envy is central to both the story and woman's nature, it is not among the characteristics that La Fontaine's Cupid identifies as common defects of the sex. Agreeing to the visit of Psyche's sisters, he forecasts her downfall: "Vous êtes tombée justement dans les trois défauts qui ont le plus accoutumé de nuire aux personnes de votre sexe: la curiosité, la vanité, et le trop d'esprit" ²³. Of these, curiosity is highlighted in Natoire's most striking panel that represents the transgressive moment when Psyche raises her lamp to look upon the sleeping Eros. Although Cupid appeared as a child in many earlier works, here he is a beautiful and desirable young man. He represents an ephebic masculinity quite unlike that virtuous manhood suggested in the prince's salon. La Fontaine's Psyche swoons over his curled ringlets and the freshness of his complexion, which eclipses even that of the rose. She sighs over his half nude arm, which is not that of Hercules or Pan but that of the young Venus ²⁴. Natoire in his turn likens Cupid's body to that of Psyche through his lithe form, soft flesh, unarticulated musculature, smooth thighs, rounded belly, and light skin tones. The only sign of virility is a phallic quiver half hidden in drapery. What strikes me is less that Cupid takes the feminine position of the viewed object and Psyche the masculine one of viewing subject and more Psyche's attraction to Cupid's femininity. This attraction to the same suggests an economy of desire based in narcissistic identification.

Woman's attraction for what mirrors her is tied to a weakness Cupid identified as typical of the sex: vanity, which becomes in La Fontaine's tale highly narcissistic. In her palace, nothing pleases Psyche more than encountering her portrait everywhere. Nymphs and fairies cater to her need for constant change (*trop d'esprit*) by

²¹ Jean DE LA FONTAINE, *op. cit.*, t. 1, p. 15.

²² Mimi HELLMAN, *op. cit.*, p. 453.

²³ Jean DE LA FONTAINE, *op. cit.*, t. 1, p. 55.

²⁴ *Id.*, pp. 73-74.

representing her “en amazone, en nymphe, en bergère, en chasserresse, en Grecque, en Persane, en mille façons différentes et si agréables”²⁵. Although in Natoire’s series each episode stars Psyche in a different role, none of these images taken individually constitutes an allegorical portrait of the Princesse. Yet together they remind us that Psyche is offered as a point of identification for the princesse de Rohan, who is also susceptible to the weaknesses of her sex. In his screed against the rococo, La Font de Saint-Yenne claimed that *l’amour propre* had a special empire over women who want to see themselves mirrored in images all more captivating for being the less true. He takes special aim at allegorical portraits in which women forever appear as youthful goddesses. He mentions Hebe and I would add Psyche²⁶. Thus we find the idea of *l’amour propre* cast as a fundamental characteristic of woman stretching from La Fontaine’s 1669 tale to La Font’s 1747 Salon criticism. Between them are painted decorations that like Natoire’s series seem constituted to flatter a woman’s *l’amour propre*. Although the allegories of the prince’s salon are also flattering, they refer to mental and moral qualities and not the physical beauty conceived as the primary source of woman’s vanity and power over men.

In La Fontaine’s fable, Psyche’s narcissistic pleasure is not limited to portraits: “Psyché dans mille endroits rencontre sa figure;/ Sans parler des miroirs et du crystal des eaux,/ Que ses traits imprimés font paroître plus beaux”²⁷. The reflecting surfaces in Psyche’s palace evoke not only La Font de Saint-Yenne’s critique of narcissism, but also his argument that mirrors had elbowed serious painting out of salons and galleries. Instead of feeding the mind and soul, mirrors, he claimed, catered to a taste for pleasure and provided only sensual stimulation²⁸. Boffrand included mirrors in both the salons of the prince and princess, yet as decorative elements, mirrors came to be associated with women’s taste. Blondel makes the connection in *L’homme du monde éclairé par les arts* (1774) a text written as a series of letters between an enlightened man who appreciates the antique and a woman in need of educating. In one letter he mocks the report of an unnamed Amateur who encourages a marquise in *le goût moderne*. Praising a room in which there is not a straight line in plan or elevation, and in which symmetry is banished, the Amateur adds: “La composition & l’élégance des ornements n’ont jamais rien offert de plus satisfaisant, idées riantes que la magie des glaces répète encore, & semble multiplier à l’infini”²⁹. And he continues, asking the woman “Figurez-vous le spectacle enchanteur des ornements les plus légers, alliés avec les peintures les plus galantes, des Bouchers & des Natoires”³⁰.

The attraction of women to *le goût moderne* is also evident when the enlightened man writes of visiting a house in which there were older rooms with classical decor and others embellished by the Pineaus and Messissionniers, which are made to represent

²⁵ *Id.*, p. 34.

²⁶ Étienne LA FONT DE SAINT-YENNE, *Réflexions sur quelques causes de l’état présent de la peinture en France*, La Haye, Jean Neaulme, 1747, pp. 23-25.

²⁷ Jean DE LA FONTAINE, *op. cit.*, t. 1, p. 30.

²⁸ LA FONT DE SAINT-YENNE, *op. cit.*, pp. 13-17.

²⁹ Jacques-François BLONDEL, *L’homme du monde éclairé par les arts*, Paris, Monory, 1774, t. I, p. 90.

³⁰ *Ibid.*

rococo excess. There he meets a woman who seemed *éclairée*, but her taste was corrupted:

Touché de ses avantages, je fus fâché de la voir enchantée des ornements, & de l'éclat de l'or qui les embellissoit, de même que de l'effet des lumières qui se répétoient dans les glaces, & à qui le mouvement d'une compagnie nombreuse prétoit un nouvel éclat ³¹.

Flickering movement suggests *papillotage*, a derisive term by which critics described the small touches of the brush that brought attention to the sensual skin of the painting but disrupted the unity constructed through perspective and composition ³². In the Salon de la Princesse, light reflections produce a similar effect as the glint on ornament and mirror encourages the eye to skip across the surfaces of things. In this play, reflections, painted images, and physical bodies elide; surface effects captivate as they create an illusory and insubstantial world. In the salon, the play of mirrors and ornaments also disrupts the logic of Natoire's narrative, for while the placement of the episodes implies an ideal path of viewing, the mirrors and ornamental framing disperse and confuse the narrative sequence in a rush of visual sensation relieved only by the view to the exterior that the windows provide. While the opposing sensations of artifice and nature would be piquant during the day, at night flickering candlelight inside and uniform darkness outside would exacerbate the effects of the interior illusions. And if the gardens were illuminated, the flaming lights reflecting on glass would increase the scintillating effects. In discussing the hôtel de Soubise, Blondel, however, mentioned none of this in his 1752 *Architecture française* where he says only that the salon is "au-dessus de tout éloge"³³. It is not clear if between 1752 and 1774 Blondel's assessments changed or if his general admiration for Boffrand blinded him to the bling in the Salon de la Princesse.

Returning to Blondel's text, we find that *l'homme du monde* succeeded in training the ignorant woman, and she redeems herself in learning his lessons well. As they return to the rococo salon, the woman is now embarrassed at having admired the disorder and confusion of ornaments and materials, which she now understands as only worthy of embellishing a boudoir ³⁴. In singling out the boudoir, the woman is made to denigrate both rococo ornament and the space most closely associated with femininity, the room where women went to pout or simply to be alone ³⁵.

The boudoir and moral character

As a private feminine space, the boudoir has a moment of glory in Le Camus de Mézières treatise where he characterizes it as *le séjour de la volupté* ³⁶. But for Le

³¹ *Id.*, p. 49.

³² About the *papillotage*, see Marian HOBSON, *L'art et son objet. Diderot, la théorie de l'illusion et les arts en France au XVIII^e siècle* (1982), Paris, Honoré Champion, 2007, p. 71.

³³ Jacques-François BLONDEL, *Architecture française...*, Paris, Jombert, 1752-1756, t. I, p. 258.

³⁴ Jacques-François BLONDEL, *op. cit.*, 1774, t. I, p. 53.

³⁵ On the history of the boudoir, see Michel DELON, *L'invention du boudoir*, Paris, Zulma, 1999.

³⁶ About this aspect of the *boudoir*, see the articles of the third part of the present volume.

Camus the boudoir is more than a feminine space; it is a particular kind of woman: “une petite maîtresse à parer”³⁷. The room also partakes of the moral character that friends and foes alike attributed to her, for “la légèreté est le caractère d’agrément de cette pièce qui tient à la frivolité”³⁸. *Légèreté* here is not Blondel’s *caractère léger*; the term is used in its metaphoric sense to suggest inconstancy. *Légèreté* also determines the images that Le Camus de Mézières deems appropriate for the boudoir, and among the three amorous myths he mentions is the loves of Cupid and Psyche. For this room dedicated to sensual pleasure, Le Camus suggests a circular plan because “cette forme convient au caractère du lieu, elle est consacrée à Vénus”³⁹. More significantly, Le Camus picks out qualities of a female body that the boudoir should exemplify:

En effet, considérons une belle femme. Les contours en sont doux & bien arrondis, les muscles peu prononcés; il règne dans l’ensemble un suave simple & naturel, dont nous reconnoissons mieux l’effet que nous pouvons l’exprimer, qui provient d’un développement tendre, naissant & semblant annoncer la nature dans son berceau⁴⁰.

In commenting on the *développement tendre*, Le Camus implicates the science of sensibility so fundamental to his entire treatise.

As a property of all living bodies sensibility had two functions: that of perceiving the impressions of external objects on the senses and that of stimulating movements proportionate to the intensity of those perceptions. Because both men and women were endowed with sensibility, Le Camus drew on it in theorizing response to architectural forms and ornaments and he touted his theory as scientific:

Ce n’est pas un système vague, il a ses bases établies. En effet, il y a peu de personnes qui, en entrant dans certains appartemens, n’éprouvent subitement un mouvement de l’âme, tout contraire à celui avec lequel elles étoient entrées; c’est le lieu seul qui l’inspire⁴¹.

Yet if architecture affected both sexes, the science of sensibility suggested that women would experience a more intense response because of their tenderness. Medical experts argued that woman’s sensitive internal organs and rapid movements of delicate nerve and muscle fibers made her more susceptible to sensibility’s effects. Men’s tougher nerves and sinews produced weaker responses to stimuli. The delicacy of woman’s organs also gave her a livelier imagination, but rendered women less capable of attention. Because they could not consider anything for any length of time, women never developed the powers of reflection necessary to good reason. Heightened sensibility was thus responsible for weak reason, volatile imagination, uncontrolled emotion, and susceptibility to sensual pleasure. In defining these qualities, the medicine of sensibility verified through the authority of science longstanding stereotypes of woman’s difference⁴².

³⁷ Nicolas LE CAMUS DE MÉZIÈRES, *op. cit.*, p. 116.

³⁸ *Id.*, p. 121.

³⁹ *Id.*, p. 122.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Id.*, pp. 151-52.

⁴² Mary SHERIFF, *Moved by love: Inspired artists and deviant women in eighteenth-century France*, Chicago, University of Chicago Press, 2004, pp. 43-50.

It is likely that Le Camus's interest in sensibility led him to appropriate aspects of an extravagant boudoir described in Jean-François de Bastide's *La petite maison*. The fable recounts how Mélite accepts a challenge from the marquis de Trémicourt, who wagers that after visiting his *petite maison* she will no longer resist his advances. She loses the challenge, brought to capitulation in the green boudoir by an overload of the pleasurable sensations she experiences throughout the exquisite house. Mélite gasps with delight as she admires paintings of gallant subjects, sparkling gilt ornament, porcelains from Sèvres, Saxony and Japan, boiseries made by the ingenious Pineau, Chinese lacquer, Indian textiles, objects wrought of rock crystal, and of course mirrors and light reflections. Bastide's tale demonstrates the effect of sensibility on the female body as Mélite enjoys a bouquet of sensations: sweet smells, delicious foods, harmonious music and all that could delight the eye. I imagine that Le Camus could not resist importing into his treatise the decoration of a room in which Mélite is "ravie en extase"⁴³. That boudoir is not the one in which she succumbs, but another more extravagant still. In Le Camus's treatise it functions as a perfect substitute for a garden view if one cannot be had from within the boudoir:

Le boudoir ne seroit pas moins délicieux, si la partie enfoncée où se place le lit étoit garnie de glaces dont les joints seroient recouverts par des troncs d'arbres sculptés, massés, feuillés avec art & peints, tels que la nature les donne. La répétition formeroit un quinconce qui se trouveroit multiplié dans les glaces. Les bougies produisant une lumière graduée, au moyen des gazes plus ou moins tendues, ajouteroient à l'effet de l'optique. On pourroit se croire dans un bosquet; des statues peintes & placées à propos ajouteroient à l'agrément & à l'illusion⁴⁴.

No extant boudoir, not even those of Marie-Antoinette at Fontainebleau⁴⁵, lives up to the ecstatic imaginings of Bastide and Le Camus, even if some included mirrored alcoves. Whether it was his intent or not, in celebrating the boudoir Le Camus verifies contemporaneous critiques of luxury and decadence that put the blame for effeminating and corrupting French society squarely on the shoulders of the *petites maîtresses*, as well as the actresses, salonnières, queens, and royal mistresses. Le Camus's celebration of the boudoir depends on woman's sensibility, which could explain why women were attracted to a seductive space so like them, but it could not prevent the boudoir from becoming the symbol of all that was corrupt in both art and morality. Jill Casid has demonstrated how the boudoir was posed in art criticism as the antithesis of the biannual art Salon, a public space ideally devoted to rekindling virtue and counteracting the effeminacy for which women were blamed⁴⁶.

Casid amasses an impressive series of critiques in which the ideal Salon decorated with serious, moral works is posed as the boudoir's antithesis. For example, she notes

⁴³ Jean-François de BASTIDE, *Contes*, Paris, Louis Cellot, 1763, t. 2, p. 60.

⁴⁴ Nicolas LE CAMUS DE MÉZIÈRES, *op. cit.*, p. 119. About this aspect of the *boudoir*, see the article of Bérandère Poulain in the present volume.

⁴⁵ Yves CARLIER, *Le boudoir de Marie-Antoinette à Fontainebleau*, Paris, Somogy, 2006; Hélène VERLET, "À propos du boudoir de la reine à Fontainebleau", *Les Cahiers de la SAMCF*, 2008, n° 1.

⁴⁶ Jill CASID, "Commerce in the boudoir", in Melissa HYDE and Jennifer MILAM (dir.), *Women, art and the politics of identity in 18th-century Europe*, Hants, Ashgate, 2003, pp. 91-114.

that the 1777 *Momus au Salon* posed masters who chose decent subjects in good taste against fashionable painters who following the advice of a *belle de jour* treated subjects that would make Cupid blush, and thus relegated their work to the boudoir. And in the same year the pamphlet *État actuel des arts en France* commented on how grand and serious works frightened “nos grâces légères” who only call on painting for the decoration of boudoirs ⁴⁷. And in *Réflexions sur la peinture et la gravure* of 1786, François-Charles Joullain refers to same type of woman that for Le Camus embodied the boudoir:

Qu’il laisse à ces artistes médiocres, et entièrement indifférents sur l’opinion et le jugement de leurs compatriotes, le soin de décorer les boudoirs de leurs fades compositions. Le fracas de leurs couleurs peut en imposer à la petite maîtresse, mais ne séduira jamais l’homme d’un goût délicat... Les ouvrages sérieux et réfléchis augmentent les connoissances; les bagatelles et la frivolité les diminuent insensiblement ⁴⁸.

We have already encountered the man of “un goût délicat” in the protagonist of Blondel’s *L’homme du monde*. There he is set against the Amateur who celebrates and encourages a taste for the effeminate rococo mode. The enlightened man quotes with disdain a letter the Amateur wrote to a marquise in which he celebrated *le goût moderne* and the social mores that made it an appropriate choice:

Je suis intimement convaincu que la décoration de nos appartements doit tenir essentiellement à nos mœurs; & que le style de nos salons, de nos salles de compagnies, de nos toilettes, de nos boudoirs, doit être analogue à la légèreté des propos galants qu’on y débite ⁴⁹.

Like the painters who decorate the boudoir, the portraitists who flatter the ladies, and the architects who fill salons with mirrors, the Amateur is the accomplice of the *petites maîtresses* and the *belles du jour* who promote everything the enlightened man disdains in rococo ornament and the cultural mores associated with it.

When Germain Boffrand created the Salon de la Princesse, the sexual differentiation expressed in the character of its ornament was free of critique but not of cultural assumptions about the nature of woman. The Salon de la Princesse stands between the time when La Fontaine represented women’s foibles with something of an indulgent eye and a time when writers and critics denounced women for their corrosive influence on society. What then had changed?

In 1745 Louis xv installed M^{me} de Pompadour at Versailles. Very quickly she announced herself as a powerful force in the art world. Katie Scott has shown that court diaries in commenting on the marquise reveal an “obsessive anxiety with architectural communication” ⁵⁰. That anxiety, she argues, is also revealed in the criticism of the decorations Pompadour commissioned for the king’s bedroom at Bellevue: from

⁴⁷ François-Charles JOULLAIN fils aîné, *Réflexions sur la peinture et la gravure*, Metz, Claude Lamort, 1786, p. 23.

⁴⁸ *Id.*, p. 113.

⁴⁹ Jacques-François BLONDEL, *op. cit.*, 1774, pp. 91-92.

⁵⁰ Katie SCOTT, “Framing ambition: the interior politics of M^{me} de Pompadour”, *Art History*, avr. 2005, n° 28-2, p. 250.

François Boucher two mythological scenes destined for tapestry and from Carle Van Loo overdoors embodying the arts in diminutive figures of children at work. In 1754, La Font de Saint-Yenne denounced Boucher's *Le lever du soleil* (fig. VI) and *La chute du jour* as immoral:

Bien des personnes du sexe, qui en ont encore la modestie, ont jugé à propos de n'y point mener leurs filles par cette raison... Leurs indécences seront sûrement applaudies & admirées par les libertins, mais elles auront toujours le mépris des honnêtes gens ⁵¹.

And after soundly condemning Van Loo's allegories of the arts for their triviality, he writes:

C'est principalement aux Dames qu'il faut s'en prendre, si nos productions tombent souvent dans le petit & le colifichet. Nos plus grands peintres intéressés à leur plaire, seront un jour forcés de tout métamorphoser en pignées & en marionnettes ⁵².

Pompadour stands at the center of this critique for supporting the "fard séduisant" of Boucher and pushing the otherwise excellent Van Loo to a "caractère de puérilité". Here we have two visions of woman – she seduces the arts from their moral purpose and castrates them, reducing them to childish nonsense.

In catering to the taste of Pompadour, the arts are separated from their real source of power, which was in representing the virtue, grandeur and heroic feats of great men. The critique pictures woman, represented by Pompadour, as stepping out of her God-given subservience to remake cultural forms in her own image. As the sex was more and more blamed for corrupting the social fabric, women were increasingly seen as alien to the public sphere, a movement that reached its logical conclusion during the revolution when women were banned from political life. But well before that happened, women were sent to the boudoir not so much to sulk, but to indulge their vanity, frivolity, sensuality and taste for *le goût moderne*.

Attending to ideals of sex and gender embodied in ornament, allegory and painted decoration suggests that embellishments both reflected and reinforced cultural assumptions by inviting men and women to identify with their subjects and forms. Identificatory processes are implicit in notions of character and *convenance* since these are based on resemblances determined by a set on symmetrical relations. If particular ornaments and images mirror the qualities of sexed bodies, then sexed bodies must also mirror the qualities of those ornaments and images. This recognition points to the belief that images external to ourselves shape what we become as we assume sexed and gendered identities. While for our time Lacanian psychoanalysis has theorized that identification with external forms begins in the so-called "mirror stage" (when a child is about six months old) and continues throughout life, ideals of identification – both conscious and unconscious – were implicit in eighteenth-century discourses of art, sensibility, and moral action. On the conscious level, the imitation or emulation of ideal models was proposed throughout the culture for men and women alike. But at a less conscious level, imaginary identifications were attributed

⁵¹ Étienne LA FONT DE SAINT-YENNE, *Sentimens sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure*, s. l. s. n., 1754, p. 42.

⁵² *Id.*, p. 33.

to women and especially to adolescents whose greater impressionability led them to fancy themselves (and to act as) the figures in novels and paintings ⁵³. Finally, notions of what was “like” women, and hence what women liked, gave moralizing critics a potent weapon of cultural and political critique that raised the threat of emasculating the public sphere. As the century unfolded, that critique helped to “re-form” not only art and ornament, but also the larger social and political world.

⁵³ Mary SHERIFF, *op. cit.*, pp. 71-104.

L'appartement au XVIII^e siècle : un espace diversifié au service d'une convivialité nouvelle

Claire OLLAGNIER

Quand une maison est bâtie, rien n'est fait encore ; on n'est pas au quart de la dépense ; arrive le menuisier, le tapissier, le peintre, le doreur, le sculpteur, l'ébéniste, *etc.* Il faut ensuite des glaces et poser des sonnettes partout ; le dedans occupe trois fois plus de temps que la construction de l'hôtel ; les antichambres, les escaliers dérobés, les dégagements, les commodités, tout cela est à l'infini ¹.

Comme en témoignent ces propos de Louis-Sébastien Mercier, l'aménagement des intérieurs de la haute société d'Ancien Régime prend au fil du XVIII^e siècle une ampleur considérable. L'importance accordée à la mode, qui pousse les commanditaires, avides de nouveauté, à sans cesse remettre en chantier leurs intérieurs, explique en partie ce phénomène ². Mais d'autres raisons, liées à l'évolution de l'habitat de qualité, conformément à celle des façons de vivre et d'habiter, permettent de comprendre l'engouement sans précédent que suscite l'intérieur de la demeure. À une époque où celle-ci se conçoit comme un tout, et où jardin et décor sont des domaines intimement liés à la conception même des édifices, certaines notions – tels le confort, la commodité, l'intimité – infléchissent sensiblement les arts du décor.

À la fin de l'Ancien Régime, le domaine de la commande architecturale révèle ainsi des facettes inédites. On observe notamment une évolution de la clientèle : à l'aristocratie traditionnelle s'ajoute une classe de financiers, de fermiers généraux et leur entourage composé de comédiennes, chanteuses ou danseuses, fortes de la

¹ Louis-Sébastien MERCIER, *Tableau de Paris*, éd. Jean-Claude BONNET, Paris, Mercure de France, 1994, t. I, p. 228 ; cité dans Pierre VERLET, *La maison au XVIII^e siècle en France. Société, décoration, mobilier*, Paris, Baschet, 1966, p. 5.

² Sur ce point, voir l'article de Christian Michel dans le présent volume.

reconnaissance attribuée à leur art considéré alors comme utile à la société ³. De plus, la bourgeoisie diffuse les idées de progrès et de liberté à travers ses salons accueillant artistes, hommes de lettres et aristocrates ⁴, de telle sorte qu'elle n'influence pas seulement la vie intellectuelle et économique ; elle agit également sur les comportements et les mentalités dans la vie quotidienne. L'affirmation d'une nouvelle clientèle conditionne la commande architecturale et encourage la création artistique – l'émulation règne alors autant au sein de la clientèle impétueuse qu'entre les architectes eux-mêmes. Dans cette course effrénée vers la propriété, une partie de l'aristocratie, endettée, se voit contrainte de céder des parcelles alors que d'autres éminentes familles parviennent à augmenter leur fortune en acquérant et en spéculant au même titre que les gens du bâtiment (entrepreneurs et architectes) ou que les financiers ⁵. La bourgeoisie mime les entreprises des plus grands et selon les bons mots de Mercier : « Le parvenu veut avoir des appartements spacieux, et le marchand prétend se loger comme un prince ⁶ ».

De manière générale, l'évolution de la conception de la vie privée au siècle des Lumières est en partie due à la pénétration de valeurs bourgeoises dans les cercles plus élitaires. La notion de famille, qui représentait avant tout un lignage et un réseau d'alliances, se transforme : le mariage et l'éducation de l'enfant comptent autrement dans l'existence familiale ⁷. La sociabilité se pratique sous des formes nouvelles, plus intimes, en compagnie des proches ou d'amis choisis avec lesquels un échange plus libre s'instaure ⁸. Ainsi, la fortune et le goût personnel prennent-ils peu à peu le pas sur la qualité et le rang social ⁹, et déterminent la commande architecturale. La « fureur

³ Sur les demeures des femmes du monde sur lesquelles nous reviendrons plus bas, voir Kathryn NORBERG, « Goddesses of Taste : Courtesans and Their Furniture in Late-Eighteenth-Century Paris », dans Dena GOODMAN et Kathryn NORBERG (éd.), *Furnishing the Eighteenth Century*, New York, Routledge, 2007, pp. 97-114 et Claire OLLAGNIER, « Female Architectural Patronage in 18th-Century France », dans *Companion to Architectural Theory and Practice, Landscape Architecture and Urbanism*, vol. II : *Companion to Architecture in the Age of the Enlightenment*, Wiley-Blackwell Publishers, à paraître.

⁴ M^{me} Geoffrin, M^{me} du Deffand ou M^{lle} de Lespinasse, pour ne citer que quelques-unes des femmes qui ont protégé artistes et hommes de lettres. Ainsi, « M^{me} Geoffrin réunissait chez elle tout ce qu'on connaissait d'hommes distingués dans la littérature et dans les arts, les étrangers de marque, et les plus grands seigneurs de la cour. Sans naissance, sans talents, sans même avoir une fortune considérable, elle s'était créé ainsi à Paris une existence unique en son genre [...] », Élisabeth VIGÉE-LEBRUN, *Souvenirs*, éd. Claudine HERMANN, Paris, Des femmes, 2005 (3^e éd.), t. I, p. 37.

⁵ Voir Pierre PINON, « À travers révolutions architecturales et politiques, 1715-1848 », dans Louis BERGERON (dir.), *Paris. Genèse d'un paysage*, Paris, Picard, 1989, p. 186.

⁶ Louis-Sébastien MERCIER, *op. cit.*, t. II, p. 378.

⁷ Philippe ARIÈS, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* (1973), Paris, Éd. du Seuil, 1975.

⁸ Philippe ARIÈS et Georges DUBY (dir.), *Histoire de la vie privée*, t. III : *De la Renaissance aux Lumières* (1985), Paris, Éd. du Seuil, 1999.

⁹ L'ascension à la cour de M^{me} de Pompadour n'est pas étrangère au nouveau rôle accordé à l'argent et favorise le mélange des classes sociales. Yves Durand rapporte le jugement de plusieurs contemporains d'origine et de culture différentes (Sénac de Meilhan, Collé et

pour la bâtisse ¹⁰ » devient l'instrument d'une revendication sociale et chacun, de la noblesse de robe à l'élite intellectuelle en passant par la bourgeoisie de haut rang, entend s'imposer dans la capitale. Cette relative « fusion » des classes n'est pas sans conséquence à une époque où tout est désormais livré à la critique. Les rivalités entre les princes de sang et les plus riches représentants du monde de la finance défrayent la chronique ¹¹. Car, le souci de la convenance et de la bienséance perdure, soumettant ainsi à l'épreuve du public quantité de nouvelles demeures ¹².

Alors que, de Jacques-François Blondel ¹³ à Nicolas Le Camus de Mézières ¹⁴, les questions distributives sont au cœur des débats théoriques, les formes et les fonctions de l'habitat se diversifient, et l'interaction entre la demeure et son environnement (qu'il soit urbain ou champêtre) prend une importance décisive : l'habitat témoigne d'une part de la quête de plaisirs mais aussi de la volonté d'intimité, de plus en plus manifeste au sein de l'élite. D'autre part, la conception architecturale de l'espace est de plus en plus liée au programme décoratif qui s'enrichit par là même des nouvelles possibilités qu'offre un bâti toujours plus ouvert sur l'extérieur. Dans *La Société de Cour*, Norbert Elias avait ouvert la voie à une analyse sociale de l'architecture intérieure ¹⁵ ; plus récemment, Katie Scott a montré que, concernant la première moitié du siècle, les choix en matière d'aménagement de l'espace intérieur sont intimement liés aux conventions sociales et aux pratiques culturelles ¹⁶. Mais au fil du siècle des Lumières, l'organisation de la demeure devient plus que jamais le reflet des façons de vivre, et la commodité prend bientôt le pas sur l'historique notion de « convenance », devenant ainsi le maître mot dans l'art de composer l'intérieur des élites.

Un espace de représentation : définition et conception de l'habitat de qualité

Si l'on s'en tient au discours théorique, les types d'habitat découlent des règles de bienséance et connaissent une hiérarchisation en fonction du rang et de la fortune du propriétaire. Ainsi l'hôtel est-il la demeure urbaine aristocratique par excellence, et le château son fief et son lieu de villégiature saisonnière. Dans sa typologie de

Montbary) sur le rôle de la favorite dans ce contexte ; Yves DURAND, *Finance et mécénat : les fermiers généraux au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1976, p. 90.

¹⁰ Louis-Sébastien MERCIER, *op. cit.*, t. I, p. 224.

¹¹ Notamment celle qui oppose le comte d'Artois à Baudard de Saint-James ; Jean STERN, *À l'ombre de Sophie Arnould, François-Joseph Bélanger, architecte des Menus Plaisirs, Premier architecte du comte d'Artois*, Paris, Plon, 1930, t. I, p. 135.

¹² Ce sujet a fait l'objet d'une étude récente : Alexia LEBEURRE, « Le décor intérieur des élites face à l'opinion », dans Christophe HENRY et Daniel RABREAU (éd.), *Le Public et la politique des arts au Siècle des Lumières*, actes du colloque de Paris (2009), Paris, William Blake & Co, 2011, pp. 427-436.

¹³ Jacques-François BLONDEL, *Cours d'architecture*, Paris, Desaint, 1771-1777, t. IV.

¹⁴ Nicolas LE CAMUS DE MÉZIÈRES, *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, Benoît Morin, 1780.

¹⁵ Norbert ELIAS, *La Société de cour* (1969), trad. française, Paris, Calmann-Lévy, 1974 ; notamment le chap. 1 : « Structures et signification de l'habitat ».

¹⁶ Katie SCOTT, *The Rococo interior : decoration and social spaces in early eighteenth-century Paris*, New Haven, Yale University Press, 1995.

l'habitat domestique, Blondel distingue de fait les édifices construits en ville de ceux situés à la campagne. Ces derniers font l'objet d'un chapitre particulier qui étudie, dans cet ordre : les maisons royales, les châteaux, les maisons de plaisance et les maisons de campagne ¹⁷. Les édifices construits en ville se définissent quant à eux ainsi : palais, hôtels, bâtiments à l'usage des riches particuliers, des négociants puis des commerçants ¹⁸. Ces demeures se différencient les unes des autres par le statut de leur propriétaire auquel doit correspondre, selon le théoricien, une ornementation extérieure et des dimensions particulières. Or, dès la seconde moitié du xvii^e siècle le principe de convenance a du mal à être respecté et, comme le souligne Alexandre Gady, « le terme d'hôtel se répand pour désigner une grande et belle maison » ¹⁹. Ce constat, d'autant plus frappant au siècle suivant, conduit à une utilisation de plus en plus libre des dénominations traditionnelles ; l'on voit apparaître des terminologies nouvelles – *casino*, *belvédère*, *etc.* –, une variété que confirme la lecture des mémoires et les souvenirs des contemporains, et qui a pu brouiller notre compréhension de l'évolution fondamentale qui touche l'organisation de la demeure dans les trente dernières années du xviii^e siècle ²⁰. Cette multitude de dénominations trahit surtout l'éclatement des types traditionnels de l'habitat. À Paris, comme dans d'autres grandes villes françaises, les zones suburbaines – formant un territoire encore vierge et champêtre – sont propices à l'implantation de nouveaux quartiers où l'architecture se caractérise par des explorations formelles originales. Il n'y a alors plus de limites à la dépense, et l'élite cultivée et cosmopolite s'offre à prix d'or la concrétisation de son imaginaire bucolique, certes parfois extravagant, mais dans une visée toujours progressiste.

Si au début du siècle, la théorie française avait atteint un degré de développement sans précédent, établissant les règles de l'architecture privée sur le principe de la convenance sociale, et faisant de la distribution intérieure le pivot de la composition architecturale, les historiens de l'art sont unanimes à reconnaître le tournant qui s'opère dans le domaine de l'habitat vers le milieu de siècle. L'art de la distribution ne cesse pour autant pas de se perfectionner, comme en témoigne cet extrait du *Tableau de Paris* de Mercier :

Des coupes savantes et ingénieuses économisent le terrain, le multiplient et donnent des commodités neuves et précieuses : elles étonneraient fort nos aïeux qui ne savaient que bâtir des salles longues et carrées et croiser d'énormes poutres d'arbres entiers. Nos petits appartements sont tournés et distribués comme des coquilles rondes et polies et l'on se loge avec clarté et agrément dans des espaces ci-devant perdus et gauchement obscurs. Aurait-on imaginé, il y a deux cents ans, les cheminées tournantes qui échauffent deux chambres séparées, les escaliers dérobés et invisibles,

¹⁷ Jacques-François BLONDEL, *op. cit.*, 1771-1777, t. II, p. 247 et s.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Alexandre GADY, *Les hôtels particuliers de Paris, du Moyen Âge à la Belle Époque*, Paris, Parigramme, 2008, p. 10.

²⁰ Claire OLLAGNIER, *Petites maisons. Du pavillon d'agrément au pavillon d'habitation en Île-de-France au siècle des Lumières*, Bruxelles, Mardaga, à paraître.

les petits cabinets qu'on ne soupçonne pas, les fausses entrées qui masquent les sorties vraies, les planchers qui montent et qui descendent ²¹ ?

Dans l'aménagement des « dedans », l'art de la distribution et celui de la décoration forment alors les deux aspects principaux du programme de l'architecture domestique et constituent une grande part des propos théoriques de Blondel ²² – lui-même héritier des principes précédemment développés par Pierre Le Muet (1591-1669) ²³ ou Augustin-Charles D'Aviler (1653-1701) ²⁴. En 1753, dans son *Essai sur l'architecture*, Marc-Antoine Laugier souhaite lui aussi rendre hommage aux artistes : « la distribution est une partie qu'ils possèdent au souverain degré » ²⁵.

Depuis la création du corps double en profondeur, dont le premier exemple remonte à 1605 et qui s'est surtout diffusé à partir de 1625 ²⁶, les architectes et les commanditaires n'ont eu de cesse de créer des espaces mieux adaptés à la vie quotidienne. Dans leur approche distributive de la demeure, les principaux traités d'architecture de la première moitié du XVIII^e siècle abordent largement l'art de la distribution intérieure et définissent précisément les différents appartements aristocratiques. Blondel entend sous le nom d'appartement « la communication de plusieurs pièces ayant pour objet la même destination considérée en général, mais dont chacune d'elles peut avoir des usages particuliers » ²⁷. Il définit ensuite trois types d'appartements : les appartements de parade destinés à la représentation sociale, les appartements de société destinés aux intimes et les appartements de commodité, moins spacieux. La volonté de symétrie dans l'organisation de la demeure se manifeste également. Selon le théoricien, les appartements privés du maître et de la maîtresse de maison sont respectivement situés dans les ailes gauche et droite faisant suite au corps de bâtiment. Le corps de bâtiment central est quant à lui divisé en deux parties distinctes situées de part et d'autre d'un grand salon traversant. D'un côté s'étend l'appartement de parade, de l'autre l'appartement de société. La place précise que Blondel adjoint à chacun de ces appartements trouve son illustration dans le plan d'un palais type de soixante-six toises de face, publié dans son ouvrage, et celui d'un hôtel type de quarante toises de face, reproduit dans l'*Encyclopédie* (fig. 8).

Ces schémas organisationnels restent toutefois très normalisés. Lorsqu'on examine les plans si variés de l'époque, il est parfois difficile de distinguer ces trois types d'appartements. De même, l'étude, à l'étranger, des formes d'habitation soi-disant « influencées » par le « modèle » français, montre que les solutions trouvées sont multiples, et ce d'autant plus lorsqu'il s'agit d'aménagements à partir d'une structure préexistante ²⁸. En réalité, au milieu du siècle, la commodité reste

²¹ Louis-Sébastien MERCIER, *op. cit.*, t. I, pp. 389-390.

²² Sur la distribution intérieure de la demeure du particulier, Jacques-François BLONDEL, *op. cit.*, 1771-1777, t. IV ; sur la décoration intérieure, *Id.*, t. V.

²³ Pierre LE MUET, *Manière de bastir pour toutes sortes de personnes*, Paris, s. n., 1623.

²⁴ Augustin-Charles D'AVILER, *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole...*, 1691, Paris, Jean Mariette, 1710.

²⁵ Marc-Antoine LAUGIER, *Essai sur l'architecture*, Paris, Duchesne, 1753, p. 175.

²⁶ Alexandre GADY, *op. cit.*, p. 74.

²⁷ Jacques-François BLONDEL, *op. cit.*, 1771-1777, t. IV, p. 208.

²⁸ Voir notamment l'article de Sandra Bazin-Henry dans le présent volume.

Fig. 8. Jacques-François Blondel, *Plan du rez-de-chaussée d'un grand hôtel de quarante toises de face*, extrait de Diderot et d'Alembert, *Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication*, Première livraison, Paris, Impr. Le Breton, 1772, pl. XXIII.
© Claire Ollagnier.

la prérogative du logement bourgeois et roturier, alors que la bienséance influence encore grandement la question du déploiement des appartements aristocratiques. Seuls les petits dégagements sont jugés nécessaires pour faciliter la circulation dans les appartements de l'élite. Si Laugier loue le travail des artistes qui selon lui « savent dans de très petits espaces multiplier les logements, et dans chaque logement ménager des commodités de toute espèce », leur adresse ayant « fait naître le goût des petits appartements »²⁹, dans son discours, la dichotomie entre habitat aristocratique et habitat bourgeois roturier persiste. À l'instar de Blondel, l'abbé suggère que l'organisation de la demeure soit conforme à la traditionnelle bienséance. Ainsi les appartements associant de petits espaces dans des volumes non moins restreints sont-ils qualifiés de « médiocres ». Dans ce contexte, l'ameublement, comme la décoration, servait avant tout à mettre en valeur le rang et la richesse du propriétaire ; ainsi le mobilier n'était-il pas forcément confortable. Cette dichotomie entre le statut et la fortune du propriétaire et l'inconfort de sa demeure est frappant dans le discours des étrangers de passage à Paris. Ainsi s'étonne-t-on tout autant du manque de variété dans les dispositions et les aménagements de certains des plus grands hôtels de la capitale (hôtel de Soubise, de Maurepas, de Brancas, du Luxembourg ou de Richelieu)³⁰, que du froid qui règne dans les espaces de réception³¹. Chauffer correctement la demeure demande des moyens financiers importants, mais également une conception adaptée de la demeure. Ainsi, à côté de l'ostentation et du devoir de parade, se met-on donc bientôt en quête de confort et de bien-être.

Cette évolution des mentalités s'accompagne d'un glissement notable du discours théorique. Dès le milieu du siècle, les écrits doctrinaux de Laugier laissent transparaître de nouvelles préoccupations. Selon lui, les architectes doivent notamment davantage diversifier les formes géométriques – pièces « polygone, ronde, elliptique ou mixtiligne »³² – et en utiliser toutes les possibilités combinatoires : « Dans la distribution d'un édifice, un architecte doit être attentif à mettre tout à profit, et à ne rien laisser d'inutile. Pour peu qu'il ait l'esprit de combinaison, il tirera grand parti des irrégularités même, et on verra sous sa main les moindres petits recoins se métamorphoser en autant de commodités nouvelles »³³.

Ainsi observe-t-on durant plusieurs décennies la coexistence de plans d'habitation divers, la quête accrue de commodité impactant directement les dispositions spatiales. Il faut toutefois attendre le début des années 1780 pour que cette évolution prenne réellement corps et trouve une justification dans *Le Génie de l'architecture ou*

²⁹ Marc-Antoine LAUGIER, *op. cit.*, 1753, p. 175.

³⁰ Horace Walpole, lettre à Anne Pitt, 25 déc. 1765, dans *Correspondance*, vol. 44 ; cité par Antoine LILTI, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005, p. 437.

³¹ Horace Walpole, lettre à Lady Hervey, 10 mars 1766, dans *Correspondance*, vol. 31 et William Beckford, lettre du 19 janv. 1784, publiée par J. W. OLIVER, *The Life of William Beckford*, Londres, Oxford University Press, 1932, pp. 161-162 ; ces deux témoignages sont cités dans Antoine LILTI, *op. cit.*, p. 437.

³² Marc-Antoine LAUGIER, *Observations sur l'architecture*, Paris, Desaint, 1765, p. 214.

³³ Marc-Antoine LAUGIER, *op. cit.*, 1753, pp. 174-175.

l'analogie des arts avec nos sensations de Nicolas Le Camus de Mézières ³⁴. Ce dernier, influencé par la pensée sensualiste, reprend l'ensemble des principes déjà définis en y ajoutant la notion de « caractère », qui s'applique à toute la distribution intérieure de la demeure :

On doit passer de la simplicité à la richesse. Le vestibule est alors moins orné que les antichambres, les antichambres moins que les salons. [...] Chaque pièce doit avoir son caractère particulier. L'analogie, le rapport des proportions décident nos sensations ; une pièce fait désirer l'autre, cette agitation occupe et tient en suspens les esprits ³⁵.

Alors que la multiplication et la diversification des espaces sont louées par les praticiens autant que par les commanditaires, l'importance des sensations que produit l'architecture trouve ici son expression théorique ³⁶.

Une quête d'intimité : diversité et variété des espaces

Au XVIII^e siècle, la recherche croissante d'intimité et de solitude donne naissance à de nouveaux aménagements. Les notions de commodité et de confort ³⁷ se traduisent par la multiplication et la spécification des espaces de vie. Ainsi les propos de Le Camus de Mézières confirment-ils la pluralité des pièces qui composent les appartements alors conçus : « La chambre à coucher doit être placée près du salon. Cette pièce entraîne plein d'accessoires, il lui faut une garde-robe particulière, un cabinet de toilette, un boudoir et un logement pour un ou deux valets de chambre ou femmes de chambre, un autre pour un laquais. Non loin doit être l'appartement de bain » ³⁸.

Si, dès le début du siècle, l'intimité de la chambre à coucher était consacrée par la présence d'espaces de retrait qui lui sont annexés ³⁹, ceux-ci apparaissent de plus en plus systématiquement dans la conception de la demeure. Aux garde-robes, cabinets de toilette, lieux à l'anglaise, qui accompagnent couramment la chambre à coucher dans les demeures de l'élite, viennent s'ajouter d'autres espaces privés, tels le cabinet permettant les réunions et la lecture, ou le boudoir. Constituant souvent la dernière pièce de l'enfilade après la chambre à coucher, ce dernier fut considéré comme la clé de voûte de l'appartement-itinéraire observé par Michel Delon à travers les récits littéraires, qui mettent en scène l'espace à des fins érotiques ⁴⁰. L'usage de cette pièce est en réalité bien plus contrasté ⁴¹. En effet, dans certains cas, le boudoir peut communiquer avec le cabinet de lecture ou, plus généralement, être associé à une bibliothèque. Cette dernière s'impose en outre dans la distribution moderne.

³⁴ Nicolas LE CAMUS DE MÉZIÈRES, *op. cit.*

³⁵ *Id.*, pp. 44-45.

³⁶ Youri CARBONNIER, *Maisons parisiennes des Lumières*, Paris, PUPS, 2006, pp. 287-290.

³⁷ Le mot « *comfort* » est emprunté au vocabulaire anglais et sera utilisé jusqu'en 1840, Monique ELEB et Anne DEBARRE-BLANCHARD, *Architectures de la vie privée : maisons et mentalités, XVII^e-XIX siècles*, Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 1989, p. 5.

³⁸ Nicolas LE CAMUS DE MÉZIÈRES, *op. cit.*, p. 88.

³⁹ Monique ELEB et Anne DEBARRE-BLANCHARD, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁰ Michel DELON, *Le savoir-vivre libertin* (2000), Paris, Hachette, 2004, p. 122.

⁴¹ Voir les articles de la troisième partie du présent volume.

Consacrée à la botanique, la bibliothèque du Petit Trianon, et celle de Beaumarchais – meublée non seulement de plusieurs banquettes et fauteuils mais également d'un lit ⁴² – demeurent parmi les plus célèbres.

Le boudoir peut également parfois constituer une pièce de l'appartement des bains ⁴³. Si, dans la seconde moitié du siècle, ce dernier n'est plus seulement l'apanage des maisons royales et de quelques autres demeures d'importance, on observe toutefois une persistance de l'association du bain au luxe et à la noblesse impliquant une difficulté nouvelle à combiner usage et représentation ⁴⁴. En outre, alors qu'il n'avait jamais été destiné à l'un des deux sexes en particulier, la présence d'un appartement des bains dans la demeure de l'élite, qui semble se diffuser au début des années 1770, trahit une féminisation des usages ⁴⁵. Le Camus de Mézières lui-même semble considérer le bain comme l'accessoire de l'appartement d'une dame ⁴⁶. S'il a parfois fait l'objet de construction hors d'œuvre – comme au pavillon de Hanovre du duc de Richelieu, au pavillon du duc de Brancas ou dans les jardins de la folie Saint-James – l'appartement des bains demeure le plus souvent intégré au principal corps de logis. La situation suburbaine des nouveaux quartiers en vogue dans la capitale, et la richesse des points de vue qui en découlent, se prêtent par ailleurs pleinement au développement d'un tel appartement, qui impliquait selon Blondel qu'« en sortant de ces sortes de lieux, on puisse respirer un air frais » ⁴⁷. La plupart du temps, ces pièces s'ouvrent sur le jardin permettant ainsi à l'individu de jouir, au bain, d'un paysage varié et d'agrémenter son séjour voluptueux d'une rêverie bucolique. Bien qu'autonome par rapport aux autres appartements composant l'habitation, sa distribution est plus ou moins conséquente et complexe – les deux n'étant pas forcément liés à la taille de la maison. Les plus célèbres appartements des bains conçus à Paris dans la seconde moitié du siècle demeurent sans conteste ceux que l'on aménage pour les femmes de scène : M^{lle} Dervieux (fig. VII), et avant elle, M^{lle} Guimard. Loin de constituer une

⁴² Donald C. SPINELLI (éd.), *L'Inventaire après décès de Beaumarchais*, Paris, H. Champion, 1997, pp. 41-42.

⁴³ L'appartement des bains a été étudié par Dominique MASSOUNIE, « L'usage, l'espace et le décor du bain », dans Daniel RABREAU (éd.), *Paris, capitale des arts sous Louis XV : peinture, sculpture, architecture, fêtes, iconographie*, Bordeaux, W. Blake & Co/Art & Arts, 1997, t. I, pp. 197-210 et ID., *Architecture des bains privés (1650-1810)*, mémoire de maîtrise sous la direction de Daniel Rabreau, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1993 ; ce travail fait actuellement l'objet d'une remise en perspective : Ronan BOUTIER, *Les bains dans l'architecture française (XVI^e-XVIII^e siècles)*, thèse de doctorat sous la direction de Claude Mignot, Université Paris IV – Sorbonne, en cours.

⁴⁴ Dominique MASSOUNIE, « L'usage, l'espace et le décor du bain », dans Daniel RABREAU (éd.), *op. cit.*, 1997, p. 198.

⁴⁵ Ronan BOUTIER, « L'art des bains », *Dossier de l'Art*, oct. 2011, n° 189, p. 50.

⁴⁶ Nicolas LE CAMUS DE MÉZIÈRES, *op. cit.*, pp. 137-144.

⁴⁷ Jacques-François BLONDEL, *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, Paris, Jombert, 1737-1738, vol. I, p. 72.

Fig. 9. D'après Claude-Nicolas Ledoux, *Plan de la maison de M^{lle} Guimard à la Chaussée d'Antin*, extrait de *L'Architecture de Claude-Nicolas Ledoux*, Paris, Lenoir, 1847, t. II, pl. 174. © Claire Ollagnier.

offense à l'art de la distribution ⁴⁸, la situation de ce dernier, à l'entrée de la maison, annonce avec éloquence les usages associés à sa demeure (fig. 9) !

La vie nocturne parisienne devient en outre le moment le plus important de la vie sociale des élites ⁴⁹ et la littérature érotique aime également à placer ses personnages autour d'une belle table qui, comme en témoigne cette description de La Morlière dans *Angola, histoire indienne sans vraisemblance* (1746), invite autant aux plaisirs charnels qu'un boudoir ou un cabinet dérobé : « L'une [des pièces de la maison] destinée aux plaisirs de la table, paraissait garnie avec une profusion délicate, de tout ce que le goût le plus raffiné a pu imaginer en faveur de cette sensualité » ⁵⁰. Est-ce ce genre de repas fin que goûtait le duc de Laval dans la petite salle à manger située au rez-de-chaussée de sa maison du boulevard Montparnasse et précisément nommée par Krafft « cabinet secret pour donner à manger » ⁵¹ ? Nicolas Le Camus de Mézière affirme notamment :

On dit, et cela est passé en proverbe, que, pour rendre un repas agréable, il ne faut point que le nombre des convives soit au-dessous de celui des Grâces et au-dessus de celui des Muses ; dans ce cas on pourrait désirer une petite salle à manger particulière. Un endroit trop grand pour un petit nombre de convives paraît désert, on s'y trouve isolé ; il faut que le lieu soit en rapport de ceux qui l'habitent : notre individu se perd dans l'immensité, et cette idée humilie notre amour-propre ⁵².

Ainsi, avec l'apparition des petites salles à manger dans la seconde moitié du siècle, le repas relève-t-il autant de l'intimité que de la sociabilité.

Au cours du siècle, la salle à manger évolue tellement qu'elle représente peu à peu la pièce de réception par excellence dans la distribution des demeures, et connaît un véritable triomphe dans l'architecture des élites ⁵³. On peut relever plusieurs tendances. En général, l'architecte place la salle à manger au rez-de-chaussée, et les cuisines et offices au-dessous en ménageant un accès commode. La maison de M^{lle} Dervieux à la Chaussée d'Antin connaît une évolution similaire : alors que l'édifice premier, conçu par Brongniart, ne dispose pas de pièce spécifiquement dévolue au repas, la seconde campagne de travaux permet à Bélanger d'aménager une véritable salle à manger

⁴⁸ Dominique MASSOUNIE, *op. cit.*, 1997, p. 202 ; selon l'auteure, l'appartement de M^{lle} Guimard satisfait davantage aux critères d'un espace de représentation du rang qu'à la commodité.

⁴⁹ Antoine LILT, *op. cit.*, p. 227.

⁵⁰ Jacques ROCHETTE DE LA MORLIÈRE, *Angola, histoire indienne*, 1746, dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, éd. Raymond TROUSSON, Paris, France loisirs, 1999, p. 415 ; voir l'extrait complet (n° 2 bis) donné par Fabrice Moulin dans le présent volume.

⁵¹ Jean-Charles KRAFFT et Nicolas RANSONNETTE, *Plans, coupes, élévations des plus belles maisons & des hôtels construits à Paris & dans les environs entre 1771 et 1802*, Paris, Impr. de Clousier, [1802], pl. 41.

⁵² Nicolas LE CAMUS DE MÉZIÈRES, *op. cit.*, p. 182.

⁵³ Cécile LESTIENNE, *Naissance et évolution de la salle à manger dans l'architecture française, aux XVII^e et XVIII^e siècles*, mémoire de Master 2 sous la direction de Daniel Rabreau, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2010 ; Cécile LESTIENNE, *Le Temple de Comus. Naissance et évolution de la salle à manger dans l'architecture française, XVII^e-XIX^e siècles*, thèse de doctorat sous la direction d'Alexandre Gady, Université Paris IV – Sorbonne, en cours.

donnant sur le jardin et « un escalier pour le service de l'office de la bouche et de la cave qui se trouvent en dessous »⁵⁴. Celle du pavillon de Trianon conçu pour M^{me} de Pompadour aurait même pu être dotée d'un nouveau type de meubles permettant de se libérer de la présence des domestiques : les tables volantes⁵⁵. La mode, et l'imaginaire, associés à cet accessoire sont tels que la littérature romanesque s'en trouve imprégnée ; ainsi Jean-François de Bastide raconte-t-il dans *La Petite maison* : « Lorsque le moment en fut arrivé, la table se précipita dans les cuisines qui étaient pratiquées dans les souterrains, et de l'étage supérieur elle [Mélite] en vit descendre une autre qui remplit subitement l'ouverture instantanée faite au premier plancher, et qui était néanmoins garantie par une balustrade de fer doré »⁵⁶. Mais de tels dispositifs restent marginaux et demeurent bien souvent le privilège des résidences royales.

Par ailleurs, la maison de M^{lle} Dervieux témoigne d'une autre évolution : la salle du repas s'entoure progressivement de petites pièces pour le service ; la nouvelle salle à manger de la danseuse dispose d'un buffet attenant en abside (fig. 10). Cette configuration distributive témoigne bien souvent d'un dispositif de grande ampleur permettant l'organisation de véritables festins dans les meilleures conditions. Parmi les plus prestigieuses, celle de l'hôtel de Soubise, d'une superficie stupéfiante, est illuminée par un éclairage zénithal (fig. 11). Cette immense salle de festins est aussi accompagnée de plusieurs annexes, tels qu'un buffet et une pièce « pour rincer les verres », permettant le service des somptueux repas offerts par le prince de Soubise⁵⁷. En outre, les fontaines et les poêles s'imposent comme mobilier spécifique de la salle à manger, permettant ainsi de rafraîchir ou, au contraire, de chauffer l'espace dédié au repas⁵⁸. Quelques dispositifs spectaculaires peuvent parfois s'ajouter aux plaisirs de la table. Ainsi reconnaît-on une description de la salle à manger de M^{lle} Guimard dans les propos de Le Camus de Mézières :

Veut-on une sensation douce, et qui convienne à l'endroit qui nous occupe ? On placera le long des murs de la salle à manger un petit amphithéâtre de deux ou trois gradins sur lesquels on rangera des fleurs toujours fraîches, toujours nouvelles dans des vases d'une forme heureuse et bien dessinée ; leurs vives couleurs, leur variété et leur odeur portent à l'âme des sensations agréables. [...] Une aimable *Actrice*, connue par les qualités du cœur et de l'esprit, qui sait analyser le vrai plaisir, a bien senti la valeur d'une pareille idée. D'une serre chaude elle a fait l'endroit le plus délicieux de la maison qui est un palais de Fée⁵⁹.

⁵⁴ Jean-Charles KRAFFT et Nicolas RANSONNETTE, *op. cit.*, pl. 7.

⁵⁵ Christian BAULEZ, « Le domaine de Trianon », *Connaissance de Paris et de la France*, oct. 1977, n° 34, pp. 20-27.

⁵⁶ Jean-François DE BASTIDE, *La petite maison* (1753), éd. Patrick MAURIÈS, Paris, Le promeneur-Gallimard, 1993, p. 59.

⁵⁷ La salle à manger du prince de Soubise, rue de l'Arcade, est louée dans les *Mémoires secrets* (t. XXXV, 8 sept. 1787) ; sur la demeure dans son ensemble, voir Christian BAULEZ, « Le petit hôtel du prince de Soubise, rue de l'Arcade », dans Christian TAILLARD (dir.), *Art de cour : le mécénat princier au siècle des Lumières*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, pp. 55-94.

⁵⁸ Cécile LESTIENNE, *op. cit.*, 2010, pp. 67-68.

⁵⁹ Nicolas LE CAMUS DE MÉZIÈRES, *op. cit.*, p. 186.

Fig. 10. *Élévation, coupe et plans de la maison de M^{lle} Dervieux*, extrait de Jean-Charles Krafft et Nicolas Ransonnette, *Plans, coupes, élévations des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris et dans les environs*, Paris, Impr. Clousier, s.d. [1802], pl. 7. © Claire Ollagnier.
[E : Salle à manger ; D : Buffet]

Fig. 11. Jean-Charles Krafft, *Plan et coupe générale de l'hôtel Soubise, rue de l'Arcade, par Cellerier. Architecte,*
extrait de Jean-Charles Krafft et Nicolas Ransonnette, *Plans, coupes, élévations des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris et*
dans les environs, Paris, Impr. Clousier, s.d. [1802], pl. 78. © Claire Ollagnier.
[H : Grande salle à manger pour les jours de festin]

Sur le plan du rez-de-chaussée de ce célèbre « Temple de Terpsichore » à la Chaussée d'Antin, publié par Ledoux au début du XIX^e siècle, la salle à manger, précédée d'un buffet, est située au centre de la distribution. Cependant, comme cela a récemment été mis en lumière, sur le plan du même architecte joint au permis de construire en 1773, le buffet est en fait défini comme une « deuxième antichambre servant de salle à manger », et la salle à manger centrale comme une « galerie ou jardin d'hiver »⁶⁰. La description qu'en fait Horace Walpole nous conduit à penser que salle à manger et jardin d'hiver ne formaient qu'une seule et même pièce : « Le seul exemple de luxe dont on parle est dû à M^{lle} Guimard [...] qui est en train de se bâtir un palais ; autour de la salle à manger sont deux fenêtres ouvrant sur une serre chaude qui produira des fleurs tout l'hiver »⁶¹.

La table constitue un lieu particulièrement propice à l'échange entre amis, le souper participant d'un véritable rite social, durant lequel une importance toujours plus grande est accordée aux mets. Le raffinement et la complexité du repas conduit bientôt à un développement sans précédent des arts de la table⁶². Selon Grimod de la Reynière, « le maréchal prince de Soubise, mauvais général mais excellent courtisan, passait pour un très bon Amphitryon ; sa table était renommée par sa grande délicatesse, et il s'en occupait en homme à qui les secrets de la cuisine étaient familiers »⁶³. Ainsi, les soirées organisées chez le prince étaient-elles réputées pour leur raffinement gastronomique et rivalisaient-elles de surcroît avec les financiers parisiens, connus pour leurs tables luxueuses.

Ces refuges de « l'intime », tels qu'ils sont encore qualifiés dans des travaux récents⁶⁴, permettent en réalité un isolement tout à fait relatif. Dans les salles à manger, il s'agit certes de s'affranchir du lourd cérémonial imposé à la cour et de la contrainte d'un personnel de service trop présent et trop encombrant. Mais la réduction de la taille des espaces du repas témoigne surtout d'un désir de convivialité⁶⁵. Ainsi les trouve-t-on parfois associés à la pratique du trictrac ou autres jeux en vogue à l'époque⁶⁶. Chez Beaumarchais notamment, l'antichambre située en face de la salle

⁶⁰ Alexia LEBEURRE, *Le décor intérieur des demeures à la mode dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle (Paris et Île-de-France)*, thèse de doctorat sous la direction de Daniel Rabreau, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2006.

⁶¹ Horace Walpole, lettre au comte de Stratford, 25 août 1771 ; cité dans Daniel RABREAU, *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1808) : l'architecture et les fastes du temps*, Bordeaux, William Blake & Co/Art&Arts, 2000, pp. 79-80.

⁶² Voir, entre autres, *Versailles et les tables royales en Europe (XVII^e-XIX^e siècles)*, cat. exp., musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, nov. 1993-fév. 1994, Paris, RMN, 1993 et Jannic DURAND, Michèle BIMBENET-PRIVAT et Frédéric DASSAS (dir.), *Décor, mobilier et objets d'art du musée du Louvre de Louis XIV à Marie-Antoinette*, Paris, Somogy, 2014.

⁶³ Alexandre-Balthazar-Laurent GRIMOD DE LA REYNIÈRE, *Manuel des amphitryons*, 1808, Paris, Métailié, 1983, p. 126 ; cité par Antoine LILTI, *op. cit.*, p. 227.

⁶⁴ Voir, entre autres, Orest RANUM, « Les refuges de l'intimité », dans Philippe ARIÈS et Georges DUBY (dir.), *op. cit.*, pp. 207-260 et Anne COUDREUSE et Françoise SIMONET-TENANT (dir.), *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, Paris, L'Harmattan, 2009.

⁶⁵ Jean-Louis FLANDRIN, « La distinction par le goût », dans Philippe ARIÈS et Georges DUBY (dir.), *op. cit.*, pp. 261-302.

⁶⁶ Antoine LILTI, *op. cit.*, p. 226.

de billard sert, selon l'inventaire après décès, probablement de salle à manger. Si elle contient un mobilier adapté au dîner d'une modeste société, elle offre également à celle-ci la possibilité de se distraire et possède deux tables à jouer ⁶⁷. On peut de même aisément supposer que certains appartements des bains aient été davantage conçus pour l'agrément d'une société choisie que pour le délassement du seul propriétaire. Si les traités du XVIII^e siècle restent silencieux sur la dualité public/privé des pièces des bains héritées du siècle précédent ⁶⁸, l'appartement des bains de M^{lle} Guimard, directement accessible depuis le vestibule d'entrée, s'affiche comme un espace de réception – voire de passage – en tant que tel. Ainsi, dans bien des cas, entre parade et sociabilité, s'avère-t-il encore difficile de comprendre quels étaient réellement les usages des pièces qui composent la demeure... Peut-on alors parler d'intimité concernant les mœurs d'une élite qui ne remet que depuis peu en question la notion de paraître (pensons notamment à l'artifice de la toilette qui, depuis le XVII^e siècle, s'intègre tout à fait dans un rituel de parade) ? Les salles de bain sont ouvertes aux convives, le boudoir devient refuge du libertinage partagé et les tables de jeux s'invitent dans les salons et les salles à manger. Autant d'activités et de loisirs qui impliquent la présence d'une société, certes réduite, mais trahissant un isolement très théorique des propriétaires. En d'autres termes, volonté d'intimité et quête de divertissement qualifient pareillement la demeure de qualité au siècle des Lumières.

S'il convient sans doute de relativiser l'importance de l'usage intime de l'espace de vie à la fin de l'Ancien Régime, on observe toutefois bien une multiplication du nombre de pièces dévolues au bien-être de la personne. À cela va correspondre une diversité de décor, d'aménagement et d'ameublement, disciplines avec lesquelles l'art de la distribution architecturale entretient des liens étroits. Par ailleurs, si la multiplication des espaces s'accompagne, nous l'avons vu, d'une diversité des usages attribués à chaque pièce, on observe également une diminution significative de la taille de celles-ci. Cette volonté de « miniaturisation » trouve un écho dans le domaine des arts décoratifs où l'amenuisement valorise le détail et induit un changement d'échelle essentiel ⁶⁹. D'un point de vue distributif, la « rétractation » de l'espace de vie trahit une évolution sensible de la conception plus générale de la demeure, de sa forme. En effet, dans les dernières décennies du siècle, de l'hôtel pavillonnaire au pavillon de jardin, le plan carré s'impose progressivement. S'attardant sur cette « structure cubique »⁷⁰, Michel Gallet remarque que si la distribution compacte des corps de logis pavillonnaires paraît plus pauvre en perspective – les enfilades de pièce n'étant plus possibles –, elle s'avère toutefois favorable à une circulation plus diversifiée, impliquant dès lors davantage de confort et de commodité au sein de la demeure. De manière générale, plus la maison est grande, plus l'enfilade aristocratique persiste. Ainsi est-ce bien souvent dans les demeures de taille plus modeste que se confirme la mise en place de l'appartement moderne.

⁶⁷ Donald C. SPINELLI, *op. cit.*, pp. 39-49.

⁶⁸ Ronan BOUTIER, *op. cit.*, p. 50.

⁶⁹ Sur le thème de la miniaturisation, voir, entre autres, Philippe MINGUET, *Esthétique du Rococo*, Paris, Vrin 1966, p. 200.

⁷⁰ Michel GALLET, *Demeures parisiennes à l'époque de Louis XVI*, Paris, Le Temps, 1964, pp. 67-68.

En outre, la diversité des formes de pièces, qui répondait aux recherches théoriques de la fin de l'Ancien Régime ⁷¹, semble peu à peu s'estomper au profit d'un nouveau mode de composition de l'appartement : il faut désormais régulariser la forme des pièces pour moduler plus librement l'organisation intérieure de la demeure. Alors que les théoriciens de la première moitié du XVIII^e siècle recommandaient l'emploi d'une décoration extérieure variant à l'infini en fonction du statut du propriétaire, il s'agit à présent de développer un nombre illimité de dispositions spatiales ⁷². Dans son *Recueil élémentaire d'architecture* (1757-1768), Jean-François De Neufforge avait déjà amorcé une classification de l'habitat non pas en fonction de son aspect extérieur (largeur de façade, ordonnance, *etc.*) mais à partir des caractéristiques de son plan ⁷³. Cinquante ans plus tard, Louis-Ambroise Dubut fait de la variété distributive un principe fondateur de la doctrine et explique dans l'introduction de son *Architecture civile* :

On peut également adopter un plan dans son ensemble et en changer toutes les distributions, ou quelques parties : en les examinant avec attention, on s'apercevra qu'ils sont conçus de manière à supporter beaucoup de changement sans rien perdre de leur symétrie, et conserve toujours les pièces très régulières ⁷⁴.

Le plan constitue désormais la trame à partir de laquelle on peut varier les échelles et développer les décors.

⁷¹ C'est l'un des attraits que Le Camus de Mézières recommande encore en 1780 : « On peut donner différentes configurations aux pièces des appartements : les unes seront carrées, les autres parallélogrammes, on en fera de rondes ou d'ovales, d'octogones, enfin on en peut pratiquer de toutes sortes de figures régulières », Nicolas LE CAMUS DE MÉZIÈRES, *op. cit.*, p. 96.

⁷² Werner SZAMBIEN, *Symétrie, goût, caractère : théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique, 1550-1800*, Paris, Picard, 1986, pp. 32-33.

⁷³ Jean-François DE NEUFFORGE, *Recueil élémentaire d'architecture*, Paris, l'auteur, 1757-1768.

⁷⁴ Louis-Ambroise DUBUT, *Architecture civile : maisons de ville et de campagne de toutes formes et de tous genres projetées pour être construites sur des terrains de différentes grandeurs*, Paris, J.-M. Eberhart, 1803, Introduction, [n. p.]

DEUXIÈME PARTIE

Normes et pratiques sociales

Une application de la théorie du décorum : le décor textile de la chambre du roi au palais de l'archevêché de Reims, le jour du sacre de Louis xv

Pascal-François BERTRAND

Le décorum est l'observation des lois de la bienséance, selon le *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière (1690). C'est un lieu commun de rappeler que la vie quotidienne, les fêtes et cérémonies reposent sur des règles de savoir-vivre. Pour les spécialistes de l'art textile, c'est également un truisme de dire que les textiles jouent un rôle central à la fois dans les intérieurs domestiques et les lieux publics. Les éléments tels que le linge de maison, les vêtements, les tentures et les tissus d'ameublement, les ornements liturgiques sont utilisés quotidiennement dans toute demeure, depuis l'Antiquité jusqu'à aujourd'hui. Le concept de décorum a aussi été appliqué aux arts visuels, comme principe de convenance contrôlant essentiellement la disposition, mais ce n'est pas cet aspect de la doctrine que l'on retiendra ici.

S'intéresser aux règles de civilité présente un intérêt méthodologique. Un des principes directeurs des études de la culture matérielle veut que les objets soient des idées exprimées sous une forme matérielle. Il apparaît donc nécessaire de connaître les qualités humaines et les règles de vie qu'elles dictent, si l'on veut percer la signification des artefacts. Il convient d'avoir en mémoire ces fondements afin de mesurer leur poids sur la sélection des matériaux et des couleurs des textiles, sur le choix de leurs motifs et de leurs sujets, en un mot sur toute la production textile. La théorie du décorum sera utilisée ici comme un révélateur des corrélations entre les espaces et les objets qui y sont disposés pour être intelligibles.

Cette étude porte sur le décor textile de la chambre du roi au palais de l'archevêché de Reims, le jour du sacre et du couronnement de Louis xv, le dimanche 25 octobre 1722, que l'on connaît principalement par des descriptions et par un dessin de Pierre Dulin (fig. VIII). On sait qu'en matière de représentation royale, tout était minutieusement réglé pour avoir du sens, jusque dans les moindres détails. Pour la cérémonie du lever du roi, la chambre est meublée d'un lit surmonté d'un dais et des

tapisseries sont tendues sur les murs. La question est donc d'identifier les motivations qui ont orienté le choix de ce décor textile pour ce lieu et à cette occasion. Encore convient-il au préalable de prendre quelque précaution à propos de la nature de la source utilisée, le dessin. Dulin a été désigné pour assister aux cérémonies et les dessiner afin d'en faire ensuite des cartons de tapisserie pour la Manufacture des Gobelins, une grande entreprise de glorification royale visant à fixer le souvenir de la cérémonie la plus exceptionnelle du règne puisqu'elle élevait le roi au-dessus des courtisans et du peuple en en faisant un personnage sacré et thaumaturge¹. Peintre de l'Académie royale de peinture et de sculpture quasiment oublié aujourd'hui, il avait déjà travaillé pour les Gobelins. Dans les dernières années du règne de Louis XIV, vers 1710-1715, il avait été chargé de peindre un des cartons complémentaires à la tenture de l'*Histoire du roi* de Le Brun, l'*Établissement de l'Hôtel royal des Invalides en 1674* (Paris, musée de l'Armée). Le tissage des dessins de l'*Album du sacre* n'a pas été réalisé, mais ces derniers ont toutefois été utilisés comme modèle d'un ensemble de gravures composant l'*Album du sacre*, un non moins important ouvrage d'encomiastique royale. De ce fait, les dessins montrent autant la réalité du sacre que ce que l'on souhaitait que l'on retienne de la cérémonie.

La place prépondérante de l'habillement dans l'*Album du sacre*

Le cérémonial codifie le rang des personnes, leur place et leur rôle dans les solennités et leur costume. Il est largement dépeint dans l'*Album du sacre*. Les dessins de Dulin et les gravures qui en ont été tirées sont d'une grande minutie dans le traitement des figures et de leurs habits. Les descriptions qui les accompagnent donnent en premier lieu des explications sur la pompeuse succession de rites ponctuant la journée, le lever du roi, l'onction avec l'huile de la Sainte-Ampoule, les serments aux ordres du Saint-Esprit et de Saint-Louis, le couronnement et la remise des insignes royaux, l'intronisation, les offrandes, la messe et le banquet. Elles relatent en second lieu l'habillement du roi et les costumes des officiers royaux durant les cérémonies.

L'habillement y occupe une des places principales car il est déterminé par le statut social, le rang, la fonction et le genre de celui qui le porte, en vertu des principes stipulant que chacun doit rester dans sa classe exposés par Baldassare Castiglione dans son *Livre du courtisan* (1528), un des modèles de codification des manières de cour, des bons usages, de l'art de la civilité, de la conversation. L'apparence est conditionnée par la raison. Le costume ne doit pas être exagéré, il doit tendre vers le grave et le sérieux, et la couleur la plus adaptée est le noir, ou du moins elle doit tirer vers le sombre. Les vêtements au XVII^e et au XVIII^e siècles répondent aux mêmes exigences, même si la mode est plus colorée, ce qui fait qu'elle est parfois jugée à la limite de la convenance. La règle est strictement appliquée lorsqu'il s'agit de cérémonies princières. C'est ce sur quoi se portent les regards.

¹ *Mercure*, nov. 1722, p. 97 : « M. Dulin, peintre de l'Académie royale, a été choisi pour assister à toutes les cérémonies du sacre, du couronnement, du festin royal, etc. pour les dessiner avec précision et ensuite en faire des cartons qui seront exécutés en tapisserie aux Gobelins ». Sur l'*Album du sacre*, voir Simone LOUDET, « Le livre du sacre de Louis XIV », *Gazette des Beaux-Arts*, fév. 1961, n° 57, pp. 105-116.

Dans l'*Album du sacre*, les deux-tiers des gravures ont pour objet les différents habits des participants à la pompe royale. Le roi y apparaît habillé de trois tenues différentes. Les costumes des officiers, des pairs laïcs et ecclésiastiques, du connétable, du chancelier, du grand chambellan, jusqu'à ceux des gardes suisses et de la prévôté de l'hôtel du roi sont tous décrits et illustrés avec une extrême précision.

En comparaison, les descriptions ne s'étendent guère sur le décor, ce qui est logique car ce n'est pas le but du recueil. Elles indiquent que les appartements de l'archevêché et l'intérieur de la cathédrale étaient ornés de superbes tapisseries, de tapis, de lustres, de girandoles et de bras de lumière fournis par le Garde-meuble de la Couronne et transportés pour l'occasion de Paris à Reims. Les dessins semblent en revanche en donner une restitution des plus plausibles.

On sait par ailleurs que le décor était lui aussi soumis à des impératifs de convenance, qu'il devait être approprié à la fonction du lieu dans lequel il était disposé, à son emplacement dans la demeure et aux motifs figurés. Le décor textile a l'avantage d'être mobile. Il est ainsi possible de l'adapter au plus près au sens de l'événement, à l'instar des décors éphémères, comme ceux réalisés pour les entrées afin de glorifier davantage encore le ou les princes qui étaient à l'honneur dans ces manifestations. Il s'agit donc de montrer en quoi le décor de la chambre du roi du palais archiépiscopal de Reims est en adéquation avec les cérémonies du sacre.

Le lever du roi et sa représentation

Règle quotidienne de l'étiquette à la cour, le lever du roi marque le commencement de la cérémonie du sacre. Deux pairs ecclésiastiques, l'évêque-duc de Langres et l'évêque-comte de Beauvais, viennent chercher le roi dans sa chambre pour le conduire en procession à l'église. Sur le dessin de Dulin, ils sont représentés levant véritablement le roi assis sur son lit, en le prenant sous les bras. À gauche, au premier plan, on reconnaît à leur habit de pair et leur couronne de comte, les trois grands officiers de la Maison du roi, le prince de Rohan, grand maître, le prince de Turenne, grand chambellan, et le duc de Villequier, premier grand gentilhomme de la Chambre. Au pied du lit se tiennent le duc de Charost, gouverneur du roi, et les officiers de la Chambre. Devant le roi, sur la droite, sont les deux capitaines des gardes, le duc de Villeroy et le duc d'Harcourt, puis le duc Charles de Lorraine, chargé de porter la queue du manteau royal. Au milieu de la feuille, remplissant les fonctions de chancelier, est planté le garde des sceaux d'Armenonville, tandis que s'avance le maréchal duc de Villars, remplaçant le connétable, en habit de pair, une épée nue à la main. Quatre chevaliers de l'ordre du Saint-Esprit, le duc de Tallard, le comte de Matignon, le comte de Medavy et le marquis de Goësbriant viennent ensuite, ils devaient porter les offrandes, et enfin le grand-maître et le maître des cérémonies, le marquis de Dreux et le sieur des Granges. Le texte et le dessin décrivent minutieusement les costumes, ceux du roi en premier lieu : celui qu'il porte au début des cérémonies est composé d'une chemise de toile de Hollande et d'une longue camisole ou tunique de satin cramoisi garnie de galons d'or, les deux vêtements ouverts aux divers endroits où le roi devait recevoir les onctions ; et par-dessus, une longue robe de toile d'argent en forme de soutane. Le roi est coiffé d'une toque de velours noir, « enrichie d'un cordon

de diamants, avec un bouquet de plume et une double aigrette blanche attachée par une rose de pierreries » ².

À une cérémonie des plus exceptionnelles, il fallait un décor tout aussi remarquable. La chambre, on l'a dit, a pour mobilier un lit et une tenture. Il faut y ajouter un lustre, élément d'importance au regard de l'ambiance de petit matin dans laquelle se déroule l'événement, que le peintre a traduite en suggérant par des rehauts de blanc le caractère vacillant de l'éclairage des bougies. Le lit constitue le meuble nécessaire à la cérémonie. Il est composé d'un ensemble de pièces de broderie d'or dont la destination est spécifiée par son appellation « le meuble du sacre », si l'on se réfère à une description donnée en 1775, au moment du sacre de Louis XVI, faisant état d'un « ameublement fait par les ordres de François I^{er}, appelé meuble du sacre attendu qu'il ne sert qu'au sacre des rois et au couronnement des reines. Il est tout de broderie fond or à grains d'or avec cartouches et tableaux en camaïeux rehautés d'or et représentant divers traits de l'histoire de Moïse » ³. Le « meuble du sacre » comprenait un lit, quatre fauteuils, dix-huit pliants, un tapis de table, un écran et un dais. La garniture du lit, brodée sur des dessins conventionnellement attribués à Raphaël, avait été légèrement réduite en taille pour le sacre de Louis XV par le tapissier Lallié. La tenture est une production de la Manufacture de tapisserie des Gobelins, un prestigieux établissement royal. Cette provenance contribue de fait à la gloire du roi. Mais il semble que l'on puisse poursuivre plus avant l'analyse et la recherche d'une adéquation plus resserrée entre le sens du décor et celui de la cérémonie.

Moïse, le premier juge

Le précieux meuble du sacre dont l'ancienneté était un gage de valeur (sa fabrication remontait à la Renaissance) représentait des scènes de l'histoire de Moïse et de l'Ancien Testament. Il était brodé de fils d'or, une matière et une couleur parfaitement appropriées à la situation. Le peintre et théoricien milanais Giovan Paolo Lomazzo mentionne dans le livre 3 de son *Trattato dell'arte della pittura* (1585) que la couleur jaune est celle de « l'Église militante, épouse de notre Sauveur, [qui] est ornée d'un vêtement d'or fin, et précieux pris par David dans les Psaumes où il est dit que la reine était sur le côté droit en vêtements d'or ; et en signe de justice, les trônes et les chaises des papes et des empereurs sont faits d'or, par lequel cela fait comprendre qu'on doit s'asseoir et gouverner justement » ⁴. Si la matière et la couleur

² *Mercur*, nov. 1722, pp. 107-108 : « Au moment de l'onction, il enlève sa robe et apparaît en camisole et en chemise. Enfin, pour le couronnement et l'intronisation, le roi revêt sa troisième tenue, une tunique et une dalmatique de satin violet, semées de fleurs de lis en bordure et garnies tout autour de frangeons d'or. Par-dessus, il porte le manteau royal de velours violet, semé de fleurs de lis d'or, fourré et bordé d'hermines, avec une épitoge toute d'hermines. Il est alors coiffé de la couronne de Charlemagne et il tient le sceptre dans la main droite et, dans la gauche, la main de justice ».

³ Léon DE LABORDE, *La Renaissance des arts à la cour de France. Étude sur le seizième siècle. Addition au tome premier. Peinture*, Paris, Librairie de L. Potier, 1855, pp. 994-1003.

⁴ Giovan Paolo LOMAZZO, *Trattato dell'arte de la pittura*, Milan, Paolo Gottardo Pontio, 1585, livre 3, chap. 16, p. 207 : « *Del colore giallo... finalmente la Chiesa militante, sposa del nostro Salvatore, si veste con un vestimento d'oro fino, & precioso tolto da David ne' I salmi* ».

sont particulièrement appropriées pour le lit, le sujet l'est également. La description du meuble du sacre précise que les tableaux en camaïeux représentent des scènes de l'histoire de Moïse. La restitution qui en a été faite par Dulin montre également des scènes de l'histoire de Moïse, que le peintre a tirées de vignettes de Bernard Salomon illustrant les *Quadrins historiques de la Bible* de Claude Paradin (Lyon, 1553). Le recours à des gravures de cet illustre artiste de la Renaissance est un procédé de peintre rencontré dans des reconstitutions de décors éphémères, tels que ceux de la pompe funèbre de Charles III de Lorraine et du sacre de Louis XIV⁵. Cela ne signifie pas que les tableaux de broderie du meuble du sacre étaient faits de la sorte, mais cela en restituait l'esprit qui correspond d'ailleurs à deux panneaux de broderie ovales qui en ont été rapprochés (musée national de la Renaissance, château d'Écouen, et collection particulière)⁶. Moïse est un médiateur entre Dieu et son peuple. Il est la figure du juge par excellence, c'est le prophète qui a reçu la Loi, le premier législateur chrétien qui a mené une guerre juste pour son peuple et une préfigure du Christ. De ce fait, il est un excellent modèle de vertu pour un prince, pour le roi très-chrétien dans le cas présent. Le meuble en lui-même (un lit), son ancienneté (du temps de François I^{er}), sa matière et sa technique (une broderie d'or) et son sujet figuré sur les tableaux brodés (l'histoire de Moïse) sont donc parfaitement appropriés à la première des cérémonies du sacre et du couronnement du roi. La question qui vient est de savoir si l'on peut espérer parvenir à un résultat semblable à propos de la tapisserie qui était tendue dans la chambre.

Les saisons et l'éducation des princes

Lomazzo a également codifié les préceptes généraux gouvernant le décor peint dans le livre 6 de son *Trattato*. Il y dresse une liste des sujets appropriés à des lieux divers, en commençant par les cimetières, puis les salles de conseils, et les tribunaux de justice. Les palais royaux, les maisons de princes sont traités ensuite :

Dans les palais et autres lieux principaux édifiés pour la chambre et l'habitation de rois et princes sont peints de manière très appropriée les faits les plus dignes et estimables des grands princes et fameux capitaines, comme sont les triomphes, victoires, conseils militaires, batailles sanglantes, qui en les regardant élèvent nos âmes à des pensées et des désirs d'honneur et de grandeur : Scipion contre

ove dice che la Regina stava dalla parte destra in vestimenta d'oro ; & in segno di Giustitia, i troni, & le sedie de'papi, & degl'imperatori si fanno d'oro, per il che se gli dà ad intendere che debbano sedere, & governatore giustamente ».

⁵ Voir la gravure de Charles III de Lorraine reposant sur son lit d'honneur dans le palais ducal de Nancy (1608). Les tapisseries tendues sur les murs de la salle sont des tapisseries fictives, représentant des scènes de l'histoire de Moïse tirées du livre illustré par Salomon. Ce procédé a également été utilisé par d'Avise pour un dessin préparatoire à une des gravures du sacre de Louis XIV (Paris, Bibliothèque nationale de France), mais le dessin des tapisseries a été changé dans la gravure.

⁶ Thierry CRÉPIN-LEBLOND (dir.), *Parures d'or et de pourpre. Le mobilier à la cour des Valois*, cat. exp., château de Blois, juin-sept. 2002, Paris, Somogy Éditions d'art, 2002, pp. 93-94, notice n° 9 par Maria-Anne Privat-Savigny sur un tableau ovale brodé de *L'Adoration du veau d'or* du musée national de la Renaissance, château d'Écouen.

Annibal, Énée contre Turnus, César en Thessalie contre Pompée, Xerxès 1^{er} contre les Lacédémoniens, Alexandre contre les Perses et les Indiens, les Grecs contre les Troyens, et autres faits similaires célèbres, où entrent les plus fameux hommes qui ont été. C'est pourquoi ces princes peuvent en retrouver des exemples et des documents dans l'art de la guerre, comme les anciens Dionysos, Miltiade, Thésée, Épaminondas, Pompée, Silla ; et les modernes, Arthur d'Angleterre, Charlemagne, Charles 1^{er}, François 1^{er} et Charles Quint, dont les faits sublimes et les glorieuses entreprises ont consacré sa réputation dans le temple de l'éternité, non moins que celui qu'on veuille, ancien chef ou empereur ⁷.

Enfin dans les chambres et les lieux de dilettantes, les sujets tirés de la fable sont plus appropriés. Sachant que selon le théoricien de l'art français André Félibien la tapisserie est un double de la peinture, on peut légitimement penser que les règles du décor peint s'appliquent au décor textile. C'est d'ailleurs ce que formule au début du XVIII^e siècle Nicodemus Tessin le jeune dans son *Traité de la décoration intérieure* (1717), lorsqu'il aborde l'usage des tapisseries :

Il me reste encore à dire que quoi que ces meubles-là [les tapisseries] soient des plus magnifiques, il faut néanmoins les employer avec jugement. Les tapisseries à grandes figures étouffent les petites chambres, et celles à petites figures [ne] sont guère convenables aux grands appartements, pour lesquels les plafonds unis et tous blancs, avec des moulures dorées aux corniches, font le meilleur effet, comme il a été déjà mentionné, en parlant du palais Borghèse à Rome, les figures aux plafonds étant d'ordinaire effacées par la grande vivacité de couleurs qui se trouvent aux tentures des tapisseries, lesquelles demandent même un certain repos dans le reste des ornements, sans lequel la plus riche décoration peut devenir fade, sans savoir comment. Dans les chambres de médiocre grandeur les grotesques, les ports de mer, les vues des maisons de plaisance, les jeux d'enfants ou les fables de la Métamorphose qu'on trouve en petites figures sont des plus convenables et alors on peut orner leurs plafonds avec différents ornements grotesques, médaillons, devises et camaïeux, rehaussés d'or sur fond blanc, comme Berain a pratiqué à l'hôtel de Mailly, dont on a déjà parlé au chap. VI. Pour les petites chambres, ou celles où il y a beaucoup de fenêtres et des portes, il ne faut jamais songer d'y employer des tentures de tapisserie, puisque cette interruption, qui les brise trop souvent, fait un très mauvais effet ⁸.

⁷ Giovan Paolo LOMAZZO, *op. cit.*, livre 6, chap. 24, pp. 343-344 : « *Nei palazzi & altri luoghi principali edificati per stanza & habitatione di re & principi convenientissimamente si dipingono i fatti più degni & honorati de' gran principi, & famosi capitani, come sono trionfi, vittorie, consigli militari, battaglie sanguinose, in cui riguardando pareche gl'animi nostri si sollevino a pensieri & desideri d'honore & di grandezza. Però vi si potranno rappresentare Scipione contro Annibale, Enea contro Turno, Cesare in Tessaglia contro Pompeo, Serfe contro Lacedemoni, Alessandro contro i Persi & gl'Indi, i Greci contro i Troiani, & altri simili fatti celebrati, dove entrino i più famosi huomini chez siano stati. Ond'essi principi possano ritrovarne esempi & documenti nell'arte della guerra, come de gl'antichi Dionisio, Milciade, Teseo, Epaminonda, Pompeo, Silla ; de i moderni, Artu d'Inghilterra, Carlo Magno, Carlo Ottavo, Francesco Valesio, & Carlo Quinto, i cui fatti eccelsi, & imprese gloriose hanno consacrato la sua fama nel tempio dell'eternità, non meno che qual si voglia, duce o imperator antico* ».

⁸ Patricia WADDY (éd.), *Nicodemus Tessin the Younger: Sources Works Collections. Traicte de la decoration intérieure 1717*, Stockholm, National Museum, The Swedish Museum of

Les tapisseries permettent de créer un décor idoine à une circonstance particulière, de faire en sorte que la décoration soit en adéquation avec l'événement. Celles tendues dans la chambre du roi du palais de l'archevêché de Reims sont aisément identifiables. On reconnaît deux pièces d'une édition de la *Galerie de Saint-Cloud* tissée aux Gobelins : l'*Hiver* sur le mur en face du spectateur et sur le côté droit, derrière le lit, on distingue l'extrémité droite du *Printemps*. Cet ensemble est inventorié sous le numéro 195 des tapisseries ordinaires de la Couronne. Il a été tissé aux Gobelins de 1712 à 1719 et livré peu avant le sacre, le 28 août 1722, au Garde-meuble⁹. La question qui se pose est celle de la raison qui a justifié le choix de cette tenture pour cette chambre. Il s'agit de reconnaître le rapport entre sa signification et l'événement (le sacre) et son héros (le roi).

La *Galerie de Saint-Cloud* est la transposition en tapisserie du décor peint en 1677-1678 par Pierre Mignard dans la demeure de campagne de Monsieur, Philippe d'Orléans, frère unique du roi Louis XIV. Depuis la destruction du château de Saint-Cloud en 1870, elle a bien souvent été considérée comme le souvenir de ce décor perdu et la question de sa signification n'a guère été soulevée¹⁰. Il faut toutefois l'aborder car c'est le seul moyen que nous ayons pour répondre à la précédente question. La tenture représente essentiellement les saisons, un sujet lié au rythme de la nature et de la vie humaine. Illustrations traditionnelles des étapes d'un cycle, les saisons symbolisent un éternel recommencement. Dans la mythologie grecque, les Heures ou les Saisons étaient autrefois chargées de l'éducation des enfants, elles réglaient toute la vie de l'homme. La tenture aurait donc une signification en relation avec les valeurs morales que doit posséder le prince pour se tenir à la hauteur de son rang. C'est d'ailleurs ce que l'on pouvait voir dans la tenture des *Saisons* tissées aux Gobelins, à la demande de Colbert et sur un programme défini par la Petite académie, au début du règne personnel de Louis XIV¹¹. Cette interprétation permettrait de comprendre l'utilisation de cette tenture dans la chambre du roi lors du sacre de Louis XV. Encore faut-il vérifier cette hypothèse.

Architecture, 2002, p. 230.

⁹ Chantal GASTINEL-COURAL, « Les tapisseries du sacre : le voyage à Reims », *L'Estampille/L'Objet d'art*, janv. 1998, n° 320, pp. 54-82. La suite n° 195 est composée de six pièces : le *Printemps* (tissé par Souet) et l'*Hiver* (Le Blond), conservés au château de Pau ; en 1900, l'*Été* (La Croix), le *Parnasse* (Le Blond) et *Latone* (La Fraye) étaient au palais du Luxembourg ; et l'*Automne* (La Croix) au Garde-meuble. La suite est munie d'une bordure de fleurs dessinée par Blin de Fontenay. Elle ne présente pas les draperies qui avaient été ajoutées à la demande de M^{me} de Maintenon sur les précédentes éditions. Maurice FENAILLE, *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours. 1600-1900*, t. 2 : *Période Louis XIV. 1662-1699*, Paris, Imprimerie nationale, 1903, pp. 411-412. Pour réaliser le dessin, Dulin n'a peut-être pas utilisé les tapisseries de la suite n° 195 tissées en basse-lice, mais des dessins préparatoires ou des cartons, car le sens du dessin est inversé par rapport à ceux des tapisseries ; et le dessin de la bordure est aussi différent.

¹⁰ Sur les décors de Saint-Cloud, voir l'article de Michaël Decrossas dans le présent volume.

¹¹ Marc FUMAROLI et Marianne GRIVEL, *Devises pour les Tapisseries du Roi*, Paris, Hercher, 1988.

Il est pour cela nécessaire de revenir à la signification du programme peint que l'on peut apprécier car on en a des descriptions de différentes natures, écrites dans les années qui ont suivi l'achèvement du décor peint et qui en ont orienté la lecture. Robert Berger et Gérard Sabatier se sont déjà appuyés sur ces textes pour déchiffrer le programme peint ¹². Olivier Leplatre a dernièrement analysé la portée du glissement de sens de ces écrits qui, d'une simple identification des sujets des peintures, conduit à une leçon sur l'art de gouverner ¹³.

L'abbé Laurent Morelet (ou Morellet), aumônier de Monsieur, avait tout d'abord fait paraître sous le pseudonyme du sieur Combes une *Explication de ce qu'il y a de plus remarquable dans la maison royale de Versailles et en celle de Monsieur à Saint-Cloud* (1681) de manière à bien montrer la complémentarité des décors. Il a ensuite utilisé un autre genre de littérature d'accompagnement des programmes décoratifs dont la finalité était leur description explicative afin d'en dégager le sens allégorique. Il a alors abandonné le parallèle avec Versailles et a publié sa description du décor de Saint-Cloud en lui conférant une réflexion morale, la faisant paraître sous une forme plus développée et sous deux intitulés différents, *La Galerie de Saint-Cloud et ses peintures expliquées sur le sujet de l'éducation des princes* (1682), dédiée au fils de Monsieur, le duc de Chartres, futur régent, et un *Traité de morale pour l'Éducation des Princes, tiré des Peintures de la Galerie de Saint-Cloud* (1686).

En renversant les termes de l'énoncé, l'auteur a opéré un déplacement générique, en passant de l'explication à la pensée philosophique ¹⁴. Il n'y a pas de rupture, mais un glissement de sens. Le récit est devenu un prétexte pour servir à « l'instruction des plus grands princes de l'univers », qui, selon une maxime de Charles Quint auquel Morelet se réfère explicitement, sont des « astres naissants », une métaphore du lever du soleil, représenté par Apollon dans le tableau central de la galerie. À l'instar de Zénon enseignant sous son portique dans l'Antiquité, Philippe d'Orléans apparaissait, à travers sa galerie, en pédagogue des princes. Il renouait ainsi avec la tradition du *speculum principum*, du miroir des princes, la littérature des arts de gouverner depuis le Moyen Âge.

La lecture morale présentée par Morelet est donc une réécriture totale de la galerie. Sur les dix-neuf tableaux disposés autour du *Lever du soleil* au centre de la voûte, il n'y en a que sept qui fassent l'objet du commentaire. Les épisodes galants du cycle ont été supprimés, ce qui a été interprété comme une intervention pour masquer une interprétation moins élogieuse, et pour le moins audacieuse de l'usage de la figure d'Apollon, saisie comme une dénonciation des amours adultérins du roi et des scandales de la cour (messes noires, empoisonnements, procès de la marquise de

¹² Robert W. BERGER, « Pierre Mignard at Saint-Cloud », *Gazette des Beaux-Arts*, janv. 1993, n° 121, pp. 1-58 ; Gérard SABATIER, *Versailles ou la figure du roi*, Paris, Albin Michel, 1999, pp. 207-215.

¹³ Olivier LEPLATRE, « *Ekphrasis* et politique : le *Traité de morale pour l'Éducation des Princes*, tiré des Peintures de la Galerie de Saint-Cloud de l'abbé Laurent Morelet », dans Sabine GRUFFAT et Olivier LEPLATRE (éd.), *Discours politique et genres littéraires (XVI^e – XVIII^e siècles)*, Genève, Droz, 2008, pp. 273-299.

¹⁴ Olivier LEPLATRE, *op. cit.*

Brinvilliers, déclin de la Montespan)¹⁵. Cette lecture laisse saisir le *Traité de morale* comme une repentance de Monsieur qui, dans sa galerie, aurait fait la leçon au roi pour revendiquer son identité¹⁶. Or le texte remanié n'a pas pour objet d'expliquer le sens premier du décor.

Comme les titres successifs l'indiquent, il relève du discours de morale philosophique sur le sujet de l'éducation des princes. Il s'agit d'un manuel d'excellence, d'un modèle que le prince doit imiter pour espérer embrasser cette éthique morale dynastique, largement répandue dans la littérature, depuis l'Antiquité (Aristote, Cicéron) et transmise au Moyen Âge et à la Renaissance (Guillaume de Conches et son imitateur Alain de Lille, Pétrarque, Jean de Salisbury, Thomas d'Aquin, Érasme, Guillaume Budé, Jean Froissart et Jean Lemaire de Belges). Morelet s'attache à décrire les principes moraux et les vertus qu'un jeune prince doit connaître pour pouvoir un jour régner selon la volonté de Dieu, en s'appuyant sur un cycle peint célèbre. C'est le procédé de l'*ekphrasis* que l'auteur rappelle dans son avant-propos : « Son Altesse Royale a fait peindre dans sa galerie des tableaux, dont les ombres mystérieuses sont autant de leçons savantes ». Le récit a pour fin de détacher le lecteur des « innocents plaisirs des yeux », du charme de « l'éclat des miroirs, des lustres, des dorures, des peintures » pour lui révéler les « délices de l'esprit », car Monsieur « a moins prétendu faire de cette galerie un bijou précieux qu'une école savante pour l'éducation des princes »¹⁷.

Tenir un discours aussi vertueux paraît des plus vénérables, ou relève de la flatterie. Gardé à l'écart du pouvoir, le frère du roi a essentiellement veillé sur la préséance, sur l'étiquette. Il n'a semble-t-il pas eu de prétentions au trône, et s'il a pu en nourrir, celles-ci ont été dissipées lorsque Monseigneur, le Grand dauphin, a eu un premier fils, Louis, duc de Bourgogne, un héritier présomptif au trône de France, l'année même de la publication de *La Galerie de Saint-Cloud et ses peintures expliquées*¹⁸. Et Morelet de clore le *Traité de morale* en nommant précisément les princes auxquels Monsieur s'adresse : ses futurs petits-enfants, appelés à régner sur plusieurs royaumes d'Europe en raison des alliances conclues par les mariages de ses propres enfants. En introduction à son commentaire sur le tableau de l'*Hiver*, l'auteur a d'ailleurs fait une digression sur le mariage d'amour de la fille de Philippe d'Orléans, Anne-Marie, avec Victor-Amédée II de Savoie (1684)¹⁹.

¹⁵ Robert W. BERGER, *op. cit.* Il en allait de même des frasques de Mars peintes dans le salon adjacent et qui ont été lues comme une véritable accusation portée par Monsieur à son frère aîné pour se venger du mépris et de l'humiliation que le roi lui faisait subir en raison de son homosexualité notoire. Berger était convaincu que l'auteur du programme de la galerie ne pouvait pas être Monsieur, comme le dit Morelet, mais le peintre lui-même.

¹⁶ Gérard SABATIER, *op. cit.* ; Olivier LEPLATRE, *op. cit.*

¹⁷ Laurent MORELET, *Traité de morale pour l'Éducation des Princes, tiré des Peintures de la Galerie de Saint-Cloud*, Paris, Jean-B. Nego, 1686.

¹⁸ Après le duc de Bourgogne, Monseigneur a eu deux autres fils, Philippe, duc d'Anjou, roi d'Espagne en 1700, et Charles, duc de Berry.

¹⁹ Je ne sais s'il y a un lien effectif, mais je constate que la publication du *Traité de morale* suit de peu la naissance (en 1685) de Marie-Adélaïde de Savoie (la future mère de Louis xv par son mariage avec le dauphin en 1696), fille d'Anne-Marie d'Orléans et de Victor-Amédée II de

Le *Traité de morale* est composé de quatre parties, correspondant aux principales valeurs morales que le prince doit maîtriser, véhiculées par les *Saisons* représentées dans les quatre grands tableaux encadrant le *Lever du soleil*. Cette dernière scène tient lieu d'introduction au livre, de « clef et de dénouement des mystères compris dans les autres [peintures] qui l'accompagnent ». Elle prend une connotation politique. En identifiant la figure d'Apollon au roi lui-même, invincible, et l'étoile du matin à son fils, Monseigneur, qui brille dans ses conseils, Morelet et Monsieur rendaient hommage à Louis XIV et à son fils, mais ils fournissaient en même temps une autre interprétation d'Apollon²⁰. La figure du dieu apparaît comme une allégorie de l'herméneute qui, en faisant disparaître le voile de la nuit et en apportant la lumière du jour, fait s'éclipser la toile du peintre pour révéler le mystère même de la monarchie, son fondement théologico-politique. L'ouvrage le plus connu du soleil est les saisons, qui sont « propres à nous instruire des qualités d'Apollon comme soleil ». Ce sont ses mérites qui sont proposés comme modèles aux jeunes princes, car ils réveillent « dans leurs cœurs cette noble ardeur que des princes fait des héros et des demi-dieux ».

Le développement qui vient ensuite repose sur une définition cyclique du temps, lié depuis l'Antiquité à la fois au rythme de la nature et de la vie humaine (naissance, maturité, déclin et mort) et à l'idée de justice et d'ordre de la cité (bon gouvernement, droit et paix). Dans les programmes iconographiques de la Renaissance, les saisons sont continuellement utilisées comme des images privilégiées des vertus princières. Elles sont des symboles à la fois des qualités nécessaires aux jeunes princes pour s'élever au-dessus de la condition humaine et des mises en garde contre les dangers du pouvoir, contre l'arrogance, la démesure, la déraison que celui-ci est susceptible d'attiser dans leur esprit. Morelet assimile le Printemps, représenté par des fêtes de la déesse Flore, à la douceur et à la clémence, et l'Été (un sacrifice à Cérès), à la piété et à la religion, des vertus qu'il ne manque pas de rappeler que Monsieur possède. L'Automne (le triomphe de Bacchus) renvoie à la modestie et à la modération dans la victoire et l'Hiver (le culte sacré des autels refusé à Cybèle), à la résistance à l'adversité, à la grandeur et à la magnanimité. Ces deux dernières saisons sont respectivement associées à deux autres images peintes dans les lunettes des extrémités de la galerie car les vertus morales qu'elles symbolisent sont complémentaires : l'Automne est relié au Parnasse, qui signifie la nécessité pour les princes de cultiver les arts et les sciences en temps de paix ; et l'Hiver est joint à Jupiter changeant en grenouilles les paysans de Lycie (parce qu'ils avaient refusé de donner de l'eau à Latone et à ses enfants), qui désigne la justice.

Savoie, et que l'année de sa réédition (en 1695) est celle de la naissance d'une petite-fille de Monsieur, issue du lit de son fils Philippe d'Orléans, futur régent. La fille aînée du premier lit de Monsieur, Marie-Louise d'Orléans n'a pas eu d'enfant de son mariage avec le roi Charles II d'Espagne. La dernière fille de son second lit, Élisabeth-Charlotte, a épousé en 1697 Léopold I^{er} de Lorraine et de Bar avec lequel elle a eu quatorze enfants.

²⁰ Selon Sabatier (*op. cit.*), le tableau central représente le bonheur de la France, avec le roi sous les traits d'Apollon et le dauphin sous ceux de l'étoile du matin. Et il ajoute que le soleil levant signifie aussi le triomphe du catholicisme et la défaite de l'hérésie, la Lune blême, la prémonition de la défaite de l'Islam.

Le *Traité de morale* est une *ekphrasis* qui fournit des images mentales à partir d'un ensemble de peintures réelles qu'elle utilise d'une manière sélective, en n'en retenant qu'une partie : « Le temps effacera ces belles peintures qui servent à présent de fonds & de sujets à ces réflexions morales ; mais l'esprit dans lequel Votre Altesse Royale les a fait peindre ne passera jamais ». Le livre apparaît comme un lieu de mémoire, préservant à la fois un cycle peint allégorique et le double souvenir de Philippe d'Orléans et des vertus royales qu'il incarne ²¹.

Si telle est la finalité du *Traité de morale*, elle est aussi, si l'on se réfère encore à la définition de la tapisserie de Félibien, celle de la tenture de la *Galerie de Saint-Cloud*. Encore faut-il montrer que c'est par cette fonction commune à l'*ekphrasis* et à la tapisserie que s'opère le lien entre d'un côté le décor peint et le texte qui le soutient et de l'autre la tenture. On a vu que le livre est la reproduction de tableaux allégoriques (c'est l'expérience de la « tautologie » de Georges Didi-Huberman) et qu'il s'efface en même temps pour révéler ce qui réside dans l'image (l'expérience de la « croyance ») ²². La tenture, qui est aussi une reproduction de tableaux allégoriques, est le double du *Traité de morale*, non seulement car leur finalité est la même, mais parce que la composition du cycle tissé correspond parfaitement au plan du livre. Les six tapisseries reproduisent précisément les scènes retenues par Morelet dans son œuvre, à l'exception du tableau central de la galerie peinte, le *Lever du soleil*. Cette dernière peinture, clef du système décoratif de la galerie et pièce introductive du livre, ne s'est pas avérée indispensable à la compréhension du cycle tissé. Par ses vastes dimensions, la tapisserie, comme la peinture de grand format, place directement le spectateur devant le sujet représenté, au propre comme au figuré. Il n'y a donc plus lieu de l'introduire par un quelconque intermédiaire. On sait également que le regard se porte différemment en raison de la différence de matière et d'aspect du support. La toile, tendue sur un châssis ou marouflée sur le mur ou la voûte, et d'apparence plutôt brillante, a tendance à renvoyer la lumière et donc à freiner la pénétration du regard dans la peinture. La tapisserie, suspendue et donc quelque peu flottante ou ondulante, a une texture plus dense. Son apparence plutôt mate, comparable à celle de la fresque, ou avec des effets satinés, en raison de la présence plus ou moins importante de fils de soie, absorbe la lumière, ce qui tend à accentuer l'effet de pénétration du regard dans la tapisserie. Dans la tenture de la *Galerie de Saint-Cloud*, les vertus princières sont donc ainsi directement exposées sous l'apparence des saisons : le *Printemps*, l'*Été*, l'*Automne* et son complément le *Parnasse*, et enfin l'*Hiver* associé à *Latone et les paysans de Lycie*. Le *Traité de morale*, élaboré à partir du cycle peint, sert autant la tapisserie que la peinture. Il fonctionne alors parfaitement comme un texte explicatif de la tenture, même si aucune allusion à cette dernière n'y est faite.

Ce processus s'inscrit dans une pratique de renouvellement des modèles. Colbert en avait fait de même en son temps en ordonnant le tissage de la tenture des *Saisons*, et auparavant, à la Renaissance, une tenture sur le thème des vertus avait été offerte à Charles Quint : *Los Honores* (vers 1520-26, Patrimonio Nacional de Madrid). Ce

²¹ Olivier LEPLATRE, *op. cit.*

²² Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éd. de Minuit, 1992, pp. 19-21.

cycle tissé rappelle que lorsqu'un jeune souverain pratique les vertus principales, il peut vaincre les vicissitudes de la fortune et échapper à l'infamie : il peut ainsi espérer accéder à la plus haute récompense et recevoir les trois grands principes moraux, la gloire, la noblesse et l'honneur ²³. Le thème séculaire de la tenture (l'éducation des princes) était donc parfaitement connu au début du XVIII^e siècle. C'est pourquoi la suite qui venait d'être livrée au Garde-meuble a été retenue pour décorer la chambre du roi. Son choix était délibéré car il était en parfaite adéquation avec la cérémonie.

Le principe de la décoration de la chambre du roi au palais de l'archevêché de Reims le jour des cérémonies du sacre et du couronnement répondait à une demande précise : glorifier le prince appelé à régner et en renvoyer l'image d'un jeune homme vertueux (au travers des saisons de la tenture de la *Galerie de Saint-Cloud*), juste et chrétien (les scènes de la vie de Moïse brodées sur le lit). En l'absence d'une codification écrite du décor des cérémonies, c'est un examen attentif d'un de ces décors qui a permis d'en mesurer la conformité à la théorie du décorum en usage jusqu'à la fin de l'Ancien Régime ²⁴. Les meubles utilisés fonctionnaient comme des lieux de mémoire, sur lesquelles étaient figurées les représentations (l'histoire de Moïse, les saisons) qui renvoyaient aux vertus princières. Ce sont d'ailleurs les mêmes meubles qui ont été réutilisés pour la cérémonie du lever du roi lors du sacre de Louis XVI, si l'on considère les gravures qui en ont été tirées (Paris, musée du Louvre) ²⁵, ou du moins c'est toujours l'image que l'on a voulu en conserver.

²³ Guy DELMARCEL, *Los Honores. Tapisseries flamandes pour Charles Quint*, Pandora/ Snoeck-Ducaju & Zoon, 2000.

²⁴ La corniche de *putti* sculptés et le parquet « Versailles » que l'on distingue dans le dessin traduisent l'esprit des travaux de réaménagement du palais qui avaient été effectués en 1688-1693 sous la conduite de Robert de Cotte à la demande de l'archevêque Charles-Maurice Le Tellier ; sur ces travaux, voir Patrick DEMOUY, *Reims. Le palais du Tau et le trésor de Notre-Dame*, Paris, Éd. du Patrimoine, 1998.

²⁵ Inv. 35202, fol. 8.

Declaring an interest: the decoration of Norfolk House, London (1748-1756)

Sarah MEDLAM

Much has been written about the architecture and decoration of Norfolk House in St. James's Square, built for the 9th Duke and Duchess of Norfolk between 1748 and 1756 by the architect Matthew Brettingham Senior (1699-1769). In particular its interiors, with highly novel rococo ornament, (created in stark contrast to the restrained Palladian exterior) by the Turinese designer Giovanni Battista Borra (1713-1770), have been very closely documented, using the detailed accounts for the decorative work undertaken and the inventory taken soon after the opening of the house¹. In this chapter I hope to discuss some aspects of the experience of visiting the house, analysing the elements that received less attention in earlier studies, which

I would like to thank His Grace the Duke of Norfolk for permission to quote from the archival material held at Arundel Castle, and Ms. Rebecca Hughes, Archivist at Arundel, for her help. I would like to acknowledge the extensive previous work that has been done on the Music Room in particular (see note 1). The analysis of aspects of the room's presentation and the intentions embedded in that owes much to discussions with the late John Cornforth in the course of the conservation of the Music Room in 2001.

¹ F. H. W. SHEPPARD (ed.), *Survey of London, vol. XXIX: The Parish of St. James Westminster, Pt. I: South of Piccadilly*, London, Greater London Council, 1960, pp. 187-202; Desmond FITZGERALD, "The Norfolk House Music Room", *Victoria and Albert Museum Bulletin*, Jan. 1966, vol. II, n° 1, pp. 1-11; ID., *The Norfolk House Music Room*, London, HMSO for the Victoria and Albert Museum, 1973; John CORNFORTH, *London Interiors, from the archives of Country Life*, London, Aurum Press, 2000, pp. 34-41 re-published the 1937 illustrations of the major rooms in the house; Rosemary BAIRD, "The Height of Fashion. Mary Blount, Duchess of Norfolk, 1701-1773", in ID., *Mistress of the House. Great Ladies and Grand Houses*, London, Weidenfeld and Nicolson, 2003, pp. 118-138; ID., "The Duchess and her Menagerie in Stitches", *Country Life*, 26 June 2003, pp. 108-110; Tessa MURDOCH, "A French Carver at Norfolk House. The Mysterious Mr. Cuenot", *Apollo*, June 2006, vol. CLXIII, n° 532, pp. 54-63.

concerned themselves largely with the identification and study of individuals involved in creating the interiors and furniture. I hope to examine the complexity of decisions required to control the scenographic effect of such a house, including decisions on such elements as lighting, which are often overlooked. I will also hope to suggest some additions to the thinking about the Duchess's motivation, for it was surely she who masterminded the project to create such an ambitious and idiosyncratic house.

It was a house of overwhelming splendour and early visitors to it responded to it as a theatrical experience but it also reflected strongly the personality of the Duchess and her varied interests, from art to politics and natural history. The accounts of it from visitors to its opening entertainments in the early spring of 1756 (including accounts by the celebrated letter-writers Horace Walpole (1717-1797) and Mrs. Delany (1700-1788)) have tended to throw over it a sparkling web of glamour that would not be out of keeping with the descriptions of the celebrity parties in our twenty-first century press, and this has deflected consideration of the thinking behind such a creation.

Creating a house of the first rank

The 9th Duke and Duchess of Norfolk were Roman Catholics, and as such were debarred in the eighteenth century from political office, although the dukedom remained the premier noble title in Britain ². The restraint on direct political activity did not stop the couple playing a powerful role in London society. The 9th Duke inherited the title in 1732, on the death of his older brother. In 1727 he had married Mary Blount (1701-1773), daughter and co-heiress with her sisters, of Edward Blount of Blagdon in Somerset, a friend of the poet Alexander Pope (1688-1744), who knew the girls in their childhood. Mary was well educated, a frequent traveller to Europe and a keen Francophile, who had been educated partly in France. Like many Catholics at the time, she had a number of direct family links to European countries (her sister, for instance, became Abbess of the Ursuline convent in Antwerp). Mary had been received at Versailles by Louis xv. The young couple spent time in Europe after their marriage. It is not surprising that this early exposure to European culture had a formative effect on their choices for the decorations of the very large London house that they set about building in the 1740s. The couple had no children but this does not seem to have served in any way to lessen the Duchess's energy in building and decorating her new house. They were on affectionate terms with their heir, the Duke's nephew Thomas. As it happened, he died in 1763, but the aging couple seem to have been even fonder of his younger brother, Edward, who was, as a result of the intermarriages that were almost obligatory in the Catholic nobility of the time in England, nephew to both the Duke and the Duchess.

The Duchess was clearly a woman to whom projects, especially building projects, were highly satisfying, and it is entirely in keeping with her character that, following the disastrous fire at one of their county houses, Worksop, in Nottinghamshire, in 1761, the immediate response of the then mature Duchess was to plan for its re-building on

² John Martin ROBINSON, *The Dukes of Norfolk*, Chichester, Phillimore, 1995.

an even more ambitious scale ³. In the case of Norfolk House the question must be raised also of the purpose of her lavish re-building. Such work is often taken to be dynastic in intent, but as Rachel Stewart has shown in her 2009 book *The Town House in Georgian London*, London houses were very much controlled by women for their own interests and might often be used by them in their widowhood ⁴. Whether Duchess Mary considered that Norfolk House might serve her in this role is not known and as she predeceased her husband by four years, the question of whether her creation was personal or entirely altruistic was never answered.

Fig. 12. Thomas Bowles, *View of St. James's Square in London*, c. 1760 (detail), Private Collection.
[The facade of Norfolk House is shown on the far right].

The couple were adroit players in the theatre of court society. This was undoubtedly made more difficult by their faith. The Duke, in early life, had had some connections with those involved in the 1715 Jacobite rebellion but by the time of

³ Rosemary BAIRD, "The Height of Fashion. Mary Blount, Duchess of Norfolk, 1701-1773", *op. cit.*, pp. 132-133.

⁴ Rachel STEWART, *The Town House in Georgian London*, London, Yale University Press for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2009, p. 37 and pp. 61-63.

the second Jacobite uprising in 1745 he was careful to make sure that George II was assured of his loyalty. The Duke and Duchess were drawn more naturally to the circle of Frederick, prince of Wales (1707-1751), which further complicated relationships with the King. In 1737 the Norfolks had offered part of the previous, smaller Norfolk House as a temporary home to Frederic prince of Wales and his wife when they left St. James's Palace after their initial break with George II – but only after they had received confirmation that the King agreed the plan. The Duke and Duchess had no wish to antagonise the King. The future George III was born at Norfolk House in June of the following year.

In the 1740s, plans were put in hand to re-build Norfolk House on a far larger, and more suitably ducal scale. The old house had been acquired in 1722 by the trustees of the future 8th Duke and in 1748 the Duke purchased Belasyse House, just to the north, and demolished both houses to make way for a new town house on the scale of a European *palazzo*. St. James's Square had been laid out first in the 1670s, after the ground had been granted to the Duke of St. Albans in 1665 ⁵. By the 1720s, many of the freeholds had passed to individual owners and the square, which was itself re-planned in 1727, was transformed by the waves of building and re-building that enlarged and re-presented fashionable London in the first half of the century. The War of the Austrian Succession slowed building from 1740-1748 but the Norfolks were ready to take up plans as soon as this was settled. Between 1726 and 1776 more than half of all the houses in St. James's Square were re-built by owners seeking to adopt new, more convenient plans for their houses and to give the exterior of the houses a more fashionable appearance ⁶. The new appearance of the square, very different from the almost uniform facades of the original development, were shown in an engraving by Thomas Bowles (fig. 12), published in c. 1760. It shows the grand new Norfolk House to the far right.

New forms of sociability and their effect on architecture and decoration

The extent of building activity in the square in the first half of the century is testament to its status as one of the most fashionable addresses in London and it is unsurprising that the Norfolks chose to establish their London house there. A house in St. James's Square put them right at the centre of London society and by entertaining there they could maintain contacts with the entire fashionable world and influence those they could not directly oppose or do deals with. Recent work by Dr. Melanie Doderer-Winkler has emphasised the insatiable appetite for entertainment that was such a notable aspect of life in polite eighteenth-century life in London. She has investigated the more ambitious entertainments created for the public to celebrate notable events or anniversaries, for the wider clientele of such public spaces as Vauxhall Gardens, and for private celebrations of the royal family, members of the nobility and other affluent patrons. Even less ambitious entertainments could demand large expenditure, serving to impress guests and onlookers and to demonstrate to them

⁵ *Survey of London, op. cit.*, p. 56.

⁶ *Id.*, p. 72.

the wealth and standing of the host family, providing a forum for the meeting of those who held power and those who needed to cultivate those who held it ⁷.

The new houses in St. James's Square were all designed with this social obligation in mind. The nature of private entertainment had changed radically by the 1750s, as the tradition of the preceding two centuries, by which entertainments generally involved a large dinner, either with or without dancing, gave way to a variety of social occasions, such as the ball, rout or the assembly – the most popular and most varied of these events. Such evening parties might take place in a private house or a public “Assembly Room”. They involved card playing, supper and music, but, most of all, an opportunity to promenade, talk with and observe other guests. The contribution of the attendees to the general glamour of the occasion was food for comment and often for criticism ⁸. After the opening of Norfolk House a letter by the young William Farington to his sisters, dated 18 February 1756, criticised Lady Rockingham for failing to wear diamonds, “which was not Civil, as every one endeavour'd to make themselves Fine” ⁹.

The change in the nature of parties was reflected in a profound change to the planning of fashionable London houses. Traditionally, for houses of the nobility, there had been little to distinguish them in plan from country houses. The baroque tradition of a hall, with a saloon behind it, flanked by symmetrically placed apartments had allowed a formal processional route for certain occasions of entertainment, through ante-rooms and drawing-rooms towards the state bedroom, with its great showpiece bed, but this format required guests to retrace their route. Such a layout did not work well with the new fashion of entertaining, that encouraged guests to mingle and to choose their preferred occupations at different moments in the evening.

The re-building of St. James's Square reflected the almost universal adoption of the neo-Palladian style in architecture by the mid-century in London. This style had arrived with the Hanoverian monarchy at the beginning of the century and was soon closely identified with the Whig party and with loyalty to the Hanoverian succession and support for the court. When the architect Giacomo Leoni (1686-1746) published the first volume of his translation of the Palladio's works in 1716, no less than fifteen of the seventeen known residents of St. James's Square at that date were subscribers ¹⁰. Subsequent work on individual houses testified to their acceptance of the style.

Palladianism offered not just new ideas on the appearance of houses, but also new ideas of compact planning, particularly ideas from Palladio's villa design. These ideas were to influence both country and town houses. Matthew Brettingham Senior, the Norfolk-born architect chosen by the Duke and Duchess for the building of Norfolk House, had learned his trade as executant architect at Holkham Hall, Norfolk, absorbing ideas from his unusually engaged patron, Thomas Coke, Lord Lovell (later

⁷ Melanie DODERER-WINKLER, *Magnificent Entertainments*, New Haven/London, Yale University Press for the Paul Mellon Centre, 2013, *passim*.

⁸ Mark GIROUARD, *Life in the English Country House*, New Haven/London, Yale University Press, 1978, pp. 191-194.

⁹ A full transcription of this letter was published as Appendix A in Desmond FITZGERALD, *op. cit.*, 1973, pp. 48-49.

¹⁰ Giacomo LEONI, *The Architecture of Palladio in Four Books*, London, 1716-1720.

1st Earl of Leicester) (1697-1759), from William Kent (1685-1748) and from Lord Burlington (1694-1759). The main block of Holkham, laid out as parade rooms of the greatest grandeur, was supported by four pavilions, two of which served for the daily life of the family, and for the comfortable lodging of “strangers”. In this way Coke had arrived at a design that combined the splendour of a baroque palace such as Blenheim, with the convenience for its occupants of a Palladian villa. The Stranger’s Wing at Holkham has been frequently cited as the model for the planning of Norfolk House. Although building of that wing of Holkham did not in fact start until 1757 (after the famous opening of Norfolk House) the inception of the design can be traced to the 1720s and it is difficult to think that it did not contribute to Brettingham’s thinking on how to create the new London houses, for which he received several commissions in the 1740s ¹¹. At Norfolk House he adapted the tight, villa pattern of room arrangement to the grand *palazzo* form by filling what might have been an internal courtyard in an Italian house with an impressive, top-lit staircase.

Brettingham’s success with the plan was not sufficient for the ambitions of Duchess Mary, whose own experience had already brought her into contact with French rococo designers and the new, more decorative possibilities for interiors that they offered. The archives at Arundel still contain a number of engravings of room designs by Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750) amongst others, one set inscribed by her “French Designs [crossed out] of Finishings of Rooms” ¹². These designs offered something very much more exciting and even entertaining and Duchess Mary was clearly inspired by these engravings, and her experiences of European interiors, to branch out from standard contemporary designs for the interiors of her new London house.

Her ambitions for the interiors at Norfolk House must have been further roused by the completion, in 1752, of Chesterfield House, London for Philip Stanhope, 4th Earl of Chesterfield. This was the only house in London that could subsequently be seen to rival Norfolk House for, in general, rococo decoration in England was confined to country houses ¹³. At Chesterfield House work began in 1747, just before building work on the new Norfolk House started. Isaac Ware (1704-1766), like Brettingham, was an established Palladian architect. The exterior of the house was typically restrained and, as at Norfolk House, gave no evidence of the interiors within. These, like those to come at Norfolk House, reflected the owner’s particular interests, which had been nurtured in travel in continental Europe and in two episodes of diplomatic service in The Hague. Though Philip Stanhope, 4th Earl of Chesterfield (1694-1773) had served as Viceroy of Ireland in 1745-1746 and subsequently as Secretary of State, in 1748 he resigned and retreated to private life. Free, as were the Norfolks, of public office, he could concentrate on indulging his interest in new design ideas derived from

¹¹ Leo SCHMIDT, Christian KELLER and Polly FEVERSHAM, *Holkham*, Munich, Prestel Verlag, 2005, pp. 82-100.

¹² Michael SNODIN (dir.), *Rococo. Art and Design in Hogarth’s England*, cat. exp., London, Victoria and Albert Museum, May-Sept. 1984, London, Trefoil Books/Victoria and Albert Museum, 1984, pp. 23-24.

¹³ Rococo decoration was largely confined at this time to the circle of Frederick prince of Wales and their houses, such as Woburn, Stratfield Saye and Stowe.

Europe. One room on the ground floor, annotated on an early plan as the “French Room” (also known as the Ante-Room or the Music Room), was the first completed in the new style and is the only one that survived the demolition of the house in 1934¹⁴. It must have been shocking and exciting in its colouring and its decoration. The walls lined with *boiseries* were painted white and gilded in the manner of a Parisian interior. The motifs were taken directly from engravings by Nicholas Pineau (1684-1754), as Roger White has pointed out¹⁵. The idea of *boiseries* would themselves have been unprecedented in London. Where rococo had infiltrated the design of interiors in Britain, it was usually in the form of plasterwork¹⁶. The dazzling white and gold scheme would have been equally novel to visitors used to seeing walls hung with richly coloured fabrics.

With this interior in process of creation at the point when the shell at Norfolk House was nearing completion, it is not surprising perhaps that Duchess Mary found herself challenged to find someone more ambitious than Brettingham to complete her house, someone who could outdo the rococo design that had just startled London in Chesterfield House. By choosing the young Turinese architect and designer Giovanni Battista Borra she found someone with ambitious drawing skills and a repertoire of motifs guaranteed to be even stranger to London eyes than the French designs employed by Lord Chesterfield. The success of the scheme, however, was assured by the skill in carving of the French craftsman Jean-Antoine Cuenot (d. 1763), who undertook the scheme. Tessa Murdoch has discovered much new information about this craftsmen, whose detailed bills allow us to understand the richness of the scheme at Norfolk House¹⁷. His carvings, to Borra’s designs, transformed Brettingham’s classically articulated interiors with flair and ambition. The carving, strongly three-dimensional, is very different from the carving at Chesterfield House that survives at the Bowes Museum. Although the designs for the wall panels at Chesterfield House followed the engravings of Pineau, they were carved in a delicate but rather flat form, very different from such carving if it had been made in France and very different from Cuenot’s bold work at Norfolk House.

The survival of the accounts from Cuenot and from the painter George Evans, together with the inventory of the house taken at about the time of its opening in 1756, also allow us to consider the rooms as they would have appeared to visitors, and to appreciate aspects of their design, such as lighting and colour, upholstery and gilding that are lost from those photographs that survive of the rooms before demolition of the house and which, in any case, did not survive intact until the 1930s.

¹⁴ The room was moved to Whitworth Hall, Co Durham and moved from there in the 1970s to the Bowes Museum. Although it is no longer presented as a room, the panelling is shown there in the gallery of British Decorative Arts.

¹⁵ Roger WHITE, “Isaac Ware and Chesterfield House”, in Charles HIND (ed.), *The Rococo in England*, London, Victoria and Albert Museum, 1986, pp. 175-192.

¹⁶ Geoffrey BEARD, *Decorative plasterwork in Great Britain*, London, Phaidon, 1975, chap. V, pp. 53-69.

¹⁷ Tessa MURDOCH, *op. cit.*

Increasing luxury: the guests' experience of their visit

When Norfolk House was first opened for the extravagant parties that celebrated its completion, eleven rooms in all were shown, including some on the ground floor. It was, however, the grand circuit on the first floor that held people's attention. It was this area that, despite the unpredictable movement of guests through the rooms in the course of a party, could offer them a sense of procession, as the *enfilades* of earlier houses had done. We are heavily indebted to the letter (already quoted) from William Farington to his sisters for a sense of the excitement and glamour that its opening stirred up.

Guests would have entered through the relatively modest hall on the ground floor, with plain walls only relieved with a plaster frieze copying one in old Arundel House, underlining the sense of dynastic continuity even in this startlingly modern house¹⁸. The large, top-lit central stair may have been re-sited by Brettingham, but maintained the historic importance of a staircase in a baroque house as a processional space. The panels of the upper walls were set with plaster trophies of arms, related closely to engravings by Borra published in 1748¹⁹. These almost suggested the Guard Room that would traditionally have opened a set of princely state apartments. The large wall lights in the form of mahogany and gilt lanterns were part of Borra's design and by night must have intensified the sense of modelling on the trophies. Cuenot's bill listed not only these but "9 Branches to support 2 lamps each" and so the sense of lavish illumination was set from the outset²⁰. In the 1930s *Country Life* photograph it looks austere white but the "French carpet" mentioned by Farington would have added rich colouring. Farington even described the ephemeral aspects of the evening, the "Large China Jars with perfumes" that also stood on the stairs.

At the top of the stairs the visitors could turn immediately to the right into an ante-room, to start the circuit, or move straight ahead into the Green Damask Drawing Room if a smaller party was in hand. The complex etiquette that had involved earlier hosts and guests in careful decisions as to where they were to meet would doubtless have been in place still for formal visits from certain important visitors, but for the evening party in February 1756 to which William Farington was pleased to have been sent "a ticket", the hostess remained in one room throughout the evening, her husband remaining also in a further room, the Tapestry Room at the other end of the circuit.

The room she chose was the Music Room (fig. IX), the one interior that survives, removed to the Victoria and Albert Museum in 1938 where it was immediately re-erected, though originally only as an open stage set. In 2001 the window wall was re-created, using the surviving woodwork of the two splendid mirrors, with newly-made windows, the details based on Brettingham's contemporary designs for those at

¹⁸ Arthur OSWALD, "Norfolk House, St. James's Square: the town house of the Dukes of Norfolk", *Country Life*, 25 Dec. 1937, vol. LXXXII, n° 2136, pp. 654-660, fig. 1.

¹⁹ Desmond FITZGERALD, *op. cit.*, 1973, p. 19, pl. 13.

²⁰ Arundel Castle Archives, MD 18/1: Bill of John Cuenot for Sundry Articles of Work done, & Goods delivered, from March 5th 1753 to Feb. 24 1756.

Holkham²¹. The room as now shown re-creates the space of the original, although, for logistical reasons the entrance cannot be, as it was in 1748, through the single door on the long wall opposite the windows, with an exit to the next room through the door closest to the windows.

This room was the opening “shock” in the sequence, the large glasses between the windows and over the chimneypiece creating what would have been seen as a blaze of light, with six pairs of double candle branches, set not on candle-stands but “tied” to the panelling with laurel foliage wrapping round the formal mouldings of the panels, not only offering light but also, like garlands of foliage, suggesting that this is a room for celebration and entertainment. It is easy to see this design as fantastical but it can also be appreciated as highly practical: the candles can be easily fixed, lit and, if necessary, tended in the course of the evening, and easily cleaned and replaced the following morning. Were such considerations the subject of discussion? With a room so sparkling white, the possibility of damage by candle-smoke may indeed have been a fear.

The panels and the frames of the glasses are designed with a symmetry that makes this room as much baroque as rococo, but the quality of the carving was Cuenot’s powerful contribution to the success of the scheme. That the final appearance was due to his team is clear from references in his bills for this room to details “not express’d in the Drawing”²². At the top of the pier glasses and on the panel opposite the chimneypiece (where there was evidence that the mirror plates found here until 2001 were in fact additions by the firm of Charles Nosotti from about 1869) are trophies of musical instruments. There is no evidence that this room was particularly reserved for music and its iconography and name may have more to do with fashion, for by the mid-eighteenth century a music-room was a requirement of a fashionable interior.

The ceiling (fig. X) in fact celebrates a number of the arts and sciences. Like the walls, which still show the outline planning of the panels of the Palladian room designed by Matthew Brettingham, the ceiling retains a Palladian division following the pattern of Inigo Jones as used for the Banqueting House at Whitehall more than a century earlier. This framework was enlivened with distinctly rococo cartouches representing Music, Painting (the canvas showing a figure of Minerva) and Literature, with Sculpture and Architecture (which includes a plan of Norfolk House – fig. 13), and with Astronomy, Surveying and Geometry, all surrounding a further trophy of arms laid aside so that the arts may flourish. Duchess Mary would have stood under these trophies as a patron educated in the arts and seeking to protect and advance them. There has been much speculation as to the possible designer of the trophies (which are the most advanced rococo elements in the room) and Desmond Fitzgerald

²¹ Sarah MEDLAM, “The Period Rooms”, in Christopher WILK, Nick HUMPHREY (dir.), *Creating the British Galleries at the V&A. A Study in museology*, London, V&A, 2004, pp. 165-205 (Norfolk House discussed on pp. 181-191). In the nineteenth century the original sashes had been replaced with French windows leading onto a newly built balcony.

²² The bill transcribed in Desmond FITZGERALD, *op. cit.*, 1973, p. 51-52, from the original referenced in note 20.

even quoted a reference to her practical design work for plasterwork at Worksop to suggest the possibility that she was involved with these panels ²³.

Fig. 13. Detail of Cartouche representing Architecture, 1753-1756.
[The paper scroll shows the new plan of Norfolk House, with the Music Room at the bottom right.] © Victoria and Albert Museum, London.

In its current incarnation the room is painted white and it is likely that this was always its dominant colour ²⁴. This would have been an expensive choice, for it was accepted that lead white discoloured very quickly and would need regular re-painting to keep its impact. The gilding too would have been startling to English eyes accustomed to the “picking out” of Palladian decorative mouldings (e. g. only the “eggs” of an “egg-and-dart” moulding) rather than the use of solid gilding over an entire moulding, which was a practice from continental Europe. The more solid pattern of gilding served to create long vertical lines of gold that would pick up candlelight in a particularly effective manner and add to the sparkle of the room,

²³ *Id.*, p. 20.

²⁴ Discussion of the physical evidence, plus the listing in George Evans’ bills of elements “party colour’d” is found in Sarah MEDLAM, *op. cit.*, pp. 187-188; quoting Arundel Castle Archives, MD 18/6: Painting Bill for His Grace the Duke of Norfolk at Norfolk House by George Evans, 1753 (as date, but probably c. 1756).

especially as reflected in the glasses ²⁵. The overall white effect is repeated in the Carrara marble of the chimneypiece.

In the early twentieth-century photographs from *Country Life* this room was shown furnished as a comfortable drawing room ²⁶. Now it stands almost empty, an entrancing object in its own right and used frequently for small concerts and other such activities. When Duchess Mary sat here, it was also rather sparsely furnished. The “rich, green silk damask” curtains gave it colour, echoed in the green and gold decoration of fourteen stools, but apart from this, there were only two card tables in the room, as there were in all the rooms in 1756, suggesting that card playing was at Norfolk House, as everywhere in polite society in London, a vital element in evening entertainments, especially for those in middle-age or later ²⁷. There was, however, a carpet. No image or detailed description of this exists. It is merely described as “Wilton” (a piled carpet) but the colour and pattern of the floor would have been part of the whole design as conceived by Duchess Mary, and doubtless chosen to complement the green and gold colour scheme. The inventory suggests a room of transition, where perhaps the guests themselves were the main furnishing, their fine clothing and jewels set off by the white and gold of the walls, a place where the lighting was strongest and most able to ensure that each in turn made his or her impression. It is clear from the inventory also that the room itself was to be admired and there are entries for “brass rods” that were set at the sides of the curtains to protect the carving and candle arms that flanked the pier glasses. These were also protected by brass rods “before”. There were no pier tables in this room, possibly to increase the circulation space but in subsequent rooms, where pier tables formed an important part of the fixed furnishings, the glasses and curtains were still protected at the sides with brass rods. These are listed in the inventory in relation to the curtains but it would be interesting to know how often the curtains were let down when parties were in progress and the candles lit. The proximity of the candles at either side of the glasses to the highly inflammable silk would have been worrying and leaving the windows uncurtained to the square would have given passers by a partial, but tantalising view of the performance going on within.

Moving into the central room on the west front, facing the square, Farington mentions it as “blew” but he may have mis-read the green damask that is listed in the inventory. He recalled that it was hung with paintings and noted another novelty for lighting, that the “gerandoles” were fixed to the picture frames. He had noted earlier that “every room was furnished with a different colour, which used to be reckon’d absurd”. He took it that it was now “to be the Standard”. What is noticeable in the progress through the rooms is the progress up the ladder of luxury, so that the room of *boiseries*, is succeeded by a room hung with damask, then one hung with “flower’d

²⁵ It was the late John Cornforth who drew my attention to this element of the decoration during the conservation of the room in 2000-2001. Paint analysis, which could not offer reliable evidence of any “party colouring” as mentioned in the bills, did show that the mouldings had always been treated in this manner.

²⁶ See note 1 for more recent publication of these in John CORNFORTH, *op. cit.*, pp. 34-41.

²⁷ Arundel Castle Archives, Inv. 5: Inventory of Furniture at His Grace the Duke of Norfolk’s St James’s Square when rebuilt and new furnish’d.

velvet”, until the last of the public rooms of entertainment was hung with the richest textiles of all – tapestries. This progression, as we shall see, is paralleled by the furnishings of the rooms.

In the Green Damask Room there was an immediate change of mood. The damask walls were, green, picking up the colour of the draw-up curtains in the Music Room, but here giving a quite different tone to the room, of richness but also of more subdued light, the silk absorbing far more than the white paint of next door ²⁸. There were five pairs of double candle arms here (one pair fewer than next door) but these were supplemented with two three-light glass girandoles – perhaps added to the original provision because of the drop in light levels with darker walls. The large pier glasses were only slightly less exuberant than those in the Music Room, also with rococo trophies at the head. Beneath them stood a pair of carved and gilded pier tables, also carved by Jean-Antoine Cuenot, which still survive at Arundel Castle ²⁹. Probably the “girandoles” were placed here to take advantage of the multiplication of light by the glasses. This was a room for lingering, hung with paintings (history painting, including Biblical subjects, battles, landscapes and architectural pieces) in formal arrangements almost covering the walls and even the chimney-glass was designed to include a painting in the upper register. It was provided with ten elbow chairs in green and gold, plus fourteen more stools in two different sizes (as in the Music room).

From this room, the progress continued along the front, into the Flowered Velvet Room, a further enrichment of textiles. That was echoed by the colouring of the tops of the pier tables, described as “Marble inlaid Slabs” (i. e. polychrome) on carved and gilded bases by Cuenot. These also survive at Arundel ³⁰. In this room, as in the Green Damask Room, there were two pier glasses and a chimney-glass that was designed to incorporate an upper, circular painting. Cuenot noted that the woodwork in this room was “green guilt”, the colour of the gold modified to counter what were clearly predominantly red hangings ³¹. Two overdoor paintings are listed in the inventory but no others: presumably the rich colour and texture of the “Flowered Velvet” was decoration enough. The lighting here is less easy to understand from the inventory, where the list includes “3 Rich branches 5 Lights, Do 3 Lights, 2 Arms for 2 Lights, 2 Glass Girandoles 3 Lights”, the latter perhaps brought in as supplementary lighting as suggested for the Green Damask Room. This room, the same size as the last, required twenty-eight lights to the former room’s fifteen; the rich velvet was probably somewhat more light absorbing but it must also have been that the sense of luxury that lighting indicated, was intended to rise here.

The seating in this room also offered an increase in luxury, with ten elbow chairs, two sofas and twelve “Backstooles” with carved frames and covered in velvet. The

²⁸ Isaac WARE, in *A Compleat Body of Architecture* (London, 1768, p. 184), records that six candles in a wainscot room were the equivalent of eight in a stucco room and ten in a room with hangings. Quoted in John FOWLER, John CORNFORTH, *English Decoration in the Eighteenth Century*, London, Barrie & Jenkins, 1978 (2nd ed.). See also John CORNFORTH, *op. cit.*

²⁹ Illustrated in Tessa MURDOCH, *op. cit.*, p. 57, pl. 4.

³⁰ *Id.*, p. 58, fig. 7.

³¹ Both Farington and Evans list this room as Crimson Damask Room, which may just be a mis-understanding of the actual textile, but an eye-witness account of the predominant colour.

sofas and elbow chairs were provided with leather and checked cases (probably linen) for protection when the room was not in use and with “scarves” or protective panels (these usually of a light silk taffeta) that hung down the back until the chairs were to be used, and then flipped over to protect the valuable velvet from hair powder ³². Interestingly, scarves are not mentioned on the “backstooles”, or single chairs, and that may indicate a different posture was expected on the different seats, with the elbow chairs and sofas allowing the possibility of some relaxation, whereas the backstools demanded the more usual politely upright posture.

Visitors turned to the left at this point, leaving the frontage along St. James’s Square and turning into the long Tapestry Room (later known as the Ballroom) that ran backwards to double windows on the garden front. In the early twentieth century photographs of the room, the dominant colours are white and gold, creating an interior very like an enlarged version of the Music Room, but much of this wall decoration must have been the work of the firm of Nosotti in the nineteenth century. Their work was clearly designed to make up for the transfer of tapestries from this room to Worksop Manor. One long wall was centred on a large, white marble chimneypiece that was clearly considered of great value as it was supplied with its own leather cover, the only chimneypiece in the sequence of rooms to be so provided. In 1756 this room would have capped the experience of Norfolk House, the walls opening out with visions of exotic, fairytale landscapes in full colour. The tapestries, a selection of designs from the series known as “Les Nouvelles Indes” had been acquired for this room from the Gobelins tapestry works in Paris. They were clearly excitedly discussed at the opening and Farington records that they “cost in France nine Pounds a yard”. We know that Duchess Mary was a supporter of and investor in the East India Company. The tapestries, which aspired to show the riches of Brazil, offered an immersive view to the visitor of the riches that trade with Asia and South America could bring. The Duchess could benefit from the luxury goods that the company’s ships brought back to Britain and it is possible that she intended to promote the company. The tapestries included richly verdant tropical plants and strange and exciting animals, including tapirs and monkeys. One of the set, which is now shown in the Great Hall at Arundel Castle, shows a finely dressed Brazilian woman, a cross shown carefully at her neck, carried in a hammock through this landscape of intellectual, aesthetic and mercantile riches, the centre of attention as the Duchess was in her own house.

Despite the extensive re-modelling of this room in the nineteenth and twentieth centuries, the doorcases survived until 1938, with their elaborate carving of monkeys and, originally palm trees emerging from the baroque vases (fig. XI) ³³. It has frequently been pointed out that the monkeys reflect those in the tapestries but visitors

³² This housekeeping device was common on the best quality chairs, particularly those with velvet upholstery. Traces of original scarves survive on some of the velvet-covered chairs at Houghton Hall, Norfolk and Lucy Wood has written about the use of scarves in Lucy Wood, *The Upholstered Furniture in the Lady Lever Art Gallery*, London, Yale University Press, in association with the National Museums Liverpool, 2008, vol. I, pp. 86-87.

³³ One door survives in the Metropolitan Museum (inv. 64. 101. 1212) and one in the Victoria and Albert Museum (inv. W.4-1960). The V&A door was re-gilded in 2001 to illustrate the intensity of gilding as it would have been at Norfolk House.

might also have been struck by the closeness to life of the carvings: these figures, stretching celebratory swags of flowers, are far from the *singeries* that are often associated with rococo. Duchess Mary of course, had a particular interest in natural history and was known to have had a private menagerie that included at least one monkey at her country house at Worksop.

In this room there were only two glasses, one between the windows and one over the chimneypiece, each with two branches, presumably of two lights each. Farington mentioned the glasses as “being the largest Plates, I fancy, that were ever brought over [from France], but throughout ye Whole House the Glass is thought the most remarkable Furniture”. He noted that the whole provision of glass amounted to £.1 000. For lighting, the room was supplied more lavishly than any of the other interiors, with two glass “lustres” or chandeliers, of twenty four lights each, plus two girandoles on giltwood stands, each with six lights – a total of sixty candles in this room, alleviating the light absorption of the woollen hangings. The seating was yet more luxurious than that of the last room, with eighteen elbow chairs and five settees, plus other stools. The single pier table, standing under the mirror between the windows, had a jasper slab.

The final rooms: transition to more personal spaces

At this point, the climax of the house had been reached, but there were a further two rooms to complete the circular enfilade. At the far end of the Tapestry Room a door led into the Bedchamber, as it was simply called in the 1756 inventory, with the dressing room beyond. On the *Survey of London* plans these are called the State Bedroom and the State Dressing Room and they may indeed have been shown to visitors (as they certainly were at the opening) in part to underline the noble lineage of the family. They were, however, different in atmosphere from the other rooms and not “State” apartments in the baroque sense. Both had fully rococo ceilings, closer to those in the ground floor, family rooms, than to the titivated Palladian ceilings of the parade rooms, and it may be that the Duchess felt freer here to exercise her taste in furnishings. The hangings of the bedroom were described in the inventory as “blew and yellow velvett”, with blue velvet window curtains. The furnishings certainly seem more personal, including a French commode and an “amber cabinet under a Glass Bell”. The room had a pier glass, and a chimney-glass which included a painting, following the pattern of earlier rooms. The seat furniture was in white a gold, a step down from the all-gilt frames of the Tapestry Room seats and perhaps thought lighter and less oppressive for a bedroom. The suite included a settee, six backstools and two stools, plus a “pechemortelle” or daybed, all covered with velvet and supplied with “scarves” and with leather and check cases. The bed that was the centrepiece of this room was described by William Farington in February 1756 in the famous letter to his sisters as “Embroidery upon a Peach colour’d French silk”. He described in particular the birds and flowers that form the focus of the embroidery and ventured the opinion that neither “Baptiste” nor “Honduotre” could have painted them better. Farington reported that the bed had been nearly twenty years in the making by the Duchess which may explain that its design is more Régence than rococo. The bed survives at Ugbrooke Park and was described and illustrated by Rosemary Baird in

Country Life in 2003³⁴. To those who knew the Duchess, this piece was an impressive bringing together of two personal interests, in both of which she was highly skilled – needlework and natural history.

Farington continued to the Chinese Dressing Room and the closet reached through it. In the dressing-room he noted the hangings of painted satin or taffeta, all in the Chinese taste, but also the basket of “French China Flowers, under which was Room for a Lamp to Burn Perfumes to answer the Flowers”. This use of ingenious devices to scent Vincennes or Sèvres flowers, is one that is connected inextricably with M^{me} de Pompadour, but Duchess Mary had clearly learned how powerful such scents might be in inducing the sense of luxury.

In the Closet, at the heart of the Duchess’s own domaine, was a collection of curiosities. An “India Cabinett” showed four things, according to Farington: a picture of the Prince and Princess of Wales, the frame set with “brilliants”; an amber carving of the Last Supper; an enamel plaque (subject not recorded); and an ivory ball (presumably Chinese). These neatly signify the Duchess’s interest in politics and public life, and in religion, and reflect her sophisticated taste in matters of art and her interest in rarities from Asia.

Mary, 9th Duchess of Norfolk, was creating in her new London house an interior that proclaimed her personal interests. This slow revision of the experience of visiting has, I hope, shown how her careful orchestration of interiors would profoundly have affected her visitors. This effect is difficult to re-capture in a Museum re-creation but the image of the Music Room with lights dimmed to suggest candle-light, offers some sense of the seduction of her interiors (fig. XII). Unfortunately, her correspondence was destroyed by her husband after her death, so there is no record of her thoughts and opinions on the developing scheme, but given the placing (according to Farington) of the Prince and Princess of Wales at the heart of her interiors, was her choice of Borra’s late baroque and rococo a statement of political as well as artistic choices, within the safe shell of her Palladian house?

³⁴ Rosemary BAIRD, “The Duchess and her Menagerie in Stitches”, *op. cit.*

« Trop doré pour la Suisse » : canon parisien et convenance neuchâteloise

Carl MAGNUSSON

En 1771, les Neuchâtelois assistent à l'arrivée d'un grand nombre de caisses en provenance de Paris. Celles-ci contiennent des éléments de boiseries et des meubles destinés à orner la maison d'un certain Pierre-Alexandre DuPeyrou (1729-1794), dont le chantier se termine dans le faubourg de la ville. Depuis son aménagement, cet ensemble ne cesse d'éblouir, mais aussi d'étonner, voire d'agacer, tant le luxe et le raffinement qu'il déploie paraissent incongrus dans une région peu accoutumée au faste de l'architecture (fig. 14 et XIII-XIV).

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, la ville de Neuchâtel compte moins de trois mille habitants ; la principauté dont elle est le centre moins de quarante. Après le règne des Orléans-Longueville, qui s'achève en 1707, le pays passe sous la souveraineté du roi de Prusse. Ce dernier ne le visitera cependant jamais ; il s'y fait représenter par un gouverneur, lui-même souvent absent. L'apparat princier se réduit au strict nécessaire. Situé en marge du Corps helvétique, Neuchâtel entretient des liens étroits avec plusieurs cantons voisins. Cette situation particulière lui vaut d'être souvent considéré comme faisant partie de la Suisse. Dans les faits, l'État est dirigé, à la manière des républiques urbaines helvétiques, par une oligarchie de familles, bourgeoises ou récemment anoblies par le prince, dont les membres se maintiennent au pouvoir en monopolisant les sièges du Conseil général, organe gouvernemental du territoire. Les élites neuchâteloises constituent un groupe social restreint et solidaire. Leur train de vie est assez modeste¹.

Anne-Laure Juillerat m'a apporté une aide précieuse dans la rédaction de cet article, tout comme Denis Decrausaz, Marc-Henri Jordan et Gilles Prod'hom. Qu'ils trouvent ici l'expression de ma gratitude. Je remercie également les propriétaires de la maison de Meuron, Patrick Grandchamp et Martin Leiser, de m'avoir donné accès à leurs appartements et autorisé à publier des photographies du grand salon.

¹ Sur l'histoire de Neuchâtel, voir *Histoire du Pays de Neuchâtel*, t. 2 : *De la Réforme à 1815*, Hauterive, Attinger, 1991 ; Philippe HENRY, *Histoire du canton de Neuchâtel*, t. 2 : *Le*

Fig. 14. Vue du grand salon de la maison DuPeyrou, aménagé en 1772, boiseries conçues et exécutées à Paris, importées à Neuchâtel en 1771, Neuchâtel.

© Office cantonal de la protection des monuments et des sites (Neuchâtel), Fernand Perret.

Dans un tel contexte, le décor de la maison DuPeyrou, véhiculant une rhétorique de l'ostentation et de l'excellence propre à la société de cour française, ne peut que troubler l'ordre établi. Son installation oblige les élites et les corps de métier locaux à composer avec une nouvelle norme qualitative, un canon qui leur est étranger et tend à remettre en question le mode de vie et l'identité des uns, les compétences des autres. La maison DuPeyrou *sort du rang* et, donc, fait fi de la *convenance*, notion centrale de la théorie architecturale, selon laquelle un bâtiment et sa décoration doivent exprimer le rang de son occupant, et non pas le distinguer de ses pairs. À travers l'analyse de la réception de ce décor, je me propose d'apporter une contribution à l'étude du débat sur le luxe au XVIII^e siècle, particulièrement en Suisse. Il s'agira de commenter les modalités d'un *transfert culturel* qui cristallise des enjeux à la fois théoriques, formels, matériels, sociaux et idéologiques, ainsi que s'interroger sur le discours qui sous-tend la définition du rapport entre *centre* et *périphérie* ².

Un salon digne des ensembles les plus luxueux et raffinés de Paris

La décoration de la maison DuPeyrou doit être rangée dans une catégorie d'objets qui se réclament de l'élite des artefacts de leur temps. Elle présente en effet, surtout celle du grand salon, toutes les caractéristiques des ensembles parisiens les plus célébrés des années 1760 et 1770, considérés comme des modèles d'excellence dans l'Europe entière.

D'abord, la polychromie des boiseries relève du parti jugé le plus noble. Les ornements, taillés dans le chêne, sont dorés sur fond clair. L'utilisation de trois tons

temps de la monarchie. Politique, religion et société de la Réforme à la Révolution de 1848, Neuchâtel, Éd. Alphil, Presses universitaires suisses, 2011. Sur ce qu'il est convenu d'appeler l'*hélvétisme* neuchâtelois, *Neuchâtel et la Suisse*, Neuchâtel, Attinger, 1969.

² Les études consacrées à la maison DuPeyrou et sa décoration sont assez nombreuses. Elles s'attachent surtout à retracer l'histoire du chantier ou à s'interroger sur l'attribution des boiseries. Voir Maurice BOY DE LA TOUR, « Érasme Ritter et l'hôtel DuPeyrou », *Musée neuchâtelois*, 1922, pp. 165-166 ; Id., « P.-A. DuPeyrou : quelques remarques sur son hôtel et son testament », *Musée neuchâtelois*, 1927, pp. 139-152 ; Jean COURVOISIER, « L'hôtel DuPeyrou et ses propriétaires successifs », *Musée neuchâtelois*, 1952, pp. 20-29, 33-46, 77-92, 103-109 ; Id., *La ville de Neuchâtel*, Bâle, Birkhäuser, 1955 (*Monuments d'art et d'histoire de la Suisse* 33, Neuchâtel 1), pp. 355-371 ; Id., « Complément d'information sur quelques plans d'Érasme Ritter », *Nos Monuments d'art et d'histoire*, 1966, XVII, pp. 39-42 ; Thomas Markus LÖRTSCHER, « Das Hôtel DuPeyrou in Neuenburg », *Art + Architecture*, 1998, n° 3-4, pp. 86-89 ; Anne-Laure JULLERAT, *Les boiseries du grand salon de l'Hôtel DuPeyrou à Neuchâtel*, 2 vol., mémoire de licence, Université de Neuchâtel, Institut d'histoire de l'art, Faculté des lettres et sciences humaines, 2001 ; Id., « L'iconographie des boiseries du grand salon de l'hôtel DuPeyrou à Neuchâtel », *Revue historique neuchâteloise*, 2003, n° 3/4, pp. 269-285 ; Anne-Laure JULLERAT, Claire PIGUET et Jean-Pierre JELMINI, *DuPeyrou : un homme et son hôtel*, Fleurier, Belvédère, 2011 ; Anne-Laure JULLERAT, « Arts de vie, décors intérieurs », dans Elisabeth CRETZAZ-STÜRZEL et Chantal LAFONTANT VALLOTTON (dir.), *Sa Majesté en Suisse : Neuchâtel et ses princes prussiens*, cat. exp., Neuchâtel, musée d'art et d'histoire, avr.-oct. 2013, Neuchâtel, Alphil, 2013, pp. 206-212.

d'or – jaune, rouge et vert – ajoute au raffinement ³. Ensuite, la présence de nombreuses glaces de très grande taille – une constante des intérieurs de qualité en France – est un signe de faste et répond à la richesse du décor sculpté ⁴. Enfin, on observe une composition générale très étudiée, dans laquelle chaque partie est pensée en fonction des autres et du tout, créant un ensemble raisonné. Cette caractéristique témoigne d'une maîtrise des principes de la bonne architecture, tels qu'ils ont pu être établis dans les traités, notamment le *Cours d'architecture* de Jacques-François Blondel, sans doute la meilleure synthèse de la théorie et de la pratique architecturales au XVIII^e siècle ⁵. Les proportions sont précises et contribuent à l'unité de l'ensemble. Ainsi, les éléments principaux (panneaux de hauteur, parquets de glaces, portes et fenêtres) présentent-ils un rapport de la base à la hauteur compris entre 1 à 2 et 1 à 3 ⁶. Afin de lier les différentes parties du salon, les mêmes motifs sont fréquemment répétés. Les caissons qui ornent l'intrados des arcs des parquets de glaces de la cheminée et de son vis-à-vis se retrouvent par exemple sur les dessus-de-portes et l'intrados des fenêtres. L'unité, toutefois, n'est pas synonyme d'« uniformité » ⁷, ennemie du bon art. On a donc cherché à varier les formes. Les encadrements rectangulaires des panneaux de hauteur et des dessus-de-portes alternent avec les arcs en plein-cintre des parquets de glaces et des fenêtres, formes auxquelles le médaillon du dessus-de-porte du côté du vestibule fait écho, tout comme d'autres ornements : rinceaux, rameaux feuillagés, guirlandes de fleurs et rubans. Au-delà des espaces créés par les glaces, les boiseries du salon présentent également une variété de plans et de reliefs différents, rythmant d'une part la pièce et évitant d'autre part de donner à la surface un caractère trop plat. De légers enfoncements sont pratiqués entre les principales parties, notamment les panneaux de hauteur et les parclozes. Les parquets de glaces et les dessus-de-portes sont formés à l'imitation de niches, grâce au rendu en raccourci des piédroits, des impostes et des caissons de l'intrados. On retrouve cette illusion de profondeur dans le traitement des panneaux de hauteur, dont les motifs, fidèles aux principes de Blondel, sont « très-déliés » et n'ont que « très-peu de reliefs » ⁸. En effet, pour représenter objets et figures de manière vraisemblable, le sculpteur a traité ceux-ci en raccourci et tenu compte des déformations liées à la position du spectateur au sol. Cette vision en contre-plongée a notamment déterminé le traitement des cassolettes fumantes et

³ Anne-Laure JULLERAT, *op. cit.*, 2001, pp. 49, 56-59 ; Id., « L'hôtel à l'époque de DuPeyrou », dans Anne-Laure JULLERAT, Claire PIGUET et Jean-Pierre JELMINI, *op. cit.*, p. 85 ; Claire PIGUET, « Faire revivre une architecture d'exception : les défis de la reconversion », dans Anne-Laure JULLERAT, Claire PIGUET et Jean-Pierre JELMINI, *op. cit.*, p. 130. Actuellement, les boiseries sont recouvertes d'une peinture gris clair. Il est toutefois probable qu'elles étaient en « blanc de roi » au moment de leur livraison.

⁴ Anne-Laure JULLERAT, *op. cit.*, 2001, pp. 52-54. La glace surmontant la cheminée fait 231 x 138 cm, celle en vis-à-vis, 257 x 136, celles dans les angles, du côté du vestibule, 300 x 141, celles des trumeaux d'entre-deux-fenêtres, 284 x 64,5.

⁵ Jacques-François BLONDEL (continué par Pierre PATTE), *Cours d'architecture*, Paris, Desaint, 1771-1777 (6 vol.).

⁶ Anne-Laure JULLERAT, *op. cit.*, 2001, pp. 50-51.

⁷ Jacques-François BLONDEL, *op. cit.*, 1771-1777, vol. 1, p. 401.

⁸ Id., vol. 5, p. 74.

du chapiteau ionique de l'un des trophées (fig. XIV). En outre, les différentes parties des boiseries sont clairement hiérarchisées. Les parquets de glaces ornant la cheminée et son vis-à-vis présentent une décoration plus importante que ceux placés dans les angles de la pièce, du côté du vestibule, et entre les fenêtres. Les panneaux de hauteur sont mis en valeur par d'étroites parclofes qui les séparent non seulement les uns des autres, mais aussi des portes et parquets de glaces. Pour souligner ce rapport hiérarchique, la sculpture est déployée, selon un principe de gradation, du plus simple au plus orné : les encadrements des parclofes sont unis, alors que ceux des panneaux principaux richement sculptés de rais-de-cœur. Le décor du salon obéit également à une injonction souvent répétée par les théoriciens du XVIII^e siècle : leurs ornements sont distribués judicieusement, afin de ne pas contrarier les structures et ménager, entre les motifs sculptés, des plages vides, c'est-à-dire des *repos* pour l'œil. Le « grand art », peut-on lire dans le fameux *Cours d'architecture*, consiste à répartir les ornements « avec goût & avec discernement, de manière que l'Architecture paroisse toujours dominer, & ne soit pas accablée par la Sculpture »⁹. Cette caractéristique a été bien saisie par Édouard Quartier-La-Tente, à la fin du XIX^e siècle, quand il décrit le salon DuPeyrou : « Cet intérieur [...] fort riche n'est pas surchargé »¹⁰. Les motifs sculptés, en effet, ne couvrent pas les panneaux dans toute leur étendue, mais sont regroupés en masses distinctes. Même ceux des panneaux de hauteur, les plus saturés, conservent une organisation fidèle à ce principe. Les figures engainées sont placées de part et d'autre d'une cassolette fumante sur son trépied, de sorte que l'ensemble pyramide, et sont flanquées, pour équilibrer la composition, d'arabesques en candélabres. Les trophées, exceptionnellement denses, présentent des objets distribués de manière à s'inscrire dans une ellipse, sans débordements excessifs, esquissant donc une forme vaguement géométrique. Comme l'a souligné Anne-Laure Juillerat, « les contrastes produits » par les trois tons d'or contribuent aussi à la clarté de la composition, facilitant « la lisibilité des motifs [...] étroitement entrelacés »¹¹.

L'iconographie du salon est ambitieuse¹². Les figures engainées sont autant de muses, parmi lesquelles Terpsichore, avec sa harpe, et Polymnie, pointant son index vers le ciel, dans un geste évoquant la Rhétorique haranguant les foules (fig. XIV). La qualité du rendu anatomique des figures révèle l'intervention d'un homme de métier passé maître dans l'art difficile de rendre le corps humain, talent rare chez les sculpteurs d'appartements, généralement peu formés dans ce domaine. Les trophées, pour leur part, représentent avec force détails les attributs de la guerre, des sciences, de la musique et des arts (peinture, sculpture et architecture). Ce dernier trophée contient d'ailleurs ce que l'on pourrait appeler une *intention programmatique* : parmi les livres supportés par le ruban, se trouvent deux ouvrages d'architecture des XVII^e et XVIII^e siècles, le *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, de Roland Fréart

⁹ *Id.*, vol. 6, p. V.

¹⁰ Édouard QUARTIER-LA-TENTE, *Le canton de Neuchâtel : revue historique et monographique des communes du canton de l'origine à nos jours, série 1 : Le district de Neuchâtel*, Neuchâtel, Attinger, 1898, vol. 2, p. 579.

¹¹ Anne-Laure JULLIERAT, *op. cit.*, 2001, p. 60.

¹² Sur l'iconographie du salon, voir *Id.*, pp. 60-73 ; Anne-Laure JULLIERAT, *op. cit.*, 2011, pp. 85, 87-88.

de Chambray, et l'*Architecture française*, de Blondel¹³. Les principes qui gouvernent l'agencement des boiseries sont ainsi mis en abyme dans l'un des panneaux de hauteur.

Le salon DuPeyrou doit par conséquent être considéré comme un manifeste de la magnificence des élites parisiennes et des bons procédés énoncés dans les traités. Il met en œuvre un canon d'exception. Tout y est à la fois lié et varié ; riche et distribué avec intelligence. Tout y est « aisé » ; aucune « disparité frappante » ne vient perturber le spectacle de la bonne architecture¹⁴. Aujourd'hui dispersé, le mobilier, également importé de Paris, devait être accordé à l'ensemble¹⁵. Les circonstances précises de la création du salon demeurent inconnues¹⁶. Anne-Laure Juillerat l'a toutefois comparé avec la production de grands sculpteurs d'ornement, comme Jean-Baptiste Feuillet, Joseph Métivier ou Jean-Baptiste Boiston, et les œuvres de dessinateurs, comme Gilles-Paul Cauvet¹⁷, ou d'architectes, comme Claude-Nicolas Ledoux, Maturin Cherpitel, Jean-François-Thérèse Chalgrin ou François Joseph Bélanger. Le salon présente en effet d'évidentes similitudes avec les lambris des hôtels d'Hallwyl, d'Uzès, de Montmorency, d'Orsay, du Châtelet ou Mégret de Sérilly¹⁸.

À bien des égards, le bâtiment qui accueille les boiseries répond à la dignité de celles-ci. DuPeyrou en confie le dessin à un architecte bernois, Érasme Ritter (1726-1805), fort d'une solide formation, acquise au cours de voyages et de séjours dans

¹³ Roland FRÉART DE CHAMBRAY, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne...*, Paris, E. Martin, 1650 ; Jacques-François BLONDEL, *Architecture française...*, Paris, Jombert, 1752-1756. Sur le trophée des arts du salon DuPeyrou, voir Anne-Laure JUILLERAT, *op. cit.*, 2001, pp. 70-72 ; Anne-Laure JUILLERAT, *op. cit.*, 2011, pp. 85, 87.

¹⁴ Jaques-François BLONDEL, *op. cit.*, 1752-1756, vol. 1, pp. 400-401.

¹⁵ Anne-Laure JUILLERAT, *op. cit.*, 2001, pp. 21-24.

¹⁶ DuPeyrou a en effet exigé que tous ses papiers soient brûlés après son décès (voir Jean-Pierre JELMINI, « Pierre-Alexandre DuPeyrou : un libre-penseur neuchâtelois du XVIII^e siècle, entre philanthropie et philosophie », dans Anne-Laure JUILLERAT, Claire PIGUET et Jean-Pierre JELMINI, *op. cit.*, p. 15 ; Anne-Laure JUILLERAT, *op. cit.*, 2011, p. 53).

¹⁷ Feuillet et Métivier sont actifs sur les chantiers de plusieurs maisons dessinées par Ledoux, notamment le pavillon de Louveciennes (vers 1770), destiné à M^{me} du Barry (Michel GALLEY, *Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806*, Paris, Picard, 1980, pp. 91-96). Dans les mêmes années, on retrouve Métivier, cette fois en compagnie de Boiston, dans le grand salon de l'hôtel d'Uzès, autre œuvre de Ledoux (*Id.*, pp. 55-61). Gilles-Paul Cauvet (1731-1788), pour sa part, est surtout connu pour le *Recueil d'ornemens à l'usage des jeunes artistes qui se destinent à la décoration des bâtimens*, diffusé dès 1777 (à sujet, voir Désiré GUILMARD, *Les maîtres ornemanistes*, Paris, Plon, 1880, vol. I, pp. 226-227, ainsi que Peter FUHRING, *Designing the décor : French drawings from the eighteenth century*, cat. exp., Lisbonne, Calouste Gulbenkian museum, oct. 2005-janv. 2006, Lisbonne, Calouste Gulbenkian foundation, 2005, p. 335-336).

¹⁸ Anne-Laure JUILLERAT, *op. cit.*, 2011, pp. 92-115. Les sources révèlent le nom d'un sculpteur, un certain Ferdinand Gannal, actif à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Il vient à Neuchâtel en 1771, où il est entendu par la Cour de justice, à la suite de trois expertises effectuées afin de constater les dommages subis par les boiseries et les meubles commandés par DuPeyrou pendant leur voyage de Paris à Neuchâtel. Il est difficile de déterminer le rôle de Gannal, sculpteur dont l'œuvre est mal connue, dans la production des boiseries, mais il est probable qu'il n'ait été que l'une des personnes impliquées dans cette vaste entreprise (sur Gannal, *Id.*, pp. 73-92).

Fig. 15. Érasme Ritter, Maison DuPeyrou (façade côté jardin), 1764-1772, Neuchâtel.
© Office cantonal de la protection des monuments et des sites (Neuchâtel), Thierry Petit.

l'Empire, en Hollande, en Italie et en France. De 1749 à 1754, il suit à Paris les cours de l'École des arts de Blondel ¹⁹. Il est donc au fait des principes qui gouvernent l'architecture à la française au XVIII^e siècle, comme en témoigne la maison DuPeyrou ²⁰. La façade principale du corps de logis est tournée vers le lac de Neuchâtel, pour tirer parti de la vue (fig. 15). Elle est mise en valeur par un jardin qui la sépare de la rue du faubourg et présente une architecture ornée rigoureusement organisée. L'ensemble est articulé en trois parties : un avant-corps et deux arrières-corps, chacun de ces éléments étant composé de trois travées de fenêtres. Afin de hiérarchiser la façade, l'avant-corps est le plus richement orné.

L'intérieur de la maison obéit au parti canonique de l'architecture à la française depuis le XVII^e siècle, à savoir deux enfilades parallèles avec, sur l'axe central, un vestibule précédant le grand salon, pièce maîtresse et pivot de la distribution ²¹. Cette pièce, aux dimensions importantes ²², distribue, à gauche, le « cabinet de jour » et un boudoir ; à droite, la chambre à coucher de M^{me} DuPeyrou et un cabinet de toilette. La distribution intérieure répond donc à la gradation mise en œuvre sur la façade. La pièce la plus richement ornée, le grand salon, ouvre par les trois baies de l'avant-corps central ; les espaces subalternes par celles des arrières-corps. De manière plus générale, l'extérieur de la maison et son intérieur sont bien accordés, formant une unité. En effet, la magnificence du grand salon et des pièces secondaires fait écho au faste déployé en façade, « la beauté » de celle-ci, pour paraphraser Blondel, annonçant le traitement luxueux des parois des « dedans » ²³.

¹⁹ Sur Ritter, voir Thomas Markus LÖRTSCHER, *Erasmus Ritter (1726-1805) : eine internationale Architekten- und Ingenieurausbildung um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, thèse de doctorat, Université de Berne, 1993. Les archives de Ritter, conservées à la Bürgerbibliothek de Berne, ne conservent que peu de documents relatifs à la construction de la maison DuPeyrou. La correspondance du commanditaire avec son ami Jean-Jacques Rousseau permet néanmoins de reconstituer les étapes du chantier, dans les grandes lignes (voir Anne-Laure JULLERAT, *op. cit.*, 2011, p. 53-67).

²⁰ Sur la reprise de la théorie blondélienne par Ritter, Paul HOFER, *Die Stadt Bern : Gesellschaftshäuser und Wohnbauten*, Bâle, Birkhäuser, 1959 (*Die Kunstdenkmäler der Schweiz* 40, Berne 2), p. 344, n° 2 ; Anne-Laure JULLERAT, *op. cit.*, 2001, pp. 12-13 ; Anne-Laure JULLERAT, *op. cit.*, 2011, pp. 61-63, 69-81. Plus généralement sur la maison DuPeyrou, voir Jean COURVOISIER, *op. cit.*, 1955, pp. 355-371 ; Anne-Laure JULLERAT, *op. cit.*, 2011, pp. 43-67.

²¹ Le rôle éventuel de Ritter dans la commande des boiseries du grand salon demeure difficile à cerner. Il séjourne toutefois à Paris en 1768, soit quelques années avant l'arrivée des caisses contenant les lambris et le mobilier à Neuchâtel (Thomas Markus LÖRTSCHER (éd.), « *Währschafft, nuzlich und schön* » : *Bernische Architekturzeichnungen des 18. Jahrhunderts*, cat. exp., Berne, Bernisches Historisches Museum, oct. 1994-janv. 1995, Berne, Bernisches Historisches Museum, 1994, pp. 342-343 ; Anne-Laure JULLERAT, *op. cit.*, 2001, pp. 10-16 ; Anne-Laure JULLERAT, *op. cit.*, 2011, pp. 83, 86-92).

²² Largeur : 7,50 m, profondeur : 9,45 m, hauteur : 4,90 m. Le salon de compagnie de l'hôtel d'Uzès, plus petit, mesure quant à lui env. 8,20 x 6,75 m, selon Bruno PONS, *Grands décors français, 1650-1800*, Dijon, Fatou, 1995, p. 311.

²³ Jacques-François BLONDEL, *op. cit.*, 1771-1777, vol. 4, p. LIX.

La réception du modèle architectural français à Neuchâtel aux XVII^e et XVIII^e siècles

Le modèle architectural français n'a toutefois pas attendu la maison DuPeyrou et sa décoration pour faire son entrée à Neuchâtel ²⁴. Il a été introduit, dans la principauté, bien avant, comme tous s'accordent à l'affirmer, des historiographes locaux à Louis Réau ²⁵. Dès la seconde moitié du XVII^e siècle, les élites l'ont mis en œuvre, preuve que celles-ci se reconnaissent dans le discours distinctif qu'il véhicule, apte à refléter et asseoir une identité aristocratique. En cela, elles emboîtent le pas au patriciat d'autres villes géographiquement proches, comme Fribourg et, surtout, Genève ²⁶.

La maison Montmollin, dont le chantier ouvre en 1685, constitue l'une des premières occurrences de cet art de bâtir. Elle a été édifée d'après les dessins d'un architecte parisien ²⁷. En séjour dans la capitale française, le fils du chancelier Georges de Montmollin, commanditaire du bâtiment, écrit dans une lettre à son père que la future maison de celui-ci « aura l'air distingué de tout ce qu'il y a en nostre pays » ²⁸. La nouveauté du parti est ainsi mise en avant. Il faut donc ranger la maison dans la catégorie des « belles constructions » de la fin du XVII^e siècle qui, d'après Jean Courvoisier, rédacteur des *Monuments d'art et d'histoire* du canton de Neuchâtel, « rompent avec le passé » ²⁹. Au XVIII^e siècle, l'architecture à la française se généralise. La maison du conseiller Benoît Chambrier, de la seconde moitié des années 1710, offre un bon exemple de ce phénomène. Du côté de la rue du Pommier, la façade présente, dans les angles, des pilastres à refends ornés de consoles, répétés sur l'avant-corps à baies cintrées et fronton triangulaire ³⁰. Édifié en 1722, le château de Bevaix dans le district de Boudry, autre propriété Chambrier, mérite également d'être cité ³¹. À son sujet, Eddy Bauer écrit avec emphase, dans le volume neuchâtelois de la *Maison*

²⁴ Sur le modèle architectural français, voir surtout Louis HAUTECŒUR, *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris, Picard, 1943-1957 ; Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *L'architecture à la française, XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles*, Paris, Picard, 1982 ; Id., *Histoire de l'architecture française : de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Mengès/CNMHS, 1989.

²⁵ Louis RÉAU, *L'Europe française au siècle des Lumières*, Paris, Albin Michel, 1938, pp. 120-121 ; Eddy BAUER, *Canton de Neuchâtel*, Zurich/Leipzig, Orell Füssli, 1932 (*La maison bourgeoise en Suisse* 24), pp. XVIII-XLVI ; Jean COURVOISIER, *op. cit.*, 1955, pp. 415, 420-424.

²⁶ Sur l'adoption du modèle architectural français à Genève voir Carl MAGNUSSON, « *Que l'on ne permette point de bâtir en forme d'hôtels : Le modèle architectural français et sa réception à Genève au XVIII^e siècle* », *xviii.ch : Annales de la Société suisse pour l'étude du XVIII^e siècle*, 2013, n° 4, pp. 69-85.

²⁷ Celui-ci demeure cependant inconnu à ce jour. Sur la maison Montmollin, voir Jean COURVOISIER, *op. cit.*, 1955, pp. 294-301 ; Id. et Dominique FAVARGER, *La maison Montmollin à la place du Marché*, Hauterive, Attinger, 1986.

²⁸ Jean COURVOISIER, *op. cit.*, 1955, p. 295.

²⁹ *Id.*, p. 420.

³⁰ Sur la maison Chambrier, voir *Id.*, p. 245-249.

³¹ Sur le château de Bevaix, Jean COURVOISIER, *Les districts de Neuchâtel et de Boudry*, Bâle, Birkhäuser, 1963 (*Les monuments d'art et d'histoire de la Suisse* 49, Neuchâtel 2), pp. 410-413.

bourgeoise en Suisse : « On sent là le fruit d'un art conscient et hiérarchique, qui est l'art du grand siècle » ³².

Pourtant, il ressort clairement de l'observation du patrimoine bâti du XVIII^e siècle que l'on n'a guère cherché à mettre en œuvre l'architecture à la française la plus ambitieuse. Sur une échelle qualitative, les maisons neuchâteloises sont loin d'atteindre un degré supérieur de luxe et de raffinement. Une moyenne mesure suffisait manifestement aux élites pour affirmer leur statut de groupe social dominant. Ainsi, le modèle prestigieux de l'hôtel particulier, *entre cour et jardin*, pourtant largement mis en œuvre à Genève, ne s'est-il jamais implanté dans la principauté. Les façades des maisons, au lieu d'être mises en valeur par une cour d'honneur, donnent sur la rue. La maison Borel, vaste bâtiment dont la construction commence en 1771, témoigne également de ces ambitions limitées. Dans la correspondance du futur propriétaire, on lit que celui-ci « ne voudroit pas faire un sacrifice pour avoir un plan de Paris », et qu'il ne considère la possibilité de « le faire dresser » qu'à la condition de s'en « procurer un sans bien de fraix [*sic.*] » ³³. Loin d'être systématique, l'appel à un architecte, qu'il soit Parisien ou pas, constitue même l'exception. En règle générale, on puise dans le savoir-faire des maçons locaux.

La décoration intérieure des maisons neuchâteloises du XVIII^e siècle est à l'avenant. Elle constitue, de l'aveu de Courvoisier, un « complément modeste à l'architecture » ³⁴. Des boiseries simples, accompagnées de dessus-de-portes et de trumeaux de glaces surmontant cheminées et consoles, sont le seul luxe des salons ³⁵. Quelques rares ensembles sont le fruit d'un art plus riche et sophistiqué ³⁶. Les sources témoignent aussi d'importations occasionnelles de meubles et de glaces de Paris ³⁷.

La maison DuPeyrou : un ensemble qui sort du rang

La maison DuPeyrou et sa décoration ne signifient donc pas l'introduction d'un art complètement autre à Neuchâtel. Elles amènent plutôt, au sein d'un langage déjà assimilé – ou partiellement assimilé –, une redéfinition du niveau d'ambition. Sur une même échelle, elles se situent à un degré largement supérieur à tout ce qui s'y est construit. À l'instar d'une langue qui offre une vaste palette de niveaux et d'usages, un code architectural peut se décliner de diverses manières. Celui-ci peut relever, pour paraphraser la rhétorique, du style *simple*, *moyen* ou *sublime*. Avec la maison DuPeyrou, les Neuchâtelois, habitués à une mise en œuvre relativement modeste de l'architecture à la française, se trouvent confrontés à l'expression la plus haute et luxueuse de ce code. L'ensemble conduit donc son propriétaire à se distinguer non seulement du peuple, mais aussi radicalement des élites de la principauté. Par son cadre de vie, il tend en effet à marquer son appartenance aux couches les plus élevées

³² Eddy BAUER, *op. cit.*, p. XXIV.

³³ Jean COURVOISIER, *op. cit.*, 1955, p. 344.

³⁴ Id., *Les districts du Val-de-Travers, du Val-de-Ruz, du Locle et de La Chaux-de-Fonds*, Bâle, Birkhäuser, 1968 (*Les monuments d'art et d'histoire de la Suisse* 56, Neuchâtel 3), p. 410.

³⁵ Pour des exemples, voir Jean COURVOISIER, *op. cit.*, 1955, pp. 248, 251, 278, 310, 312-313, 329, 346-347, 349.

³⁶ Id., pp. 300-301, 395, 412.

³⁷ Id., pp. 305, 345, 380.

de la bonne société française et européenne de l'époque. De fait, il s'aligne sur les pratiques de celles-ci.

DuPeyrou, en faisant appel à Ritter, un architecte de talent, et en important des boiseries de Paris, rejette la main-d'œuvre locale et ses services. Par ce comportement, il approuve implicitement le discours discriminant des théoriciens français. Dans leurs textes, ceux-ci affichent ouvertement une grande méfiance à l'égard des corps de métier traditionnels, maçons, sculpteurs, stucateurs, à peine jugés bons à exécuter les ordres de l'architecte ³⁸. De même, ils désapprouvent en bloc les productions provinciales et étrangères, dont le mauvais goût est systématiquement décrié. À l'imitation des rois de Suède ou des princes allemands, DuPeyrou préfère s'adresser à des hommes qui se réclament de l'excellence parisienne, confirmant par là le statut privilégié de la main-d'œuvre formée dans la capitale française et condamnant les entrepreneurs et ouvriers locaux à jouer le rôle de figurants, à l'ombre du *centre*. En important des boiseries de Paris, il se range aux côtés des rares étrangers qui se fournissent directement aux *sources du bon goût*. Seuls quelques privilégiés sont en position de le faire ³⁹. En dépit de ce parti pris, DuPeyrou doit toutefois, pour la construction de sa maison et l'aménagement de certains éléments de la décoration intérieure, faire appel aux compétences d'ateliers non parisiens. Il en va ainsi des parquets, cheminées et plafonds. La conception et l'exécution de ceux-ci ont vraisemblablement été confiées aux Funk de Berne et à l'un des ateliers Moosbrugger, c'est-à-dire aux meilleurs entrepreneurs suisses de l'époque ⁴⁰. Bien que ces artefacts tranchent, sur le plan formel, avec les boiseries parisiennes – surtout aux yeux des historiens et amateurs d'art habitués, depuis le *xix^e* siècle, à raisonner en fonction de l'histoire des styles –, ils s'accordent toutefois, en matière de *convenance*, à la richesse des lambris ⁴¹. Il s'agit en effet d'objets d'exception. Le parquet du grand salon, par exemple, est une mosaïque composée de dix-huit essences de bois, au dessin élaboré ⁴². En revanche, Ritter est mécontent de l'exécution des ornements sculptés de la façade. Il le consigne sur le dessin d'un des vases de l'attique : celui-ci a été « exécuté mais mal, à la maison de M^r Dupeyrou à Neuchatel, en 1768 » ⁴³. Aux yeux de l'architecte imbu

³⁸ Sur le rapport entre l'architecte et les corps de métier dans la théorie architecturale française du *xviii^e* siècle, voir Carl MAGNUSSON, « La décoration intérieure au *xviii^e* siècle : l'architecte et le sculpteur », dans *La profession d'architecte en Suisse romande (xv^e-xx^e siècle)*, Lausanne, 2009 (Études de Lettres 282), pp. 57-78.

³⁹ Bruno Pons a montré à quel point l'envoi d'ensembles complets de boiseries fabriquées à Paris est rare au *xviii^e* siècle (Bruno PONS, *op. cit.*, pp. 16-17).

⁴⁰ Jean COURVOISIER, *op. cit.*, 1955, p. 366 ; Thomas Markus LÖRTSCHER, *op. cit.*, 1990, pp. 77, 88 ; Anne-Laure JULLERAT, *op. cit.*, 2011, p. 83. Voir également Hermann VON FISCHER, *Fonck à Berne : Möbel und Ausstattungen der Kunsthandwerkerfamilie Funk im 18. Jahrhundert in Bern*, Berne, Burgerbibliothek Bern/Stämpfli, 2002.

⁴¹ Le *décalage stylistique* a été souvent relevé dans l'historiographie, dernièrement par Anne-Laure Juillerat. Celle-ci partage toutefois mon point de vue : « La réalisation éclectique [...] offre une combinaison néanmoins harmonieuse d'éléments se distinguant par leur exceptionnelle qualité » (Anne-Laure JULLERAT, *op. cit.*, 2011, p. 85).

⁴² Le parquet ancien a été remplacé par une copie au début des années 1970 (Claire PIGUET, *op. cit.*, p. 131).

⁴³ Anne-Laure JULLERAT, *op. cit.*, 2011, p. 60.

de perfection, le travail du sculpteur, fruit d'une formation insuffisante aux *doctrines élevées de l'art*, nuit par conséquent à l'excellence du projet et à sa pureté.

Le statut social de propriétaire justifie-t-il, de quelque manière, la mise en œuvre d'un discours aussi élitaire ? DuPeyrou, originaire d'une famille huguenote française, réfugiée en Hollande à la suite de la révocation de l'Édit de Nantes, est né au Surinam ⁴⁴. Son père, conseiller à la Cour de justice du pays, y exploite plusieurs plantations. Au décès de ce dernier, sa femme se remarie avec Philippe Le Chambrier, un Neuchâtelois au service des Provinces-Unies en tant que commandant militaire de la Guyane hollandaise. Les Chambrier constituent l'une des premières familles de Neuchâtel, très largement représentée au Conseil général ⁴⁵. Cette alliance facilite l'introduction de DuPeyrou dans la bonne société de la petite principauté, dont il obtient la bourgeoisie, par faveur extraordinaire, en 1748. En 1769, il épouse en outre Henriette-Dorothée Pury, appartenant à une autre grande famille neuchâteloise. En l'absence de documents comptables, on ne peut que spéculer sur la nature et l'importance de la fortune de DuPeyrou. Il tire manifestement des bénéfices substantiels de ses plantations guyanaises, mais aussi d'opérations financières. Tous les témoignages concordent à faire de lui un homme très riche. Cette fortune justifie-t-elle son train de vie luxueux ? *A priori*, il n'est de loin pas le seul homme, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, à bénéficier d'une telle situation à Neuchâtel. La principauté a connu un essor économique important, notamment grâce au commerce des Indiennes, mais aussi au développement des affaires bancaires. Jacques-Louis de Pourtalès est, sur un plan international, un acteur de première importance du monde des affaires ⁴⁶. Appelé le « roi des négociants », il règne sur Neuchâtel, autrement dit le « royaume Pourtalès ». On estime l'état de sa fortune, en 1791, à treize millions de livres de France. Cet homme richissime occupe une grande maison en ville, aux façades ornées de sculptures et aux appartements confortablement aménagés ⁴⁷. Édifice « remarquable à divers points de vue » selon Courvoisier, cette maison ne peut toutefois rivaliser avec celle de DuPeyrou. Une autre figure de proue du négoce et de la finance neuchâteloise de l'époque, David de Pury, recommande pour sa part de la retenue dans le déploiement de luxe à la Maison de Ville, dont il financera l'érection, comme en témoigne sa correspondance : « il faudra prendre garde que le désir de briller ne porte pas au-delà du décent pour notre petite ville » ⁴⁸.

⁴⁴ Sur DuPeyrou, voir Charly GUYOT, « Portrait de DuPeyrou : discours prononcé le 10 novembre 1955 », *Musée neuchâtelois*, 1955, pp. 161-181 ; Id., *Un ami et défenseur de Rousseau : Pierre-Alexandre DuPeyrou*, Neuchâtel, 1958 ; Frédéric S. EIGELDINGER, « Pierre-Alexandre DuPeyrou, financier (1729-1794) », dans *Biographies neuchâteloises*, Hauterive, Attinger, 1998, vol. 2, pp. 71-75 ; Jean-Pierre JELMINI, *op. cit.*, pp. 15-41.

⁴⁵ Rémy SCHEURER, Louis-Édouard ROULET et Jean COURVOISIER, *Histoire du Conseil d'État neuchâtelois, des origines à 1945*, Neuchâtel, Chancellerie d'État, 1987.

⁴⁶ Sur Pourtalès, voir François JEQUIER, « Jacques-Louis de Pourtalès, négociant-banquier (1722-1814) », dans *Biographies neuchâteloises*, *op. cit.*, pp. 212-220.

⁴⁷ Sur la maison Pourtalès, Jean COURVOISIER, *op. cit.*, 1955, pp. 374-378.

⁴⁸ Lettre de David de Pury à Jean-Frédéric de Montmollin, du 11 avril 1786, citée dans Maurice BOY DE LA TOUR, « Les frontons de l'Hôtel-de-Ville de Neuchâtel », *Musée neuchâtelois*, 1926, p. 138.

Le train de vie de DuPeyrou a par conséquent de quoi étonner. Sa position sociale n'explique guère qu'il se distingue pareillement de ses pairs neuchâtelois. Aussi, sa maison a-t-elle suscité une variété de réactions, allant de l'admiration à la condamnation, en passant par l'étonnement, l'ironie, la raillerie et l'envie. L'une des critiques les plus dures émane d'Horace-Bénédict de Saussure, Genevois de passage à Neuchâtel en 1777. Il formule son appréciation de manière lapidaire, dans son carnet de voyage : « Allé [...] voir la maison de M. DuPeyrou, grande, mais à prétention plus grande encore ; trop doré pour la Suisse »⁴⁹. Alors qu'il vit lui-même dans l'édifice le plus luxueux de la Cité de Calvin⁵⁰, Saussure stigmatise l'orgueil de DuPeyrou. Il invoque, pour disqualifier l'ensemble, le caractère inapproprié de celui-ci. L'abondance de l'or empêche la maison de s'inscrire dans le paysage régional. La conclusion implicite est la suivante : pêchant contre la *convenance*, le propriétaire *sort du rang*, rompt avec l'ordre établi et tend donc, par la même occasion, à s'isoler, voire à s'exclure, sur le plan social. Jean-Rodolphe Sinner, dans son *Voyage historique et littéraire dans la Suisse occidentale* de 1781, évoque la somme exorbitante que la maison aurait coûtée et la compare à la Domus Aurea, vaste demeure édifiée par Néron sur les ruines d'une Rome qu'il avait lui-même, selon la tradition, incendiée :

De belles maisons s'élèvent le long de la côte en amphithéâtre ; mais celle de M. du Peyrou attire les regards. On est étonné de trouver à la porte d'une ville qui n'a guère plus de trois mille habitants, un hôtel superbe, où le propriétaire a versé près d'un million. Cet hôtel & le fauxbourg⁵¹ rappellent l'épigramme qu'on fit à Rome sur le palais de Néron :

*Roma domus fiet, veios migrate Quirites,
Si non & veios occupat illa [sic] domus*⁵².

Une anecdote, souvent répétée, va dans le même sens. Un voyageur aurait dit, ironisant sur la démesure de la maison par rapport à son lieu d'implantation :

⁴⁹ Bibliothèque de Genève, Archives H. de Saussure, vol. 14-6, 3 juin 1777 ; cité dans Jean COURVOISIER, *op. cit.*, 1952, p. 27.

⁵⁰ Sur la maison de Saussure, voir Corinne WALKER et Anastazja WINIGER-LABUDA, « Saussure et l'architecture : entre goût et nécessité », dans René SIGRIST (éd.), *H.-B. de Saussure (1740-1799) : Un regard sur la terre*, Chêne-Bourg/Genève, Georg, 2001, pp. 453-470.

⁵¹ Le faubourg de la ville – appelé « Noble Faubourg » sur un plan de 1776 (Anne-Laure JULLERAT, *op. cit.*, 2011, p. 44) – accueille, depuis le début du XVIII^e siècle, plusieurs maisons importantes. Celle de DuPeyrou y côtoie la Grande et la Petite Rochette, deux maisons assez importantes, édifiées respectivement en 1704 et 1764 – la seconde d'après les dessins de Ritter. Quelle que soit la qualité de ces dernières, elles ne peuvent rivaliser en faste avec la maison DuPeyrou (sur ces maisons, voir Jean COURVOISIER, *op. cit.*, 1955, pp. 390-395, 404-413).

⁵² Jean-Rodolphe SINNER, *Voyage historique et littéraire dans la Suisse occidentale*, Neuchâtel, Société typographique, 1781, vol. 1, pp. 165-166. Cette épigramme est tirée de la vie de Néron par Suétone : « Rome deviendra sa maison : citoyens, émigrez à Véies, / Si cette maudite maison n'englobe pas jusqu'à Véies » (SUÉTONE, *Vie des douze Césars*, t. 2, texte établi et traduit par Henri AILLOUD, Paris, « Les Belles Lettres », 1967, p. 186). Sinner remplace, dans le deuxième vers, le « ista » du texte de Suétone par « illa », sans doute pour atténuer le caractère dépréciatif de l'épigramme.

« Neuchâtel, situé près de l'hôtel DuPeyrou » ⁵³. Après le décès du propriétaire, en 1794, Jacques-Louis DuPasquier, chapelain du roi de Prusse, s'interroge pour sa part sur l'avenir d'une maison dans laquelle aucun membre de la société neuchâteloise ne saurait se reconnaître : « Elle n'est guère faite pour ce pays, et c'est un effet si considérable, d'un entretien si coûteux et qui obligerait à une dépense si considérable en domestiques et autres objets de luxe étrangers à nos mœurs, que je ne sais pas trop quel parti en tireront les héritiers » ⁵⁴. Cette magnificence peu commune à Neuchâtel et, plus généralement, en Suisse a tôt fait de conférer à la maison une aura princière. Ainsi, Reinhold de Pagniet, un noble hollandais, écrit-il à sa mère, en 1780, que le prince de Hesse-Cassel, en séjour dans la ville, est « réellement logé en prince » chez « M. et M^{me} DuPeyrou » ⁵⁵. Plus tard, en 1788, Francisco de Miranda, également de passage à Neuchâtel, affirme que le même « DuPeyrou [...] possède une magnifique maison et vit en grand seigneur à la mode de Paris » ⁵⁶. Par conséquent, il n'est pas anodin que le maréchal Berthier, quand il devient prince de Neuchâtel, en 1806, et cherche à s'y loger convenablement, refuse l'ancien château « très-antique » ⁵⁷, jugé indigne de sa condition, et jette son dévolu sur l'ancienne propriété DuPeyrou ⁵⁸. En cela, il ne fait que confirmer le statut princier de la maison et donner crédit à l'appellation de *palais* dont on l'affublait régulièrement ⁵⁹.

Témoignant de la réception de la maison DuPeyrou, ces critiques, éloges et anecdotes révèlent l'inadéquation fondamentale du dispositif. Le discours que véhicule la maison ne s'accorde pas à la situation d'énonciation de son propriétaire et l'ensemble sonne faux. Le *lien social* est rompu. Il n'est guère étonnant, par conséquent, que la maison DuPeyrou n'ait pas *fait école* à Neuchâtel. Elle y reste complètement isolée. Aucune maison postérieure ne l'égale en matière de faste et de raffinement. La réaction, comme on vient de le voir, ne s'est pas exprimée dans la pierre et le bois, mais verbalement, dans les écrits des commentateurs. Dans tous

⁵³ Voir, entre autres, Alphonse GUILLEBERT, *Fautes de langage corrigées, ou, Dialogue entre M^r P. et M^{lle} R., précédé d'un dialogue entre le critique et l'auteur*, Neuchâtel, Gerster/Wolfrath, 1829-1832, p. 196 ; Fritz BERTHOUD, « Jean-Jacques Rousseau au Val de Travers », *Bibliothèque universelle et revue suisse*, 74^e année, nouvelle période, janv. 1869, t. 34, n° 133, p. 508 ; Philippe GODET, *Neuchâtel pittoresque : la ville et le vignoble*, Genève, Société anonyme des arts graphiques, 1901, p. 46.

⁵⁴ Archives d'État de Neuchâtel, Fonds régiment Meuron, dos. 38 : lettre du chapelain Jacques-Louis DuPasquier à son oncle Charles-Daniel de Meuron, 25-26 déc. 1795 ; cité dans Claire PIGUET, *op. cit.*, p. 103.

⁵⁵ Lettre de R. de Pagniet à sa mère, citée dans Jean-Pierre JELMINI, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁶ Francisco DE MIRANDA, *Archivo del General Miranda*, Caracas, Editorial-Sur-América, 1930, t. 4, p. 56, cité et traduit de l'espagnol par Charly GUYOT, « Le voyage du général Miranda dans la principauté de Neuchâtel en 1788 », *Musée neuchâtelois*, 1934, p. 26.

⁵⁷ Archives d'État de Neuchâtel, Fonds Berthier 5.1-1a ; cité dans Claire PIGUET, *op. cit.*, p. 103.

⁵⁸ Sur les négociations entreprises par Berthier, voir Jean COURVOISIER, *op. cit.*, 1952, pp. 34-46.

⁵⁹ Voir, entre autres, Théophile Rémy FRÈNE, *Journal de ma vie, vol. 3 : 1780-1788*, éd. André BANDELIER, Cyrille GIGANDET et Pierre-Yves MOESCHLER, Porrentruy, Société jurassienne d'Émulation, 1993, p. 274.

les sens du terme, l'ensemble constitué par DuPeyrou est *inimitable*. D'une part, parce qu'on ne dispose pas, pratiquement, à Neuchâtel, des structures de production nécessaires ; d'autre part, parce que, sur un plan symbolique, ce type d'aménagement demeure inapproprié à la ville.

Le salon de la maison de Meuron : imiter l'*inimitable*

Pourtant, une exception confirme la règle. À son échelle, le grand salon de la maison de Meuron s'inscrit presque aussi difficilement dans le paysage neuchâtelois que son modèle, aménagé par DuPeyrou quelque huit années plus tôt (fig. XV, fig. 16)⁶⁰. En dépit de liens de parenté évidents, les deux ensembles n'ont jamais été rapprochés, ou que très timidement. Le lien de cause à effet n'a pas été établi. Or, le salon de Meuron procède manifestement de ce dernier.

La pièce présente des boiseries claires agrémentées d'ornements dorés finement taillés dans la masse du bois⁶¹. Ceux-ci se déploient, avec une certaine profusion, sur la frise qui surmonte le soubassement, les panneaux de hauteur, les parquets de glaces, les portes, les dessus-de-portes, les consoles, la corniche et le plafond. De manière générale, les proportions de la pièce et de ses parties font écho à celles mises en œuvre au salon DuPeyrou, mais en moins élancées. Les ornements des panneaux de hauteur se regroupent en deux masses, le registre inférieur présentant une composition pyramidante encadrée d'éléments verticaux ; le supérieur un trophée⁶². Les motifs reprennent, en les étendant, ceux des parclozes de DuPeyrou. La variété des ornements sculptés des moulures ne nuit pas à l'unité de l'ensemble. La figure humaine est présente sous la forme de nymphes et de satyres, au-dessus des glaces, d'enfants, sur les dessus-de-portes, et de Jupiter, dans la rosace du plafond. Les dessus-de-portes reproduisent presque à l'identique ceux de DuPeyrou.

Si nombre d'éléments unissent par conséquent les deux ensembles, les circonstances de leur production diffèrent radicalement. Alors que les boiseries DuPeyrou sont le fruit de l'art parisien le plus achevé, ayant sans doute nécessité l'intervention d'un excellent dessinateur et des meilleurs sculpteurs de la capitale française, le salon de Meuron a été fourni par un entrepreneur d'Yverdon, petite ville du nord du Pays

⁶⁰ Sur le salon de Meuron, voir Jean COURVOISIER, *op. cit.*, 1955, pp. 250-254 ; Gilles PROD'HOM, « Le salon de la maison du Pommier 7 à Neuchâtel : une œuvre totale de l'ébéniste vaudois Pierre-Abraham Guignard », *Monuments vaudois*, 2012, n° 3, pp. 70-78. Afin de mieux cerner la réception du grand salon DuPeyrou, à Neuchâtel, il faudrait disposer de données historiques plus complètes sur les salons de la Petite et Grande Rochette. Ceux-ci reprennent en effet quelques éléments de la décoration du premier, mais pas l'ensemble du dispositif, comme le fait le salon de Meuron (sur ces salons, voir Jean COURVOISIER, *op. cit.*, 1955, pp. 394-395, 407, 411-412).

⁶¹ L'actuelle couleur gris clair des boiseries se rapproche peut-être de celle appliquée au XVIII^e siècle, les devis mentionnant un « gris clair, avec du blanc de plomb » (Gilles PROD'HOM, *op. cit.*, p. 78, n° 15).

⁶² Le rapport des deux masses diffère toutefois d'un ensemble à l'autre. Dans le salon de Meuron, le motif du registre inférieur domine nettement sur le trophée, alors qu'à DuPeyrou ces éléments sont dans un rapport de plus grande égalité.

de Vaud ⁶³, Pierre-Abraham Guignard, un homme de métier, dont les compétences appartiennent en principe au monde des arts mécaniques et non libéraux. Ce simple fait pourrait nous inciter à rechercher, au sein de l'ensemble, d'éventuelles *fautes de goût*. Dans cette optique, on pourrait relever la dissymétrie des panneaux de hauteur de part et d'autre du parquet de glace de la cheminée et de son vis-à-vis ; l'absence de parcloes, c'est-à-dire de *repos* entre ces mêmes panneaux ; l'enfoncement, dans le mur du côté du vestibule, de la porte d'entrée principale à double battant ; une cheminée trop large, rognant les panneaux de lambris qui la flanquent ; un traitement sec du corps des enfants et anatomiquement peu correct du Jupiter ; une distribution moins judicieuse des ornements des panneaux de hauteur qu'à DuPeyrou, conférant à ceux-ci un caractère moins hiérarchisé ; le caractère mal proportionné de certains objets des trophées, comme par exemple le fragment de colonne ionique, trop petit par rapport à la règle, à l'équerre et au compas qui l'accompagnent (fig. 16). Les sources nous apprennent également que le commanditaire, Pierre-Henri de Meuron (1738-1801), s'est plaint, dans un premier temps, des trophées d'angle, les trouvant « sans goût et trop matériels » ⁶⁴. Il leur reprochait vraisemblablement leur relief trop important, qui peine à faire un usage habile des ressources de l'art, donc du raccourci.

Globalement, toutefois, le salon de Meuron révèle une remarquable faculté à imiter le modèle désigné, les boiseries DuPeyrou. Pour concevoir et exécuter un ensemble d'une telle complexité, dans lequel tout est lié, il faut en effet réunir des compétences nombreuses et variées, alliant la théorie à la pratique. Non seulement Guignard a compris le parti général de DuPeyrou, mais il a également, preuve de l'assimilation de la doctrine qui le sous-tend, su l'adapter aux conditions particulières d'un nouveau lieu d'implantation, aux dimensions plus restreintes ⁶⁵. On pourrait même soutenir, sans tomber dans l'exagération, que le salon de Meuron présente une unité plus grande que son modèle et en corrige certains défauts. Contrairement à ce dernier, il est en effet le fruit d'un projet intégrant toutes les parties de l'ensemble, également le parquet, la cheminée, la corniche et le plafond. Alors que ces éléments, à DuPeyrou, ne s'accordent que partiellement aux boiseries, ils sont conçus dans la continuité de celles-ci chez Meuron, évitant ainsi la disparate.

Tout comme à la maison DuPeyrou, la mise en place d'un discours aussi ouvertement élitare n'est pas anodine et demande justification. Le commanditaire est issu d'une famille neuchâteloise aux vastes ramifications. Son père, anobli par le roi de Prusse en 1763, tient sa fortune de l'exploitation de mines de cuivre, à Saint-Étienne de Baigorry, en Basse-Navarre ⁶⁶. *A priori*, rien ne semble donc prédisposer Meuron, membre de l'aristocratie locale, à se doter d'un cadre de vie qui le distingue fortement de ses pairs et qui, de l'aveu de Guignard, fit « une impression qui excite

⁶³ Cette ville compte 2 500 habitants dans les années 1760, c'est-à-dire un peu moins que Neuchâtel (Jean-Louis MURET, *Mémoire sur l'état de la population dans le Pays de Vaud*, Yverdon, Félice, 1766, table première, p. 14).

⁶⁴ Archives d'État de Neuchâtel, fonds Maximilien de Meuron 19/I ; cité dans Gilles PROD'HOM, *op. cit.*, p. 71.

⁶⁵ Dimensions du salon de Meuron : largeur : 7 m, profondeur : 6,24 m, hauteur : 3,55 m.

⁶⁶ Guy DE MEURON, *Histoire d'une famille neuchâteloise (la famille Meuron)*, Hauterive, Attinger, 1991, pp. 59-62.

Fig. 16. Panneaux de hauteur du grand salon de la maison de Meuron, Neuchâtel.

© Office cantonal de la protection des monuments et des sites (Neuchâtel), Eveline Perroud.

la jalousie »⁶⁷. En outre, sa maison, contrairement à celle de DuPeyrou, semble peu appropriée à accueillir un décor fastueux. Bien qu'elle donne sur la rue du Pommier, l'une des artères les plus nobles et régulières de la ville, elle ne présente pas les qualités architecturales propres à annoncer convenablement la splendeur d'un salon sculpté et doré à la manière de Paris⁶⁸. La façade est simple. La distribution intérieure ne permet pas l'aménagement d'une antichambre digne précédant le salon, élément en principe nécessaire à une installation de prestige. Le plafond a dû être surélevé pour donner à la pièce ornée par Guignard des proportions acceptables.

⁶⁷ Archives d'État de Neuchâtel, fonds Maximilien de Meuron 19/I ; cité dans Jean COURVOISIER, *op. cit.*, 1955, p. 251.

⁶⁸ Sur la rue du Pommier, voir *Id.*, 1955, p. 244.

D'après l'abondante correspondance échangée entre Meuron et son maître d'œuvre, il semblerait qu'il faille laisser une part importante de l'initiative du salon à l'ambition de ce dernier. Cet homme de métier impose en effet au commanditaire, à la manière d'un coup de force, des projets de plus en plus riches et élaborés, malgré les craintes exprimées par celui-ci. Si bien qu'il arrive, progressivement, à imiter le parti luxueux de DuPeyrou. Pour se justifier, l'entrepreneur invoque son « honneur » et sa « réputation », reprenant à son compte la rhétorique des grands artistes. Meuron, de son côté, se plie à ses volontés, confirmant par là la dignité de Guignard, comme on peut le lire dans le passage suivant, relatif au rôle de celui-ci dans l'aménagement du salon :

J'entendais [...] vous laisser pleine liberté d'y manifester votre goût, en n'y ajoutant rien de celui d'autrui, pas même du mien. [...] J'ai sincèrement désiré [...] que vos talents soient connus dans Neuchâtel, par une suite de l'estime que j'ai pour les bons artistes comme vous ⁶⁹.

La création de ce salon a dû représenter, pour l'homme de métier, l'occasion de se mesurer à un modèle d'excellence, de méditer les règles de l'art le plus élevé de l'époque et de se les approprier. Meuron lui aura permis de relever un défi de taille : imiter l'*inimitable*.

Dans la principauté, le salon de Meuron constitue l'unique mise en œuvre du canon établi par la maison DuPeyrou. Les boiseries parisiennes abritées par celle-ci, manifestement inappropriées à Neuchâtel, n'ont donc suscité qu'une forme d'émulation restreinte. Dès la fin du XVIII^e siècle, le *palais* connaît toutefois une reconnaissance plus large. D'abord, deux grandes familles, les Pourtalès et les Rougemont, se le disputent, signe d'une récupération patricienne du symbole que constitue la maison. Les Rougemont vont jusqu'à apposer leurs armes sur la façade et les lambris du salon, à la fin des années 1810 ⁷⁰. Ensuite, dès la seconde moitié du XIX^e siècle, la maison est intégrée à l'histoire neuchâteloise, à la suite d'un processus de patrimonialisation ⁷¹. Bénéficiant de l'*invention d'une tradition* ⁷², elle devient le témoin par excellence de la diffusion, à Neuchâtel, du modèle architectural et, plus généralement, culturel français, ainsi que de l'introduction précoce du style Louis XVI ou néoclassique en Suisse ⁷³. Après avoir été ostracisée, la maison DuPeyrou est par conséquent *naturalisée* et devient même, sous la plume de Jacques Bujard, conservateur cantonal

⁶⁹ Archives d'État de Neuchâtel, fonds Maximilien de Meuron 19/I ; cité dans Gilles PROD'HOM, *op. cit.*, p. 77.

⁷⁰ Sur la maison DuPeyrou au XIX^e siècle, voir Claire PIGUET, *op. cit.*

⁷¹ La maison est acquise par la Commune de Neuchâtel en 1858.

⁷² Sur cette notion, voir Eric HOBBSBAWM et Terence RANGER (éd.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

⁷³ Voir, entre autres, Eddy BAUER, *op. cit.*, p. XXVII ; Jean COURVOISIER, *op. cit.*, 1955, pp. 7, 422 ; *Histoire du Pays de Neuchâtel*, *op. cit.*, pp. 267, 334 ; Anne-Laure JULLERAT, *op. cit.*, 2001, p. 15 ; Olivier BAUERMEISTER, « Le XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e », dans *La sculpture publique en Pays de Neuchâtel*, Hauterive, 2004 (*Cahiers de l'Institut neuchâtelois*, nouvelle série, 30), p. 59 ; Philippe HENRY, *op. cit.*, pp. 136-137 ; Anne-Laure JULLERAT, *op. cit.*, 2011, p. 86.

des monuments et des sites, l'un des « symboles de la cité » ⁷⁴. Du XIX^e au XXI^e siècle, le discours historiographique a donc cherché à dégager une continuité là où les contemporains de l'aménagement de la maison voyaient une rupture.

⁷⁴ Jacques BUJARD, « Postface », dans Anne-Laure JUILLERAT, Claire PIGUET et Jean-Pierre JELMINI, *op. cit.*, p. 138.

TROISIÈME PARTIE

Dispositions et assemblages plastiques

Fig. 17. Jean Mariette, *Plan du premier étage dans lequel est le grand appartement du château de Saint-Cloud*, [début du XVIII^e siècle],
musée du Domaine départemental de Sceaux, n 71-30-3, estampe.

Le cabinet du Régent au château de Saint-Cloud : un décor pour une collection de petits bronzes Essai de reconstitution

Michaël DECROSSAS

Reconstituer l'histoire d'une pièce, fût-elle dans un bâtiment célèbre, est toujours difficile. Appréhender les modifications qui y furent apportées au cours du temps, changements de décors ou mise au goût du jour, est souvent hasardeux. Mais comment faire lorsqu'en plus le lieu a disparu ? Non pas dans d'autres réaménagements, mais du fait même de la destruction des bâtiments, comme c'est le cas à Saint-Cloud, où, après l'incendie de 1870, ils furent, dans les dernières décennies du XIX^e siècle, rasés. L'historien de l'art a, dans ce cas, l'habitude de recourir à une « archéologie de papier » pour tenter, avec un succès inégal, grâce aux marchés, devis, expertises, gravures, dessins et plans, de les restituer¹. Encore faut-il que les documents ne soient pas manquants, lacunaires ou insuffisants...

Le cas du grand cabinet du château de Saint-Cloud, à l'époque de Philippe II d'Orléans, soit de 1701 à 1723, est de ce point de vue intéressant, d'autant que les études ont longtemps considéré cette période comme négligeable pour l'histoire des lieux. La recherche de sources, manuscrites ou imprimées, qui constitue un préalable indispensable, ne va pas sans déceptions, car les travaux pour ce type d'aménagement, généralement passés sous seing privé, ne laissent guère de traces. Les informations recueillies s'avèrent extrêmement ténues et nécessitent un regard minutieux et des comparaisons avec ce que l'on sait pour les années antérieures et postérieures. Les sources iconographiques sont en outre peu nombreuses : quelques vues d'ensemble du château et un plan général du premier étage, où se trouve le cabinet, gravé par Mariette (fig. 17), en constituent l'essentiel... Quant aux acteurs qui ont pu intervenir dans le processus de mise en œuvre de cet aménagement, il ne reste plus que des

¹ Claude MIGNOT, « Un architecte artiste », dans Jean-Pierre BABELON et Claude MIGNOT (dir.), *François Mansart. Le génie de l'architecture*, Paris, Gallimard, 1998, p. 23.

épaves de listes des officiers de la Maison d'Orléans (une pour 1709 et une pour 1723) et quelques éléments publiés dans les gazettes, pour essayer de dégager leurs responsabilités respectives. Ces noms permettent, toutefois, quelques hypothèses sur ce que ces hommes de l'art ont pu réaliser pour le prince, en confrontant les documents d'archives avec ce que l'on sait par ailleurs de leur œuvre.

Pour tenter de reconstituer le décor du grand cabinet du Régent à Saint-Cloud, il convient donc de reprendre totalement le dossier, pour dégager quelques éléments assurés et, sur cette base, poser un certain nombre d'hypothèses qui amènent à interroger sous un nouveau jour le goût du Régent en matière d'ameublement et de collection.

Philippe II d'Orléans et Saint-Cloud

Philippe d'Orléans, qui fut régent de France pendant la minorité de Louis xv, a succédé, dans l'habitation de Saint-Cloud, à son père, qui était le frère unique de Louis xiv ; sa possession date du 14 mars 1701 au 2 novembre 1723. Ce prince, qui trouvait au milieu de l'agitation des affaires les moyens de cultiver les beaux-arts et quelquefois les sciences d'agrément, s'est fort peu occupé de bâtiments et de l'architecture ; il n'a rien ajouté en constructions neuves à la résidence de Saint-Cloud dans laquelle, pendant les vingt-deux années qu'il en a conservé la jouissance, il n'a jamais fait de très long séjours. Il s'est contenté d'entretenir d'une manière convenable la magnificence des jardins et des eaux ainsi que la richesses des appartements de cette belle habitation dans laquelle son père tenait une cour brillante ².

Ces quelques mots, publiés en 1839, reflètent assez bien le peu d'intérêt supposé que le Régent porta au château de son père ³. Ils s'attachaient à montrer que les lieux étaient vieillissants, à l'image de sa résidente, la princesse Palatine. Pourtant, cette dernière nota, dans une de ses fameuses lettres, en date du 2 mars 1719, qu'« ici [au Palais-Royal] je ne vois pas mon fils aussi souvent qu'à Saint-Cloud [...] » ⁴. La princesse faisait par ailleurs de fréquentes allusions, non sans une certaine sévérité, aux bals et aux fêtes qu'il y donnait. L'étude des gazettes, journaux et autres mémoires montrent en effet, bien que les mentions soient souvent lapidaires, que Philippe II d'Orléans y fit de nombreux séjours et y organisa certaines des fêtes les plus spectaculaires de la Régence, comme celle, en 1717, donnée en l'honneur du tsar Pierre I^{er} lors de son voyage à Paris ⁵. À lire le marquis de Dangeau, on remarque même qu'à partir de septembre 1717, la présence du duc d'Orléans a été plus régulière.

² *Château de Saint-Cloud. Domaine de la Couronne*, Paris, Imprimerie d'E. Duverger, 1839, p. 8.

³ Voir notamment Georges DARNEY, *Saint-Cloud*, Montluçon, Grande imprimerie du Centre, 1903 (rééd. Marseille, Laffitte reprints, 1981), pp. 24-134 ; André MARIE, *Saint-Cloud : 14 siècles d'histoire*, Pontoise, Éd. Graphedis, 1980, pp. 189-190 ; et, plus récemment, Florence AUSTIN-MONTENAY, *Saint-Cloud, une vie de château*, Genève, Vögele éd., 2005, pp. 75-76.

⁴ *Lettres de Madame, duchesse d'Orléans, née princesse Palatine*, éd. Olivier AMIEL, Paris, Mercure de France, 1981, p. 562.

⁵ Michaël DECROSSAS, « Saint-Cloud au temps de la Régence : lieux de bals, lieux de fêtes », dans Valentine TOUTAIN-QUITTELIER et Chris RAUSEO (dir.), *Watteau au confluent des arts. Esthétique de la grâce*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, pp. 315-335.

Ainsi en date du samedi 8 octobre 1718 : « [...] M. le duc d'Orléans a couché à Saint-Cloud, et ny a couché qu'une nuit ; il est là encore plus en repos pour travailler » ⁶. Elle devient même « réglée », si l'on suit les propos de Dangeau, qui régulièrement, parfois même de manière hebdomadaire, signalait : « [...] il y eut conseil de régence ; ensuite M. le duc d'Orléans alla souper et coucher à Saint-Cloud » ⁷.

L'intérêt du Régent pour Saint-Cloud, beaucoup plus marqué qu'on ne le pensait jusque-là, conduit à s'interroger sur les modifications qu'il aurait pu apporter au château de son père. Malheureusement, les auteurs de l'époque ne s'en font pas l'écho. Est-ce à dire qu'il n'y en eut aucune ? Plus encore qu'à l'époque précédente, les archives s'avèrent bien décevantes et fragmentaires. Rien ne permet de dire si des travaux importants, notamment de structure, furent conduits. De même, on peut s'interroger sur ce qui a pu se passer dans les intérieurs. Les fit-il mettre au goût du jour ? Les derniers travaux opérés par son père remontaient aux années 1690 ⁸. Et les changements de modes, le goût pour le confort qui allait grandissant au début du XVIII^e siècle, l'introduction d'un nouveau répertoire décoratif sous la Régence, celui de la rocaille, auraient pu conduire le Régent à se livrer, pour son château de Saint-Cloud, au « gracieux badinage d'ornements des dedans », pour reprendre le terme de Pierre Alexis Delamair ⁹. Or, de tels travaux, pour le Régent, étaient arrêtés par commandements du Conseil d'Orléans, dont les archives ont disparu dans l'incendie du Palais-Royal en 1763 ¹⁰.

De ce point de vue, l'inventaire après décès de Philippe II d'Orléans, dressé en 1724, est essentiel ¹¹. En le comparant, avec celui de son père, réalisé une vingtaine d'années plus tôt ¹², on peut voir les modifications, non seulement des objets meublants, mais aussi des décors mobiles et, parfois, des décors fixes.

Le grand cabinet avant et après le Régent

L'appartement du prince est de ceux pour lesquels les modifications semblent les plus importantes. La séquence intérieure, qui était déjà celle en vigueur à l'époque de son père, se développait entre l'aile du Midi et le corps de logis central, dans

⁶ *Journal du marquis de Dangeau*, éd. Eudoxe SOULIÉ, Louis-Étienne DUSSIEUX, Philippe de CHENNEVIÈRES, Paris, F. Didot, 1854-1860, t. 17, p. 400.

⁷ Mention en date du dimanche 23 juin 1720 ; *Journal du marquis de Dangeau*, *op. cit.*, t. 18, p. 307.

⁸ Michaël DECROSSAS, *Le château de Saint-Cloud, des Gondi aux Orléans : architecture et décors (1577-1785)*, thèse de doctorat sous la direction de Guy-Michel Leproux, École pratique des Hautes Études, 2008, pp. 251-264. Sur la galerie peinte par Pierre Mignard pour Monsieur en 1677-1678, tissée en tapisseries des Gobelins de 1712 à 1719, voir l'article de Pascal Bertrand dans le présent volume.

⁹ Pierre Alexis DELAMAIR, *La pure vérité. Ouvrage d'architecture en forme de requeste au Roy...*, 1737 (Paris, bibliothèque de l'Arsenal, ms. 3054).

¹⁰ Franck FOLLIOU, « Le Palais-Royal (1692-1770) », dans *Le Palais-Royal*, cat. exp., Paris, musée Carnavalet, mai-sept. 1988, Paris, Paris-Musées, 1988, pp. 124-125.

¹¹ Archives nationales de France (désormais abrégées A.N.), Archives de la Maison de France, 300 AP I, 753, 1724, 10, 26 mars et autres jours.

¹² A.N., Archives de la Maison de France, 300 AP I, 746* et 747*, 1701, 17 juin.

une situation assez curieuse qui aurait pu paraître malcommode (fig. 17). Il n'avait ni la belle vue de l'appartement de Madame dans l'aile du Midi, ni la situation de celui de parade dans le corps de logis central, ouvrant sur la cour d'honneur. Il se composait d'une salle des Gardes, dans l'aile du Midi, dans le prolongement, du côté de la cour, du grand escalier créé par Jules Hardouin-Mansart. Puis se succédaient deux antichambres, la chambre et le grand cabinet, dernière pièce qui faisait l'angle du bâtiment. L'appartement se prolongeait enfin de ce côté par les trois cabinets de curiosités ¹³.

Les travaux touchèrent principalement la chambre, le grand cabinet et le premier cabinet de curiosités ¹⁴. Mais c'est la deuxième de ces pièces, le grand cabinet, qui paraît avoir fait l'objet du plus de changements. Pièce d'angle, il ouvrait par deux fenêtres sur le parterre du Midi et par une sur le parterre de l'orangerie (fig. 17), auquel on pouvait accéder par une sorte de pont dormant (fig. 18).

À l'époque de Monsieur, les aménagements intérieurs devaient varier souvent. Ainsi, en 1687, Tessin décrivait-il quantité de tableaux de Titien, de Véronèse, du Guide, de Van Dyck, et « des petites figures de bronze au nombre de 21, dont la plus part estoit posée sur des consoles, fort bien ordonnées et dorées, le fond derrière, c'est-à-dire le meuble de la chambre, estoit d'un damas verd » ¹⁵. En 1692, de nouveaux travaux devaient y avoir eu lieu, car Madame écrivait le 7 décembre de cette année :

Il est certain que le nouvel appartement de Monsieur est très beau. Dans le dernier cabinet, Monsieur a placé trois tableaux qui ne vous sont pas inconnus ; ils proviennent tous les trois de la galerie de Heidelberg. Ce sont : *La Mort de la sainte Vierge* entourée de tous les apôtres, *Samson tuant les Philistins*, et *Prométhée*, avec son vautour qui lui ronge le foie. Les bordures sont dorées, et tout autour de ces tableaux il y a des glaces, ainsi qu'entre les fenêtres. Cet or, ces glaces et ces peintures font un bel ensemble. Cinq grands lustres de cristal pendent du plafond, et lorsqu'on les allume, c'est superbe, éblouissant. C'est dans ce cabinet que Monsieur joue le soir. Plût à Dieu que vous pussiez le voir ! Je ne serais pas alors si pressée de rentrer dans mon appartement, et je resterais de grand cœur dans celui de Monsieur ¹⁶.

Les bronzes avaient, semble-t-il, disparus et les tableaux avaient été changés. Les murs étaient-ils encore tendus de soieries ou de damas ? La description que donne Madame ne permet pas de le savoir.

Lors de l'inventaire après décès de Monsieur, en 1701, aucune tenture n'est mentionnée aux murs, sans doute remplacée par des lambris, dans le goût de ceux qu'Hardouin-Mansart développait pour Versailles et dont Pierre Le Pautre a laissé des gravures, et il ne restait qu'un miroir « de glace de vingt huit pouces de large sur quarente deux de haut avec sa bordure et chapiteau aussy de glace », mais on comptait vingt-quatre tableaux, pour la plupart des portraits peints sur bois, probablement

¹³ Michaël DECROSSAS, *op. cit.*, 2008, pp. 251-264.

¹⁴ Dans son plan gravé, Mariette le nomme « arrière cabinet ».

¹⁵ Nicodème TESSIN, « Relation de la visite de Marly, Versailles, Clagny, Rueil et Saint-Cloud en 1687 », éd. Pierre FRANCASTEL, *Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise*, Versailles, 1926-1927, pp. 295-299.

¹⁶ *Lettres de Madame...*, *op. cit.*, pp. 153-154.

Fig. 18. Attribué à Jean-Claude Vernet, *Le château de Saint-Cloud en 1749* (détail), musée du Domaine départemental de Sceaux, n° 37.2.139, plume et lavis brun, bleu jaune et rose sur papier, 428 mm x 577 mm. © Benoît Chain.

flamands, et quelques grandes toiles à sujets mythologiques ou religieux, différents de ceux mentionnés par la Palatine ¹⁷.

En 1724, on ne trouvait plus aux murs que quatre tableaux et un miroir, cette fois « à bordure de glace et ornements de cuivre doré avec son chapiteau pareil. La glace dudit miroir de trente cinq poulces de haut sur vingt cinq de large » ¹⁸. Mais avait été placée une importante collection de petits bronzes.

Comme l'a montré Stéphane Castelluccio, cette collection n'était pas le fait du Régent, mais avait été constituée par son père ¹⁹. Les premières mentions remontent à l'inventaire de la première épouse de ce dernier, Henriette d'Angleterre, dressé en 1671. Il y en avait alors neuf au Palais-Royal, dans la galerie des Illustres. Trente ans plus tard, ils étaient cinquante et un, répartis entre le « sallon ensuite de la Salle d'audience » et la galerie neuve du même palais. Sans doute certains avaient-ils orné un temps le cabinet de Monsieur à Saint-Cloud, comme le suggère la mention de Tessin, évoquée plus haut. L'histoire de cette collection reste mystérieuse dans sa constitution et dans son évolution ²⁰. Une chose est certaine, il n'en restait plus que trente-deux en 1724, tous présents à Saint-Cloud, dont trente et un dans le grand cabinet du prince. Leur transfert à Saint-Cloud ne peut être daté avec précision. Stéphane Castelluccio émet l'hypothèse que les transformations apportées au Palais-Royal, notamment la mise en place d'un nouveau décor d'Antoine Coypel dans la galerie neuve à partir de 1705, où les bronzes se trouvaient principalement avant cette date, auraient conduit à les transférer à Saint-Cloud ²¹. L'idée est séduisante, mais ils auraient aussi pu être remisés dans l'un des garde-meubles de l'hôtel parisien en attendant qu'on leur trouve une nouvelle destination.

Les bronzes eux-mêmes ne font l'objet d'aucune description détaillée, seuls les titres ou les sujets sont donnés, que ce soit dans l'inventaire de Monsieur (1701) ou dans celui du Régent (1724). Il est donc aujourd'hui difficile d'identifier ces pièces, dont les sujets sont très communs. On trouvait, en 1724, entre autres : plusieurs *Bacchus*, six *Vestales*, plusieurs *Vénus*, dont une *Vénus au bain*, un *Enlèvement de Proserpine*, certainement une réduction du groupe de François Girardon pour les jardins de Versailles, un *Enlèvement d'Europe*, plusieurs *Hercule*, dont un *Hercule Farnèse*, un *Hercule terrassant le Centaure* et un *Hercule tenant sa massue en main*, un *Colin-maillard*, probablement inspiré d'un groupe d'Orazio Mocchi (fig. XVI), un *Gladiateur*, l'*Air*, etc. ²²

L'inventaire du Régent est, en revanche, un peu plus précis sur leurs dispositions. Onze d'entre eux prenaient place sur des « consolles de bois sculpté doré » qui étaient sans doute fixées au lambris, selon un dispositif bien connu. Les vingt autres devaient être installés, avec quelques porcelaines, sur les meubles : une table de marbre veiné

¹⁷ A.N., Archives de la Maison de France, 300 AP I, 746* et 747*, 1701, 17 juin.

¹⁸ A.N., Archives de la Maison de France, 300 AP I, 753, 1724, 10, 26 mars et autres jours.

¹⁹ Stéphane CASTELLUCCIO, *Les Collections royales d'objets d'art de François I^{er} à la Révolution*, Paris, Éd. de l'Amateur, 2002, pp. 123-124 et 128-129.

²⁰ *Id.*, pp. 128-129.

²¹ *Id.*, pp. 129-130.

²² A.N., Archives de la Maison de France, 300 AP I, 753, 1724, 10, 26 mars et autres jours, n° 3032 à n° 3047.

« sur son pied en gaine marbré et doré » et une commode de bois d'amarante « à pieds de biche, à deux tiroirs de hauteurs, garnie de ses pieds, chutes, moulures, portants et entrées de bronze en couleur », avec son dessus de marbre vert de Campan²³.

Pour compléter le mobilier, se trouvait au centre de la pièce, une curieuse table à « cinq pieds de biche » de bois noirci à filets d'or et « chaussure de cuivre », couverte de velours vert et d'un tapis de cuir noir, ainsi qu'une autre « en triangle » de bois de merisier couverte de drap vert²⁴. Il s'agissait là de tables à jeux, la première pour jouer au *reversy* et la seconde au brelan, au tri ou à l'*hombre*²⁵, preuves sans doute que le Régent usait de son cabinet, comme son père, Monsieur. Le mobilier comprenait aussi un lustre « de petites amandes et gros grains avec ses enfilades de petits grains, le tout de cristal de roche, à dix branches de cuivre doré », deux fauteuils et cinq pliants de bois sculpté et doré, « couverts dans les quarrés des milieus de brocard d'or, argent et soye, encadré de velours noir avec des lizerés d'argent, avec une espèce de campane de taffetas à broderie or et argent », trois portières « par demi lez de velours noir avec des lizerés d'or à fond d'or et bandes d'estoffe or, argent et soye [...] doublée de satin de Bruges », et deux fauteuils de commodité « de bois doré, garnis de plumes et crin, couverts de tapisserie à fond d'or et argent et fleurs de soye verte, garnis autour de frange et molet de soye verte et argent, et le dos couvert de brocatelle verte à fond aurore »²⁶. Enfin, l'inventaire mentionnait la cheminée avec son trumeau de trois glaces, dont celle du haut était cintrée, le tout « dans sa bordure de bois sculpté doré » attachée « avec des vis qui sont sur la bordure ». La cheminée était garnie de pelle et de tenailles, et surtout d'une grille de feu à « pieds d'estaux et figures représentant Vulcain et Vénus ».

Ces descriptions plus ou moins précises dans les inventaires, quand bien même elles n'offrent à l'historien qu'une connaissance partielle des collections et de l'ameublement des habitants successifs de Saint-Cloud, autorisent quelques remarques concernant la typologie des objets rassemblés dans le grand cabinet du Régent, ainsi que sur leur date et leur attribution possibles.

Chronologie des travaux et composition de l'équipe

Au regard des indications livrées par les sources d'archives, la table de marbre veiné et les sièges semblent anciens, mais il n'en va pas de même de la commode, estimée à elle seule à cinq cent quatre-vingts livres²⁷, et des tables à jeux qui, avec leur pieds de biche, étaient de la dernière mode. Ces motifs fournissent quelques indices sur la date à laquelle ces modifications du cabinet intervinrent. En effet, l'emploi du terme « en pieds de biche » est un élément important : son utilisation pour les

²³ *Id.*, n° 3021 et n° 3023.

²⁴ *Id.*, n° 2398 (sous le même numéro).

²⁵ Pierre KJELLBERG, *Le Meuble français et européen du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Éd. de l'Amateur, 1991, pp. 236-237.

²⁶ A.N., Archives de la Maison de France, 300 AP I, 753, 1724, 10, 26 mars et autres jours, n° 3026, n° 3022, n° 2025, n° 2394, n° 2395.

²⁷ A.N., Archives de la Maison de France, 300 AP I, 753, 1724, 10, 26 mars et autres jours, n° 3023.

piètements des meubles se généralise autour de 1715-1720²⁸. La commode dénote un modèle récent, avec ses deux tiroirs assez hauts sur le piètement qui prend parfois le nom de commode « à la Régence » et se développe après 1715. Ce type, de même que l'utilisation de l'amarante, la présence, soulignée par les experts, des bronzes, sont aussi révélateurs de cette période²⁹.

Il faut donc imaginer une mise au goût du jour du cabinet du Régent dans les années 1715-1720. Quelques éléments complémentaires pourraient venir le confirmer. Le premier est un événement relaté par Jean Buvat dans son journal, en septembre 1719 :

[...] à la fin du mois d'août on s'aperçut dans le parc et dans les jardins du château de Saint-Cloud, que les feuilles et les fruits des arbres étaient mangés par des insectes qui ressemblaient à des sauterelles, dont une partie étaient entrés dans quelques appartements du château où ils commençaient à gâter les tableaux, les tapisseries et les ameublements, ce qui obligea de tout détendre pour les en chasser, de sorte qu'on en remplit plusieurs tonneaux et plusieurs grands paniers que l'on fit brûler ensuite avec de la paille³⁰.

Cela aurait pu servir de prétexte pour entreprendre des travaux. Une mention de l'inventaire de l'ébéniste Joseph Poitou, dressé en juin 1719, va dans le même sens. Il s'agit d'une créance, « audit sieur Cressent, subrogé tuteur, de 250 livres, savoir 40 aux ouvriers qui travaillent pour ledit deffunt [Joseph Poitou] au château de Saint-Cloud »³¹. De plus, à partir de la majorité du roi, en 1722, et le retour de la cour de Paris à Versailles, le château de Saint-Cloud retrouvait l'intérêt qu'il avait eu sous le règne précédent, celui de « satellite de Versailles », à mi-chemin entre celui-ci et Paris. Cela put conduire le duc d'Orléans à porter un nouveau regard sur le château de Saint-Cloud et à y envisager une installation plus longue.

Pour mener ce chantier, le prince pouvait s'appuyer sur une solide équipe, au fait du goût nouveau, avec à sa tête Gilles Marie Oppenord. L'arrivée de l'architecte sur les chantiers des Orléans est sans doute à placer vers 1715. À cette date en effet, il porte déjà le titre de « premier architecte du duc d'Orléans »³². S'il travaillait déjà pour le prince, sa position ne devait pas être encore totalement officielle. En effet, dans l'état de la « Maison de monsieur le duc d'Orléans, petit-fils de France, Régent du Royaume » publié dans le *Mercure* de décembre 1715, les postes de direction des

²⁸ Bill G. B. PALLOT, *L'art du siècle au XVIII^e siècle en France*, Courbevoie, ACR-Gismondi éd., 1987, pp. 82, 106-110 ; Calin DEMETRESCU, *Le style Régence*, Paris, Éd. de l'Amateur, 2003, pp. 63-66.

²⁹ Calin DEMETRESCU, *op. cit.*, p. 92.

³⁰ Jean BUVAT, *Journal de la Régence (1715-1723)*, éd. Emile CAMPARDON, Paris, H. Plon, 1865, t. I, p. 429.

³¹ A.N., M.C.N., XIII 199, 2 juin 1719 ; publié par Alexandre PRADERE, *Charles Cressent : sculpteur, ébéniste du Régent*, Dijon, Faton, 2003, p. 50, note 3, et pp. 320-321.

³² Acte concernant la succession de son père, Alexandre-Jean Oppenord, daté du 25 avril 1715 ; Mireille RAMBAUD, *Documents du Minutier central concernant l'Histoire de l'Art (1700-1750)*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1971, t. II, p. 141.

Bâtiments étaient alors tenus par Terrat³³, chancelier, garde des Sceaux, surintendant des Finances et des Bâtiments, deux secrétaires des « commandemens », l'abbé de Thésut et M. Doublet, tous trois travaillant déjà pour son père, et un intendant des Bâtiments, Jean-Baptiste Albert Girard³⁴. Les papiers de la Maison d'Orléans étant très lacunaires, il n'existe plus aujourd'hui de liste des officiers entre 1709 et 1724. À cette dernière date, Oppenord portait le titre de « directeur général des Bâtiments et Jardins » depuis 1719, avec des gages de 3 000 livres, alors que Girard, toujours intendant, ne touchait que 1 800 livres, preuve de l'importance accordée au nouvel architecte dans la Maison d'Orléans³⁵.

Il faut sans doute attribuer la paternité du réaménagement du grand cabinet à Oppenord. Dessinateur avant tout³⁶, il fut l'un des porteurs du nouveau goût, appelé par la suite « Régence », art profondément graphique, tourmenté, tourné vers l'effet et, au fond, contraire au tempérament français³⁷. Son œuvre architecturale est peu importante, au contraire de ses nombreux décors intérieurs. Il donna pour le Palais-Royal les dessins pour la galerie d'Énée où devaient être placées les toiles murales de Coypel (1714-1718), venant compléter celles déjà faites pour le plafond (1702-1705), et qui modifiaient l'architecture réalisée au tournant du siècle par Hardouin-Mansart (vers 1698-1701)³⁸. Pour y accéder, il créa un vaste salon à l'italienne, dont l'élévation

³³ Gaston Jean-Baptiste Terrat, seigneur de Chatosme, chancelier-garde des Sceaux du duc d'Orléans de 1688 à sa mort en 1719. Lui succédèrent Le Pelletier de La Houssaye (1719-1723), puis Pierre Marc de Voyer de Paulmy, comte d'Argenson (1723-1741) ; Denis DIDEROT et Jean LE ROND D'ALEMBERT (dir.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1751-1772, t. VII, p. 506 ; Louis MORERI, *Le grand dictionnaire historique, ou le mélange curieux de l'histoire sacré et profane...*, par M. Louis Moreri, ... 18^e... édition... revue... et augmentée [par Platel], Amsterdam, 1740, t. III, p. 152.

³⁴ *Nouveau Mercure Galant*, déc. 1715, pp. 157-175.

³⁵ A.N., Z^{1a} 518, 1724, 1752, 1776, 1777, 1778, 1779, 1780, 1782, 1783, 1784, 1785 ; Jean-François BÉDARD, « Political Renewal and Architectural Revival during the French Regency. Oppenord's Palais-Royal », *Journal of the Society of Architectural Historians*, mars 2009, vol. 68, n° 1, p. 28, note 7.

³⁶ La vie et l'œuvre d'Oppenord ont fait l'objet d'une importante monographie de la part de Jean-François BÉDARD (*The Architecte as « Honnête Homme » : The Domestic Architecture and Decoration of Gilles Marie Oppenord (1672-1742)*), thèse de doctorat sous la direction de Robin Middleton, Université de Columbia, New York, 2003, pp. 322-323).

³⁷ Michel GALLET, « Quelques étapes du Rococo dans l'architecture parisienne », *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1966, pp. 145-168 ; Philippe MINGUET, *Esthétique du Rococo*, Paris, J. Vrin, 1966, pp. 188-190 ; *Louis XV : un moment de la perfection de l'art français*, cat. exp., Paris, hôtel de la Monnaie, 1974, p. 3 ; *Le Palais-Royal*, op. cit., p. 62 ; Philippe MINGUET, *France Baroque*, Paris, Hazan, 1988, p. 99.

³⁸ Tony SAUVEL, « Le Palais-Royal de la mort de Richelieu à l'incendie en 1763 », *Bulletin monumental*, 1962, CXX, pp. 173-190 ; Antoine SCHNAPPER, « Antoine Coypel : la galerie d'Énée au Palais-Royal », *Revue de l'Art*, 1969, n° 5, pp. 33-42 ; *Le Palais-Royal*, op. cit., pp. 61-68 et pp. 79-94 ; Nicole GARNIER, *Antoine Coypel, 1661-1722*, Paris, Arthéna, 1989, pp. 25-43 ; Thierry LEFRANÇOIS, *Charles Coypel, 1694-1752*, Paris, Arthéna, 1994, pp. 39-56 et pp. 84-89 ; Jean-François BÉDARD, op. cit., 2009, pp. 34-36.

est connue par plusieurs dessins de sa main, projets et réalisations (vers 1719-1721) ³⁹. Il remodela l'appartement de la duchesse d'Orléans, ainsi que celui du Régent, y aménageant notamment une nouvelle chambre (vers 1716) ⁴⁰. Malgré ces travaux et bien qu'il ait été au cours de cette période le responsable en titre des projets du duc d'Orléans, sa présence à Saint-Cloud a été négligée. Pourtant, parmi ses gravures existe un *Projet de Fontaine pour adosser sur le mur de Terrasse de montretom* [pour Montretout] à Saint-Cloud.

Or dans les séries de gravures publiées après sa mort par Gabriel Huquier ⁴¹, on trouve deux modèles de lambris qui donnent une idée de ce à quoi pouvait ressembler le cabinet du prince à Saint-Cloud. La planche LXV (fig. 19) propose ainsi de disposer sur le lambris des consoles pour recevoir des objets de collections : petites sculptures au centre d'un trumeau, vase au-dessus d'une glace... La planche LXVI (fig. 20) semble encore plus proche du parti adopté, avec ses nombreuses consoles, aux formes déjà rocailles, sur lesquelles sont disposées des statuettes, qui ne sont pas sans rappeler celles prisées dans l'inventaire du Régent : celle de droite, proche du miroir pourrait être un *Hercule tenant sa massue*, qui apparaît sous le n° 3044 de l'inventaire de 1724, celle au centre un *Bacchus* (n° 3046) et la troisième, sur une console fixée dans l'angle du manteau de la cheminée et du mur, une *Vestale* (n° 3043, n° 3044, n° 3046 ou n° 3047) ⁴². Toutefois, la comparaison avec cette planche s'arrête là, puisqu'il n'y avait pas d'autre trumeau de glace, outre celui de la cheminée, mentionné dans l'inventaire, alors que la gravure en proposait un autre avec sa table. De même, la disposition des portes et fenêtres ne correspond pas à celle du cabinet (fig. 17).

Bien que n'apparaissant pas dans les épaves des listes d'officiers de la Maison d'Orléans, Oppenord put compter sur une équipe de sculpteurs qui travaillaient régulièrement pour le prince. Ces noms ont parfois été rapprochés du chantier du Palais-Royal. Il convient sans doute de le faire aussi pour celui de Saint-Cloud. Parmi ceux-ci, on trouvait François Dumont, premier sculpteur du duc d'Orléans ⁴³ ou encore Jean-Louis Le Moyne. Mais il y avait aussi des sculpteurs-ornemanistes comme Philippe Hullot ou encore Michel Lange ⁴⁴. Les deux derniers, membres de

³⁹ Jean-François BÉDARD, *op. cit.*, 2009, pp. 38-41.

⁴⁰ Tony SAUVEL, *op. cit.*, pp. 173-190 ; *Le Palais-Royal*, *op. cit.*, pp. 65-66 ; Jean-François BÉDARD, *op. cit.*, 2009, pp. 36-38.

⁴¹ *Œuvres de Gille Marie Oppenord Ecuier Directeur General des Batiments et Jardins de Son Altesse Royale Monseigneur le duc d'Orleans Regent du Royaume Contenant Differents Fragments d'Architecture, et d'Ornements, à l'usage des Batiments sacrées, publics, et particuliers, gravés mis au jour*, À Paris, chés Huquier rue des Mathurins au coin de celle de Sorbonne C. P. R., [vers 1749-1761].

⁴² A.N., Archives de la Maison de France, 300 AP I, 753, 1724, 10, 26 mars et autres jours.

⁴³ Bruno PONS, « Germain Boffranc et le décor intérieur », dans Michel GALLET et Jörg GARMS (dir.), *Germain Boffranc, 1667-1754. L'aventure d'un architecte indépendant*, Paris, Herscher, 1986, pp. 187-249.

⁴⁴ Ces trois artistes travaillèrent entre 1716 et 1718 pour le duc d'Orléans, sans que la destination de leurs ouvrages soit mentionnée ; François SOUCHAL, *French Sculptors of the 17th and 18th Centuries. The reign of Louis LIX*, Oxford/Londres, Cassirer, 1977, t. II, pp. 144, p. 360, p. 370 ; Bruno PONS, *op. cit.*, p. 249.

Fig. 19. Gabriel Huquier, d'après Gilles Marie Oppenord, Planche LXV, extrait de « Livre de différentes Décorations d'Architecture et Appartemens. Par G. M. Oppenord Architecte », dans *Œuvres de Gille Marie Oppenord Ecuier Directeur General des Batimens et Jardins de Son Altesse Royale Monseigneur le duc d'Orleans Regent du Royaume...*
[vers 1748-1761], Paris, bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet, Pl. Est. 102 (1), estampe à l'eau-forte.

Fig. 20. Gabriel Huquier, d'après Gilles Marie Oppenord, Planche LXVI, extrait de « Livre de différentes Décorations d'Architecture et Appartemens. Par G. M. Oppenord Architecte », dans *Œuvres de Gille Marie Oppenord Ecuier Directeur General des Batiments et Jardins de Son Altesse Royale Monseigneur le duc d'Orleans Regent du Royaume...*
[vers 1748-1761], Paris, bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet, Pl. Est. 102 (1), estampe à l'eau-forte.

l'Académie de Saint-Luc, portèrent respectivement le titre de « sculpteur du duc d'Orléans et du Régent » : Hulot en 1711 ⁴⁵, Lange, au moins, à partir de 1719 ⁴⁶. Les deux semblent s'être fait une spécialité de sculpteur en menuiserie. Lange travailla ainsi sous les ordres de Boffrand à l'Arsenal, aux hôtels d'Argenson, du Premier président dans l'île de la Cité et à celui de Mayenne, en 1713, pour des boiseries ⁴⁷. Mais ce fut surtout, comme l'a souligné Bruno Pons, un collaborateur d'Oppenord, notamment pour la mise en œuvre de ses modèles de lambris ⁴⁸.

Quant au mobilier d'ébénisterie, comme le suggère la créance évoquée plus haut, il fut sans doute fourni par Poitou et, après la mort de celui-ci, par Cressent. D'ailleurs, dans l'inventaire du premier, on trouvait dans l'atelier, des « commodes dont deux de bois d'amarante... » ⁴⁹, au nombre desquelles était peut-être celle destinée au cabinet du Régent.

Ce dernier point conduit à s'interroger sur l'état d'avancement réel des travaux. Si la commode en amarante et les tables de jeux étaient du dernier cri, il n'en est pas de même de la table-console et des sièges. Faut-il penser que le nouveau mobilier n'avait pas encore été totalement livré ? L'absence de bureau dans cette pièce, pourtant destinée au travail, pourrait le laisser croire. En outre, la pièce précédente, la chambre, était en chantier. Elle avait reçu, elle aussi, du mobilier à la mode : une belle commode « en forme de huche », à deux tiroirs, plaquée de bois d'amarante, « le tout garni de bronze doré d'or moulu » que les experts estimaient à 550 livres, et une grande cassette « de vernis noir du Japon à paysage en relief doré avec un cerf et un coq, et autres animaux, sur son pied en pied de biche de bois noirci » ⁵⁰. Le plus révélateur est encore une fois le piétement. Mais, si le lit était décrit avec son satin blanc « peint avec ornements de fleurs de plusieurs couleurs » ⁵¹, aucun siège n'était inventorié, seules six housses de fauteuils « de pareil satin peint » étaient mentionnées, sans leurs bois. De plus, il n'y avait aucun tableau sur les murs.

Il ressort aussi de l'inventaire de 1724 que le chantier a été plus large que l'appartement seul du Régent. C'est un vaste plan d'ensemble qui avait été conçu, comprenant l'aménagement d'un nouvel appartement pour la duchesse, au rez-de-chaussée, sous celui du prince, qui semble, lui, totalement achevé en 1724 avec ses lambris, son mobilier à « pieds de biche » et ses sièges cannés à la dernière mode. D'autres pièces étaient presque à l'abandon, comme l'appartement de la Palatine morte en 1722 et qui n'avait pas été réaffecté, le grand salon, ou encore l'ancien

⁴⁵ François SOUCHAL, *op. cit.*, t. II, p. 144.

⁴⁶ Mireille RAMBAUD, *op. cit.*, t. I, p. 383, et t. II, p. 458.

⁴⁷ Les boiseries qu'il réalisa pour l'hôtel de Mayenne furent remontées plus tard à l'hôtel Cahen d'Anvers, rue de Villejust, à Paris, et demeurent un des rares témoignages de l'œuvre de ce sculpteur ; Stanislas LAMI, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au dix-huitième siècle*, Paris, H. Champion, 1911, t. II, p. 275 ; Bruno PONS, *op. cit.*, p. 249.

⁴⁸ Bruno PONS, *op. cit.*, p. 249.

⁴⁹ Cité par Calin Demetrescu (*op. cit.*, pp. 110-111) et par Alexandre Pradère (*op. cit.*, p. 320).

⁵⁰ A.N., Archives de la Maison de France, 300 AP I, 753, 1724, 10, 26 mars et autres jours.

⁵¹ *Ibid.*

appartement de la reine où étaient déposées, comme dans un magasin, des tapisseries des collections des ducs d'Orléans ⁵².

Tous ces éléments conduisent à penser qu'à la fin de sa vie, avant même que le jeune Louis xv ne ramène la cour de Paris à Versailles, Philippe d'Orléans avait eu des projets ambitieux pour son château de Saint-Cloud. D'une étrange façon, la vie de Philippe II d'Orléans était liée au château construit par son père. Il y était né en 1674 et son corps y fut transporté et exposé, après sa mort, le 23 décembre 1723 ⁵³. Si les témoignages de ses interventions et de ses séjours sont souvent rares et laconiques, ils attestent toutefois de l'intérêt que le prince eut pour ces lieux, notamment vers la fin de sa vie. Le cas du grand cabinet est de ce point de vue révélateur. Pièce de travail du prince lors de ses séjours, où, comme le notait Dangeau, il était « là encore plus en repos pour travailler » ⁵⁴. C'est peut-être là qu'eut lieu le mercredi 17 août 1718 la rencontre entre son premier ministre et son homme de finances, et dont Dangeau se fait l'écho :

[...] L'abbé Dubois arriva d'Angleterre à une heure après minuit, et M. le duc d'Orléans le mena à onze heures à Saint-Cloud. L'abbé Dubois avoit trouvé en chemin le courrier de milord Stairs ; mais le paquet qu'il y avoit pour lui, et dans lequel M. le duc d'Orléans lui mandoit de ne point venir, étoit enfermé dans le paquet de milord Stairs sans que le courrier le sût ; ainsi, l'abbé Dubois n'a pas pu recevoir l'ordre qu'il avoit de demeurer. M. Law alla aussi l'après-dînée à Saint-Cloud ; et M. le duc d'Orléans travailla longtems avec eux séparément ⁵⁵.

Le grand cabinet du Régent fut donc mis au goût du jour selon un programme ambitieux, dont de nombreux éléments nous échappent encore. La source la plus importante pour connaître les modifications apportées par Philippe II demeure sans conteste son inventaire après décès. Celui-ci semble au demeurant suggérer que l'intégralité du mobilier n'était pas livrée à la mort du prince. Il indique toutefois les objets qui y étaient présents, à commencer pour la collection de petits bronzes de Monsieur et la façon dont elle était disposée. La lecture de cet inventaire permet de comprendre qu'un nouveau décor de boiserie avait dû être mis en place pour les recevoir : un décor au goût du jour, avec ses lambris sur toute la hauteur de la pièce et son grand trumeau de glace, arrondi dans le haut, sur la cheminée. Le modèle en avait sans doute été fourni par son architecte, Gilles Marie Oppenord. Celui-ci proposait de se servir de la collection de petits bronzes, constituée par le père du prince et sans affectation depuis les réaménagements du Palais-Royal, pour créer un décor dans une continuité entre les petites sculptures, les consoles d'applique dorées sur lesquelles elles prenaient place et les lambris, selon un principe que l'on retrouve dans deux planches gravées d'après l'architecte. Mais des circonstances dans lesquelles le projet fut initié par le Régent, on ne sait rien avec certitude, pas plus que le choix même de ces petits bronzes pour orner son grand cabinet. Ce dernier point peut même

⁵² Michaël DECROSSAS, *op. cit.*, 2008, pp. 268-274.

⁵³ *Journal et mémoires de Mathieu Marais avocat au parlement de Paris sur la régence et le règne de Louis xv (1715-1737)*, éd. M. DE LESCURE, Paris, Firmin-Didot, 1864, t. III, pp. 51-52.

⁵⁴ *Journal du marquis de Dangeau, op. cit.*, t. 17, p. 400.

⁵⁵ *Id.*, p. 359.

étonner. Ce que l'on savait, jusqu'à présent, des goûts du prince paraissait indiquer qu'il avait d'avantage d'inclination pour la peinture ⁵⁶. Il aurait pu choisir de faire orner cette pièce de tableaux. Or, le choix de ces petits bronzes pour une pièce d'une telle importance dans la hiérarchie de son appartement doit inviter à réexaminer cette question.

⁵⁶ Arnould BREJON DE LAVERGNÉE, « Le Régent, amateur d'art moderne », *Revue de l'art*, 1983, n° 62, pp. 45-48 ; Françoise MARDRUS, « Les collections du Régent au Palais-Royal », dans *Le Palais-Royal, op. cit.*, pp. 98-99.

Du « tact flou et séduisant des couleurs » chez Jullienne ou l'art de marier tableaux, porcelaines, laques, statuettes, meubles, et autres effets

Isabelle TILLEROT

On entend par ce tact flou, une certaine sensation que
les connaisseurs ressentent à la vue de ces porcelaines ¹.

Les curiosités de la collection de Jean de Jullienne (1686-1766), dont on donne plus loin le détail, ne relèvent pas d'une bagatelle. Leur importance, leur valeur, l'ampleur de leur exposition et les commentaires nouveaux qu'elles ont suscités, justifiaient autant leur étude qu'une nouvelle approche pour en rendre compte. Car leur seule description aurait dissimulé tout l'enjeu de leur réunion dans les cabinets du sieur Jullienne aux Gobelins. Déployer dans leur matérialité des objets aussi divers signifie en effet établir des rapports de couleurs, d'aspects, de formes et de modes d'exécution. C'est donc d'emblée vouloir flatter l'œil et mettre en œuvre une séduction, mais de quelle nature, comment et pourquoi ? Si les notions d'agrément, d'effet et de sensation ont sans doute présidé plus que toute autre à leur présentation, il s'agira de comprendre quelles corrélations Jullienne tâche d'établir entre sa vaste collection de tableaux et celle des effets de curiosités, et dans quel dessein, c'est-à-dire de voir ce que l'étude des objets dits « d'art » peut apporter à la connaissance d'un collectionneur de tableaux paradigmatique en son temps ².

Dès 1749, le *Mémorial de Paris* souligne le rôle des curiosités dans l'effet du cabinet Jullienne : « Ce ne sont pas seulement les tableaux qui embellissent ces pièces, on y voit avec plaisir de très beaux bronzes, des porcelaines extrêmement rares et

¹ Claude-François JULLIOT, *Catalogue raisonné des porcelaines de qualité supérieure, tant anciennes, première sorte, qu'ancien Japon & la Chine : d'effets précieux d'anciens laques, riches meubles de Boule, & bijoux, faisant partie du cabinet de feu M. de Jullienne, Chevalier de l'Ordre du roi, Amateur Honoraire de l'Académie royale de peinture...*, Paris, 1767, p. v (voir la transcription complète de ce document ci-après en annexe, extrait n° 2).

² Isabelle TILLEROT, *Jean de Jullienne et les collectionneurs de son temps : un regard singulier sur le tableau*, Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 2010.

agréables. Comme les connaissances de M. de Jullienne sont fort étendues, il a encore ramassé beaucoup de pierres gravées d'une singulière beauté »³. Dans la seconde édition du *Dictionnaire pittoresque et historique*, Hébert insiste encore plus vivement sur l'importance des curiosités autant que sur leur disposition dans ce cabinet qui rassemble « quantité d'ouvrages d'ébénisterie du fameux Boulle, du siècle précédent, un nombre infini d'anciens laques, une collection considérable de coquilles et autres raretés pour servir à l'histoire naturelle et quantité d'autres curiosités dont la beauté et l'arrangement fait beaucoup d'honneur au goût du possesseur »⁴. À la mort du collectionneur en 1766, Claude-François Julliot, marchand bijoutier au *Curieux des Indes*, est chargé d'expertiser ses effets de curiosité, les porcelaines en particulier, et de les annoncer dans le catalogue de vente, publié à la suite de celui des tableaux, dessins et estampes par Pierre Rémy. Selon Julliot, « M. de Jullienne, dès sa plus tendre jeunesse, eut pour elles une inclination particulière qui l'a porté à en faire un choix de la plus grande distinction ; il savait saisir le coup d'œil flatteur qu'exige un cabinet »⁵. Le premier enjeu d'un cabinet réside dans ce *coup d'œil flatteur*, c'est-à-dire dans l'idée de produire un effet qui doit d'emblée appeler le visiteur qui le découvre, un effet d'ensemble auquel contribuent les curiosités en elles-mêmes et plus encore, leur distribution. Pierre Rémy l'énonce dans l'Avant-propos du catalogue :

En effet, il n'était pas possible de voir ce fameux cabinet sans être frappé d'admiration, par la beauté des objets qu'il renferme, et d'étonnement, par leur multiplicité. [...] [Visiteurs français et étrangers] faisaient naître le désir d'aller voir tant de richesses de l'art rassemblées. [...] Tableaux des différentes écoles, et presque tous d'un très beau choix, desseins de grands maîtres, estampes, bronzes, figures de marbre, d'albâtre, de porphyre et de terre cuite, des vases de différentes matières, des porcelaines de toutes les nations et de la plus grande rareté, des laques de la dernière beauté, enfin des meubles précieux, tels que des tables de rapport, des cabinets, des gaines, des tables de marqueterie du fameux Boulle, etc.⁶.

Julliot se réjouit à son tour que « le tout [soit] avantageusement distribué », formant ainsi « un accord qui donnait aux amateurs l'agrément le plus complet »⁷. Le dessein de tout déploiement repose dans une distribution avantageuse, dans l'accord formé entre les objets, meubles et tableaux, qui en contrepartie sous-tend la mise en valeur de chaque pièce et suscite à la fois admiration et sentiments agréables.

³ Abbé ANTONINI, *Mémorial de Paris et de ses environs à l'usage des voyageurs*, Paris, Saugrain, 1732, nouvelle éd. considérablement augmentée, Paris, Bauche, 1749, 2 vol., 1^{ère} partie, pp. 209-210.

⁴ M. HÉBERT, *Dictionnaire pittoresque et historique...*, Paris, 1756, rééd. Paris, C. Hérisant, 1766, t. I, p. 117.

⁵ Claude-François JULLIOT, *op. cit.*, p. 6.

⁶ Pierre RÉMY, *Catalogue raisonné des tableaux, desseins et estampes, et autres effets curieux, après le décès de M. de Jullienne, écuyer, chevalier de Saint-Michel, et honoraire de l'Académie royale de peinture et de sculpture...*, Paris, 1767, p. XI-XII (voir la transcription partielle de ce document ci-après en annexe, extrait n° 1).

⁷ Claude-François JULLIOT, *op. cit.*, p. 6 (voir annexe, extrait n° 2). Sauf mention contraire, les citations ci-après renvoient à ce document, tout comme les numéros de catalogue indiqués entre parenthèses.

Prix et mise en valeur des objets de la collection

Jullienne semble n'avoir rien négligé pour parvenir à cet accord. En 1766, les curiosités qu'il a rassemblées tout au long de sa vie sont estimées sous trois cent dix-huit numéros, 50 777 livres ⁸. Les effets légués, bagues, bijoux, tabatières et pierres gravées, conduisent le montant de cette collection à 57 269 livres. La valeur marchande des effets de curiosité représente moins d'un tiers de celle des quatre cent onze tableaux, prisés 132 299 livres par Pierre Rémy. Le catalogue de vente qui leur est consacré les présente dans leur détail sous trois cent quarante-trois numéros. La vente des tableaux, dessins, estampes et curiosités, qui ouvre au Salon Carré du Louvre le 30 mars 1767, produit un montant de 495 464 livres ⁹, celle des meubles qui prend place aux Gobelins, 12 459 livres. Les curiosités, vendues aux enchères pièce à pièce, selon les mêmes modalités que les tableaux et le vœu de Jullienne, sont ainsi dispersées et aujourd'hui rarement identifiables, excepté pour celles passées dans des collections importantes ou achetées pour le roi ¹⁰. Il demeure que les objets de porcelaine occupèrent une place de choix dans l'acte de collection de Jullienne. D'après Mariette, les porcelaines comme les tableaux ont « été portés à des prix excessifs lors de la vente » ¹¹. Selon les indications manuscrites indiquées en marge sur l'exemplaire du catalogue de vente consulté, les montants particuliers de la vente se répartissent ainsi : 2 398 livres pour les trophées, 73 625 pour les porcelaines, 10 639 pour les laques, 29 301 pour les meubles et 3 377 pour les petits objets d'argent et d'or, soit un total de 119 340 livres ¹².

En dix ans, Jullienne laisse au marchand bijoutier Lazare Duvaux la somme de 20 463 livres pour bois d'écran, girandoles, porcelaines de Chine et du Japon, porcelaine tendre de Vincennes, bronzes (petits bronzes de sujets antiques, deux vases Médicis), laques, meubles, marqueterie de Boulle, pieds et socles ¹³. L'aspect financier de cette passion ancienne et pérenne n'est donc pas négligeable. Comme pour les

⁸ Archives nationales de France (désormais abrégées A.N.), M.C.N., XXIX 529, 25 mars 1766 : Inventaire après décès de Jean de Jullienne, items 765-1083.

⁹ A.N., M.C.N., XXIX 536, 30 juil. 1768 : liquidation et partage des biens de Jean de Jullienne.

¹⁰ Sylvia VRIZ, « Le duc d'Aumont et les porcelaines d'Extrême-Orient de la collection de M. Jean de Jullienne », *Sèvres, Revue de la Société des Amis du musée national de Céramique*, oct. 2013, n° 22, pp. 89-98. Il faudrait également pouvoir consulter Claire PAILLÉ, *Un collectionneur d'objets d'art : Jean de Jullienne (1686-1766)*, mémoire de maîtrise sous la direction de Alain Mérot et Thibaut Wolvesperges, Université Paris IV – Sorbonne, 2003.

¹¹ Anne Claude Philippe de Thubières de Grimoard de Prestel de Lévis, comte DE CAYLUS, *Correspondance inédite du comte de Caylus avec le P. Paciaudi, théatin suivie de celles de l'abbé Barthélémy et de P. Mariette avec le même*, éd. Charles NISARD, Paris, Firmin-Didot/Imprimerie nationale, 1877, t. II, pp. 349-350, lettre du 9 août 1767.

¹² Voir annexe, extrait n° 2, indications de prix signalées entre parenthèses à la suite des descriptions.

¹³ Louis COURAJOD, *Livre-journal de Lazare Duvaux, marchand bijoutier ordinaire du roy (1748-1758), précédé d'une étude sur le goût et sur le commerce des objets d'art au milieu du XVIII^e siècle*, Paris, Société des bibliophiles français, 1873, t. 2, pp. 4, 28, 109, 127, 129, 151, 156, 162, 228, 264, 270, 275, 276, 281, 287, 290, 292, 300, 302, 368, 371.

tableaux, Jullienne achète et revend. Ainsi, le 30 décembre 1751, Lazare Duvaux lui reprend deux urnes de la Chine pour 120 livres. Jullienne fait aussi modifier et sertir les pièces qu'il acquiert. À sa demande, Lazare Duvaux coupe quatre grands vases de porcelaine bleue à cartouches, fabrique pieds et gorges à moulures et godrons dorés d'or moulu, fournit pour un chat bleu « un pied à godrons et moulures doré d'or moulu et deux yeux d'émail »¹⁴, qui doivent être ajustés à la pièce, et lui vend pour 96 livres un socle carré à moulures, en bronze doré d'or moulu, destiné à un vase de porcelaine¹⁵.

Toutefois, la part des objets intacts et transformés de sa collection est à cet égard singulière. Sur les sept cent cinquante pièces de porcelaine orientale rassemblées par Jullienne, seules deux cent neuf sont montées, soit moins d'un quart. Deux types de montures sont à l'œuvre parmi elles, que distingue le marchand bijoutier. Une pièce désignée comme étant garnie de bronze implique « que les ornements en sont ciselés, dorés d'or moulu ». Pour les autres, il ne s'agit que de « pieds et collets à godrons ». Deux types de sculpture ou de ciselure, qui ressortissent à deux modes d'ornementation, président au montage des pièces. Pieds, piédestaux, plinthes et terrasses varient souvent moins par leur sculpture que par leur matériau : bronze, argent, cuivre, émail, ébène, marqueterie de Boulle, bois verni de Paris, marbre africain et porcelaine de Saxe. Les ornements des pieds peuvent être légers, de goût antique, ou d'une richesse propre à soutenir la garniture de la pièce. Anses, gorges, cercles, anneaux, masques, têtes de béliers et ornements de buire modifient, accentuent et enrichissent les porcelaines d'Orient, dans un rapport d'opposition ou d'accord, tel celui d'anses à dragons dont la ciselure répond au dessin sinueux des branches et frondaisons ornant deux vases de Chine montés en buire (n° 1465, fig. XVII)¹⁶. La monture sert autant à harmoniser qu'à distinguer les objets, les inscrit dans l'espace de leur exposition, modifie leur fonction, ainsi de ces pots à huile de la Chine transformés en pots-pourris grâce aux couvercles percés (n° 1492), de tous les vases montés en buires, ou de coqs d'ancien Japon en girandoles (n° 1390). Elle est aussi signe d'histoire, de mode et de goût. Les deux bouteilles bleu et blanc de Chine, provenant du cabinet de Monseigneur et ornées de bronze chez Jullienne, « étaient précédemment garnies d'or » (n° 1512)¹⁷.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Voir, pour l'étude de ce phénomène, Pierre VERLET, *Les bronzes dorés français du XVIII^e siècle*, Paris, Picard, 1987 et Stéphane CASTELLUCCIO, *Le Goût pour les porcelaines de Chine et du Japon à Paris aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Éd. Monelle Hayot, 2013.

¹⁶ Voir Georges BRUNEL (dir.), *Pagodes et dragons. Exotisme et fantaisie dans l'Europe rococo, 1720-1770*, cat. exp., Paris, musée Cernuschi, fév.-juin 2007, Paris, Paris-Musées, 2007, pp. 165-166, cat. 47, et Jannic DURAND, Michèle BIMBENET-PRIVAT et Frédéric DASSAS, *Décors, mobilier et objets d'art du musée du Louvre. De Louis XIV à Marie-Antoinette*, Paris, Somogy, Éd. du musée du Louvre, 2014, cat. 88.

¹⁷ Louis de France, dit Monseigneur, ou le Grand dauphin après sa mort (1660-1711), fils aîné de Louis XIV et de Marie-Thérèse d'Autriche, dont la collection de trois cent quatre-vingts porcelaines commencée en 1681 fut vendue aux enchères. La pièce détenue par Jullienne fut probablement achetée à la vente du duc de Tallard, Paris, 1756. Voir J. B. Francis WATSON et John WHITEHEAD, « An inventory dated 1689 of the Chinese porcelain in the collection of

Si les montures permettent de masquer les fêlures des porcelaines, elles ne sont pas toujours présentes sur les pièces cassées, endommagées, réparées. Leur absence livre alors le caractère ancien et remarquable de certaines pièces. Car le dénuement d'ornements concerne parfois, outre les objets de faible valeur, aussi de très belles pièces anciennes, unies, rares (nos 1417, 1423, 1523).

Qualités esthétiques : *unica* et agencement collectif

Aux liens de convergence et de divergence entre porcelaines et montures, Jullienne adjoint ceux qu'il tisse entre des fabrications et des savoir-faire. Face aux sept cent cinquante porcelaines orientales, cent sept pièces européennes, des manufactures de Saxe (26), Sèvres (70), Chantilly (6), Saint-Cloud (1) et Villeroy (3), ont été disséminées. Mêler des beautés d'ailleurs et d'Orient à la production du temps n'est en soi pas absolument novateur au XVIII^e siècle, mais il s'agit ici de confronter ou du moins d'établir des rapports entre divers types de ronde-bosse, de mettre en exergue les grenus différents de porcelaines rares et variées. Les qualificatifs pour décrire les porcelaines asiatiques vont dans ce sens : le « grenu fin et doux de la porcelaine d'ancien Japon » est ainsi vanté à trois reprises dans le catalogue. La beauté du grenu de la pâte des porcelaines est définie comme l'ornement le plus noble d'un cabinet. Dès lors, les pâtes des Indes colorées, les terres de Perse de très belle couleur violette, les deux biscuits de Sèvres d'après Falconet à la blancheur éclatante et les rares pièces de cristal et d'ivoire participent tous de la variété que requiert un cabinet. Si la beauté des matières tient tant d'importance, c'est pour le rôle crucial que joue l'effet qu'elles produisent dans la naissance « d'une certaine sensation ».

Formes et couleurs sont les deux autres critères qui concourent à la naissance de cette sensation. La forme des pièces doit être simple, peu commune, belle et singulière, mais c'est à la couleur, présente dans presque chaque commentaire de l'expert, que tient en grande partie le sentiment procuré. La variété et la vivacité des couleurs des porcelaines est louée presque sans faille, et lorsqu'elle est précisée, la couleur devient à la fois signe distinctif et valeur intrinsèque. Les bleu et blanc de Chine, en telle vogue en Europe au XVIII^e siècle, sont chez Jullienne les moins présents¹⁸. En revanche, les porcelaines ornées de dessins déclinent une typologie qui rend compte non seulement d'une connaissance approfondie des motifs et des décors, mais aussi de nouveaux critères d'appréciation. Selon Julliot : « Cette qualité d'ancien la Chine colorié, soit à dragons, soit à bocages, ou à pagodes, est en cette sorte le genre le plus recherché : on sait que le ton de la pâte de cette porcelaine n'est point du blanc de l'ancien Japon ; mais on estime le grenu fin d'un beau fond blanc foncé, sur lequel se trouvent ordinairement des couleurs vives d'un mat doux » (n° 1456). Le rapport entre les couleurs des fonds et des motifs ornant les porcelaines fait valoir toute la diversité des pièces réunies par Jullienne : porcelaines « à bocages ou à feuillages », soit celles

the Grand dauphin, son of Louis XIV, at Versailles », *Journal of the History of Collections*, 1991, n° 3-1, pp. 11-52 ; Jean-Pierre MAGET, *Monseigneur, Louis de France, dit Le Grand dauphin, fils de Louis XIV*, thèse de doctorat sous la direction de Dominique Dinet, Université de Strasbourg, 2010, pp. 429-441. Trois pièces de porcelaine provenaient du cabinet de Fontenai.

¹⁸ Voir, sur le déclin des anciens bleu et blanc de Chine, Christine LAHAUSOIS, « Porcelaine et collectionnisme en France au XVIII^e siècle », *Histoire de l'art*, mai 1993, n° 21/22, pp. 27-35.

dont le fond blanc est orné de branches à feuillages et fleurs, « à modèles », c'est-à-dire ornées de dessins de vases chinois, « à mosaïque » verte ou surdorée, bleue et verte sur fond gris, fonds jaunâtres, bruns, panachés, rouge ou vert jaspé, porcelaine craquelée de fond gris à jasmin bleu et blanc, de fond brun à jasmin blanc de relief, ton de couleur vert et rouge « si flatteur en cette qualité », ancien Japon bleu et or à cartouches de fond blanc. Contrastes et harmonies des coloris donnent indéniablement leur valeur aux pièces. Les deux grands barils de porcelaine chinoise « d'une agréable couleur, fond bleu turquin clair, sur lesquels règnent des fleurs et des papillons nuancés en brun et des feuillages d'un bleu vineux qui les rendent très intéressants », obtiennent l'un des prix les plus élevés de la vente, 4 350 livres (n° 1416). Les coloris les plus estimés et les plus recherchés correspondent à des teintes unies. On admire par-dessus tout « les porcelaines d'un seul ton de couleur fond lapis, la perfection de la couleur et la piquante vivacité des nuances » de l'ancien et beau bleu céleste de Chine (fig. XVIII) ¹⁹, parmi les couleurs japonaises anciennes le « truité fin et flou » des fonds gris, « la beauté, le grenu fin et doux de l'ancien blanc et le céladon pour le flou, le ton velouté de cette précieuse et inimitable couleur » (fig. XIX).

Toutefois, les exposer comme telles ne suffit pas. Pour exergue, c'est parce que la porcelaine bleue céleste est en mesure de fournir « dans un cabinet un relief aux autres morceaux curieux, qu'il importe de savoir avec art la varier ». Établir des rapports de matériaux, de textures de pâte, de transparence ou d'éclat, de dessins, de couleurs et de formes, de tons mats et brillants, de teintes unies, nuancées, contrastées, de montures de bronze ou de Saxe, c'est fabriquer autant de corrélations d'effets, c'est permettre que l'œil soit surpris sans cesse.

La distribution, que donne l'inventaire topographique des biens après décès, des effets de curiosité et des meubles dans les différents appartements de la grande maison des Gobelins montre l'articulation des qualités culturelles des objets, selon qu'ils participent au décor intime et privé ou ornent les pièces d'exposition des tableaux. Les fonctions d'usage et de décor ne se confondent pas. Que Jullienne n'ait pas retenu un seul effet de curiosité de valeur dans ses appartements personnels ne laisse aucun doute sur la fonction décorative qu'il leur assigne. Les morceaux les plus précieux sont présentés dans trois pièces seulement de sa demeure. Aux côtés de la deuxième pièce de l'appartement qui est en face de la galerie, la galerie et le cabinet qui la précède, dans lesquels cent trente-deux et soixante items sont prisés, réunissent cent quatre-vingt-deux items sur les trois cent dix-huit numéros de l'inventaire des curiosités. C'est là que Jullienne avait accroché le plus de tableaux.

Le cabinet précédant la galerie rassemblait soixante-dix porcelaines ²⁰, dont deux ancien Blanc du Japon, neuf Céladon (fig. XVII), et douze Bleu céleste, parmi lesquelles deux belles coquilles (n° 1422). Jullienne n'y avait inscrit qu'un seul rouleau bleu et blanc, à rebours des cabinets de porcelaine constitués alors en Europe, qui privilégiaient l'idée de série et d'unité des tons. Quatorze morceaux d'ancien laque du Japon, dont parmi les plus précieux un coffre de forme à tombeau (n° 1614), et une boîte ovale à pagodes (n° 1603), s'inséraient dans l'exposition, tout comme une

¹⁹ Jannic DURAND *et al.*, *op. cit.*, cat. 184.

²⁰ Items 61-120 de l'inventaire après décès de Jean de Jullienne, acte cité précédemment.

pagode de goût chinois en vernis Martin (n° 1613), quelques figures de pâte des Indes et deux vases de terre de Perse de belle couleur violette, montés à l'antique (n° 1480). Les « meubles curieux » de ce cabinet comprenaient sept marqueterie de Boulle, deux bibliothèques, deux très beaux guéridons, deux pieds carrés, un bas d'armoire en poirier noirci revêtu d'un marbre vert campan (nos 1628, 1629, 1631, 1636), ainsi que deux gaines de marqueterie d'écaille rouge (n° 1637), une jolie table dans le goût de Boulle (n° 1432), deux petites bibliothèques (n° 1641), une grande armoire (n° 1664), un bureau revêtu d'ancien laque du Japon (n° 1640), et « une précieuse table de pierres de rapport faite à Florence » (n° 1638), le meuble le plus cher vendu en 1767, enfin un petit lustre « d'une composition particulière [...] de cuivre émaillé en bleu et ouvragé en or de relief, ce qui forme un agréable effet » (n° 1660, fig. 21) ²¹.

Fig. 21. Lustre à huit branches, France ou Allemagne, premier tiers du XVIII^e siècle, Paris, musée du Louvre (inv. OA 9940), cuivre émaillé, or, bonze doré, H. 53 cm x D. 50 cm.

@ RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry Ollivier.

[Item 877 de l'inventaire après décès de Jean de Jullienne, placé dans le cabinet qui précède la galerie ; n° 1660 du catalogue de vente transcrit en annexe, extrait n° 2].

²¹ Jannic DURAND *et. al, op. cit.*, cat. 30.

L'ensemble des curiosités s'inscrivaient dans ce cabinet éclairé d'une seule fenêtre, paré de deux cheminées surmontées de trumeaux de glace, dans lequel Jullienne avait accroché quarante tableaux exposés sur les quatre murs comme suit : cinq, vingt et un, cinq et neuf ²². Y étaient exposés treize tableaux français (deux Sébastien Bourdon, un Michel Boyer, deux Jacques Courtois dit « Le Bourguignon », deux Claude Gellée dit « Le Lorrain », deux Carle Van Loo, un Nicolas Vleughels, un Vouet, deux Watteau), vingt-quatre tableaux flamands et hollandais (trois Berchem, un Gerard ter Borch, un Antoon Van Dyck, un Otto Marseus Van Schrieck, un Gabriel Metsu, un Frans Van Mieris, un Carel de Moor, deux Adriaen Van Ostade, quatre Rembrandt, quatre Rubens, deux Teniers, trois Wouwerman), et trois italiens (un Annibal Carrache, deux Parmesan), ainsi qu'un dessin d'Emmanuel de Witte et deux bas-reliefs en terre cuite de Robert Le Lorrain. Si rien n'indique précisément comment les effets de curiosité pouvaient être répartis dans cette pièce, l'écrin des œuvres peintes parmi les plus coloristes de la collection contribuait à nouer entre elles autant de valeurs colorées, qu'elles émanent de l'éclat et de la transparence des porcelaines, de la brillance des décors d'aventurine et de poudre d'or en relief sur les noirs profonds des laques, ou des touches et des reflets de la peinture à l'huile.

Ce cabinet constituait un prélude remarquable à la galerie dans laquelle on pénétrait par la porte en face de la porte d'entrée. Jullienne l'avait fait construire « sans dorure », avant le milieu du siècle ²³. Si l'album illustré du cabinet Jullienne ne donne à connaître que le mur du côté des fenêtres, consacré à l'accrochage de tableaux et de dessins, la galerie est peut-être la pièce que l'on peut le plus aisément imaginer. Elle était non seulement celle dans laquelle étaient exposés le plus de tableaux (quatre-vingt-cinq tableaux et dessins), celle qui rassemblait le plus grand nombre de curiosités ²⁴, mais aussi celle dont les trois parois n'ayant pas donné lieu à de représentation étaient décorées avec une exubérance insoupçonnée chez Jullienne. Les trophées de la galerie présentaient arbalète, arquebuse, poignard, couteau, boîte à poudre, cri (arme chinoise), arc et carquois garni de flèches, la plupart damasquinés en or, ornés d'ivoire, de nacre, d'argent ou du jade le plus rare, ainsi qu'ustensiles des Indes et des Amériques, auxquels étaient joints le *Bouclier de Scipion l'Africain*, et deux pendules, l'une d'Étienne Le Noir au tambour posé sur un éléphant de bronze rouge, la seconde à cartel de bronze doré orné entre autres d'un dragon ²⁵. Jullienne avait très certainement, dans cette galerie qu'il avait fait construire nue, mais « ornée d'un très bon goût, quoique sans dorure » ²⁶, agencé ces objets comme de véritables trophées, rythmant ainsi les trumeaux d'exposition comme l'auraient fait les habituels trophées sculptés de lambris. Après quoi, il avait fait installer sur le pourtour du

²² Pour l'étude de ce document, voir Isabelle TILLEROT, *op. cit.*, pl. 26-29.

²³ Inventaire après décès de Jean de Jullienne, acte cité, cote 71 : « une liasse de trente pièces qui sont quittances données par les ouvriers qui ont construit la galerie dépendante de la grande maison des Gobelins ». Elle apparaît sur le plan au rez-de-chaussée donné par l'Atlas Vasserot des Archives nationales de France.

²⁴ Items 121-247 de l'inventaire après décès de Jean de Jullienne, acte cité.

²⁵ Items 1337-1359 de l'inventaire après décès de Jean de Jullienne, acte cité ; Pierre REMY, *op. cit.*, n^{os} 1337-1359 ; voir annexe, extrait n^o 1.

²⁶ Abbé ANTONINI, *op. cit.*, p. 209.

haut de la galerie seize consoles de bois sculpté doré, sur lesquelles il avait disposé deux figures de terre de goût chinois, deux bouteilles, trois vases et deux rouleaux de porcelaine chinoise, ainsi que deux lanternes chinoises de bois violet, de laque brun et or et d'ivoire à mosaïque, qui faisaient « un effet très singulier, lorsqu'elles [étaient] éclairées » (n° 1627).

Fig. 22. André-Charles Boulle (1642-1732), Cabinet, Paris, musée du Louvre (inv. OA 5452), bâti, bronze, cuivre doré, ébène, écaille, placage, H. 183 cm x L. 82 cm x P. 38 cm.

@ RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry Ollivier.

[Item 975 de l'inventaire après décès de Jean de Jullienne, placé dans la galerie ; n° 1653 du catalogue de vente transcrit en annexe, extrait n° 2].

C'est dans ce décor qu'avaient pris place les plus beaux meubles Boulle de la collection Jullienne : une superbe pendule ornée des figures du *Jour* et de la *Nuit* d'après Michel-Ange ²⁷ (n° 1632), deux belles cassettes (n° 1635), un petit coffre de toilette en tombeau (n° 1646), deux jolis cabinets parfaitement assortis (n° 1653,

²⁷ Voir, pour un exemple de ce modèle de pendule, Arnauld BREJON DE LAVERGNÉE, *Fastes du pouvoir, Objets d'exception, XVIII^e-XIX^e siècles*, cat. exp., Paris, Galerie des Gobelins, mai-sept. 2007, Paris, RMN, 2007, cat. 1.

fig. 22), un très beau piédestal octogone, dont Julliot précise qu'il « est très propre à supporter, soit une figure, ou un vase » (n° 1652), et un grand et magnifique cabinet (n° 1645, fig. XX), qui obtint le plus haut prix en 1767 ²⁸. À leurs côtés, étaient disposés un grand piédestal en marqueterie goût de Boulle (n° 1666), un autre piédestal à six pans de marqueterie (n° 1654), deux tables à écrire plaquées de bois de rose (nos 1643, 1651), une jolie table de marqueterie, goût de Boulle (n° 1648), une table en bois satiné avec fleurs rapportées de diverses couleurs (nos 1642, 1644), deux tables d'albâtre d'Italie (n° 1647), un piédestal plaqué d'écaille rouge (n° 1639), deux guéridons plaqués en totalité d'écaille colorée en lapis (n° 1650), deux pieds carrés profilés en gorges (n° 1630), un bas d'armoire de laque de Coromandel à fond noir (n° 1665), deux petits pieds à trois consoles et culs-de-lampe (n° 1634), deux autres pieds en carrés en cuivre ciselé et doré (n° 1600), et deux socles carrés de profil uni (n° 1633).

Si le cabinet précédent ne comportait qu'un bronze d'après François Duquesnoy et deux terres cuites de Bouchardon ²⁹ et de Boizot, la galerie présentait huit bronzes, dont ceux du *Mercur* de Jean de Bologne et de l'*Apollon et Daphné* de Bernin, des vases de basalte vert égyptien, de marbre blanc, de porphyre ou de Sicile, bustes et marbres antiques, ainsi que des terres cuites modernes, qui apportaient par le caractère précieux et rare des matériaux une autre variété de coloris, et de nouveaux effets dans la recherche des sensations. Parmi les rondes-bosses modernes, la terre cuite est en effet celle qui conserve le mieux la trace d'un geste, le feu d'une invention ou d'une recherche de forme et, par là-même, la main de l'artiste, au sens de feu et de toucher. Jullienne, qui fut l'un des premiers amateurs à se tourner vers la petite statuaire ³⁰, celle de terre cuite en particulier, ne pouvait pas ignorer ces qualités, qui s'accordaient par contraste à celles des curiosités orientales.

Parmi ces meubles et rondes-bosses aux riches couleurs et matériaux, étaient exposés cent soixante-douze porcelaines orientales, dix-sept laques, ballons, boîtes et coffres des plus précieux (nos 1604, 1610, 1615-1621, 1623-1624), et un très beau palais chinois en laque noire (n° 1625), mêlés d'objets d'ambre, d'ivoire, de cristal et d'argent des Indes, et de quelques porcelaines de Saxe, de Saint-Cloud et de Sèvres, dont le biscuit de la *Baigneuse* de Falconet ³¹. Hormis les douze porcelaines exposées en hauteur sur les consoles déjà évoquées, cent soixante pièces recouvraient à l'envi

²⁸ Jean Nérée RONFORT (dir.), *André Charles Boulle, 1642-1732 : un nouveau style pour l'Europe*, cat. exp., Francfort, Museum für Angewandte Kunst, oct. 2009-janv. 2010, Paris, Somogy Éditions d'Art, 2009, cat. 9 a, pp. 208-211.

²⁹ Edme Bouchardon, *Athlète domptant un lion*, 1737, Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage, terre cuite, H. 35,5 cm.

³⁰ Guilhem SCHERF, « Collections et collectionneurs de sculptures modernes. Un nouveau champ d'étude », dans Thomas GAEHTGENS *et al.*, *L'Art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2001, pp. 147-164. Parmi les terres cuites reconnues aujourd'hui : Jean-Baptiste Pigalle, *Mercur*, moulé d'après un original datant probablement de 1744, New York, The Metropolitan Museum of Art, terre cuite peinte, H. 55,9 cm.

³¹ Marie-Noëlle PINOT DE VILLECHENON, *Falconet à Sèvres, 1757-1766, ou L'art de plaire*, cat. exp., Sèvres, musée national de la céramique, nov. 2001-fév. 2002, Paris, RMN, 2001,

les différents meubles de la galerie, ou étaient présentées sur des pieds richement ornés. Ainsi quatre grands lisbets d'ancien Japon bleu et or reposaient sur des pieds d'écaille ornés de bronze (nos 1378-1379), et les deux grands barils de Chine déjà mentionnés de fond bleu turquin clair, étaient parés de « la plus riche garniture » et placés sur des socles (n° 1416).

Plaisir et connaissance

Le système de décor élaboré par Jullienne, s'il vise une harmonie d'ensemble, se déprend en revanche de toute ordonnance thématique ou colorée. Si chaque objet qui le compose est mis en valeur, il instaure cependant des corrélations de perception, en ce qu'il autorise des correspondances, des rapprochements, c'est-à-dire des comparaisons. Faire paraître dans un cadre spécifique des objets de provenance asiatique et européenne, c'est leur assigner une valeur marchande et symbolique, contribuer ainsi à modifier le regard porté sur eux et dans ce sillage leur appréciation. Transformer un objet, c'est aussi altérer la sensation qu'il peut produire à travers les deux sens sollicités : la vue et le toucher. Admettre dans un même espace des tableaux, des sculptures, des meubles, des curiosités intactes ou métamorphosées, c'est leur conférer une même valeur d'objets de contemplation, d'intérêt, de réflexion. En réalité, il s'agit de faire en sorte que ces objets soient porteurs de sens et fondent un goût.

Condillac analyse ce cheminement de la sensation au goût dans le *Traité des sensations*, publié en 1754³². Si les idées de nos facultés de pensée furent définies comme premières par John Locke, elles découlent chez Condillac des sensations. Sa théorie sensualiste implique l'idée nouvelle d'une sensation transformée, selon laquelle la sensation est au départ de nos connaissances et de nos facultés. Plus la sensation ressentie est vive, plus l'attention prêtée à ce qui l'a provoqué sera grande. Or de cette attention dérivent toutes les fonctions intellectuelles de la mémoire, de la comparaison, du jugement et de la réflexion. Ressentir à la vue d'objets, c'est donc les penser, les penser à partir de l'effet qu'ils ont produit sur nous. Fabriquer un décor devient alors riche de significations. Par l'accord de corrélations, le déploiement d'objets participe à la naissance de sensations nouvelles, en suscitant surprise et étonnement, et provoquant ainsi un plaisir qui peut déboucher sur un désir, et donc une volonté de revoir, de connaître et de comprendre. Si le jugement de goût est en soi une sensation transformée, insérer comme objets de cabinets des porcelaines et des laques orientaux permet de leur donner un sens et une valeur artistique. L'objet exotique, curieux, peut alors devenir objet de goût et de connaissance.

La notion intraduisible de « tact flou et séduisant des couleurs », par laquelle Julliot entendait la sensation ressentie, prend alors tout son sens. Si l'effet relève de la vue, le tact s'apparente au toucher. Lorsque Julliot emploie le terme de « velouté » pour qualifier le ton de couleur céladon ou le poli du vernis de l'ancien laque, il renvoie à une douceur au toucher analogue à celle du velours. Aux valeurs charnelles et tactiles

cat. 95a : *La Baigneuse, dite La Nymphe qui descend au bain* d'après *La Baigneuse* en marbre de 1757 qui appartient à M^{me} du Barry.

³² Étienne Bonnot DE CONDILLAC, *Traité des sensations*, Paris, De Bure l'aîné, 1754.

des coloris des tableaux choisis par Jullienne, répondaient les valeurs sensuelles d'objets que l'on pouvait effleurer, caresser, manipuler, heurter et entrechoquer pour en entendre le timbre. Au-delà du mystère de techniques de civilisations anciennes, de systèmes ornementaux insolites, c'est l'enchantement que ces objets suscitaient, la douceur veloutée de leur contact, l'éclat et le tremblement de la couleur dans la matière même qu'on admirait. Après quoi, leur articulation avec les arts du dessin s'imposa comme signe de goût. Or c'est précisément l'articulation d'un sentiment agréable au jugement de goût qu'énonce l'abbé de Condillac, lors de son discours de réception à l'Académie française, le 22 décembre 1768 :

Il n'en est pas de même du goût, il se développe de lui-même aussitôt qu'un peuple commence à s'éclairer. Il est proprement l'aurore du jour qui va luire, et il prépare l'entier développement de toutes les facultés de l'âme. C'est que les choses dont il s'occupe nous intéressent par l'attrait du plaisir ; c'est qu'on ne nous trompe pas sur ce que nous jugeons agréable, comme on peut nous tromper sur ce que nous jugeons vrai ; c'est que le beau, une fois saisi, devient un objet de comparaison pour le saisir encore, et toujours plus sûrement. Nous en observons mieux les sentiments que nous éprouvons ; nous en observons mieux les causes qui les produisent, et nous faisant une habitude de juger du beau d'après les observations qui nous sont familières, nous arrivons enfin à en juger si rapidement, que nous croyons ne faire que sentir. Ainsi, le goût est un jugement rapide qui, joignant la finesse à la sagacité, se fait comme à notre insu ; c'est l'instinct d'un esprit éclairé ³³.

Selon Blondel, Jullienne « possède l'un des plus beaux cabinets qui soit en Europe », une « infinité de curiosités de toute espèce, le tout distribué et arrangé avec un ordre et un goût admirable. L'on peut dire, sans faire tort aux autres cabinets de tableaux que renferme cette capitale, qu'il ne se voit point d'assemblage dans tous les genres plus capable de former le goût des artistes et plus en état de satisfaire la curiosité des connaisseurs, que le cabinet dont nous parlons » ³⁴. C'est en ce sens que le cabinet Jullienne « peut satisfaire le goût le plus éclairé en tableaux, bronzes [...], ouvrages curieux faits à la Chine [...] ». Dès lors, le modèle d'exposition proposé par Jullienne, qui demandait aux curiosités de participer à une pédagogie du goût associant les sens, a peut-être constitué en son temps un véritable projet destiné aux artistes et aux amateurs. À ce titre, la qualité des descriptions et des commentaires du catalogue de vente, rare dans les sources artistiques de l'époque, semble avoir servi autant aux acheteurs potentiels qu'aux connaisseurs. Ils enrichissent à tout le moins une historiographie sur les arts décoratifs souvent lacunaire et peuvent aujourd'hui aider les historiens autant à reconnaître les œuvres qu'à en comprendre les effets et le fonctionnement.

Le lien entre une collection et le catalogue qui la dit n'est jamais anodin. Un an avant sa dispersion, Piganiol de La Force vante la présentation de ce cabinet : « le bel ordre qui règne dans la position de chaque pièce de ce petit temple du goût, soit en

³³ Étienne Bonnot DE CONDILLAC, *Discours prononcés dans l'Académie française le... 2 décembre MDCCCLXVIII à la réception de M. l'abbé de Condillac*, Paris, 1768 (disponible sur le site Internet de l'Académie française).

³⁴ Jacques François BLONDEL, *Architecture française...*, Paris, Jombert, 1752-1756, t. II, p. 98, note d.

peinture, en sculpture, en vases et porcelaines antiques, y ajoute un nouveau prix, et en fait valoir les beautés »³⁵. Le rôle de l'ordonnance d'une exposition est d'incliner la fonction décorative des curiosités, et de leur permettre d'acquiescer une valeur en soi et en regard. La réunion des tableaux aux curiosités est celle qui constitue à faire du cabinet Jullienne en son temps le « temple du goût ». Sous l'Ancien Régime, c'est la seule collection de curiosités dispersée dans un palais royal, celui du Louvre, qui montre, si cela était encore nécessaire, combien Jullienne a su augmenter la valeur symbolique de pièces au statut encore incertain parmi les arts du dessin, de pièces orientales qui signifiaient dès lors bien plus qu'un exotisme ou un ornement de convenance.

Annexe

Extrait n° 1 : Pierre RÉMY, *Catalogue raisonné des tableaux, desseins et estampes, et autres effets curieux, après le décès de M. de Jullienne, écuyer, chevalier de Saint-Michel, et honoraire de l'Académie royale de peinture et de sculpture...*, Paris, 1767.

p. 287

Pièces qui composent les Trophées de la Galerie

1337 : Une grande arquebuse, dont le canon et la batterie sont damasquinés en or, la monture est ornée et recouverte en ivoire et ornements en nacre, avec des pièces de jaspe rouge imitant le corail, et encastillure en argent doré. (300 l.)

1338 : Une boîte à poudre en forme de cornet de saint Hubert, revêtue d'argent travaillé et en partie doré. (60 l.)

1339 : Un poignard persan, dont la lame est reperlée avec de petites boules d'argent qui jouent dans les cannelures qu'on y a ménagées. La poignée est l'échantillon du jade le plus rare, d'un très beau vert veiné de blanc ; la gaine de jade damasquinée en or ornée d'une turquoise de vieille roche : ce morceau peut être regardé comme unique dans ce pays-ci. (220 l.)

1340 : Un couteau turc, dont la lame est de Damas, avec sa gaine garnie en argent doré. (33 l.)

1341 : Une boîte à poudre de forme ronde en bois, d'une sculpture en relief très recherchée. (24 l.)

1342 : Un pistolet à deux coups avec deux platines adossées, damasquinées en or : cette arme nous paraît très ancienne. (47 l.)

1343 : Une hache d'arme et un pistolet combinés, avec un manche incrusté en ivoire. (55 l.)

[sans n°, manuscrit] : loupe de cristal... (54 l.)

1344 : Un cri (arme chinoise) incrusté d'or richement : ce morceau est recommandable. (38 l.)

1345 : Une arme composée de deux cornes en opposition, dont les têtes sont ornées avec des têtes d'animaux : on ne sait point encore à quel peuple elle appartient, étant très peu connue. (30 l.)

1346 : Une belle masse d'arme, damasquinée en or. (36 l.)

1347 : Une belle hache d'arme, dont le manche est garni en chagrin et argent doré. (15 l.)

1348 : Une très belle arbalète d'acier, dont le bois est orné de filets et de sculptures en ivoire. (50 l.)

1349 : Espèce de chapelet composé de onze grains, de deux croissants, de deux mains figurées, et de quatre rosettes, qui paraît en bronze damasquiné et émaillé en bleu et or. (12 l.)

³⁵ Jean-Aymard PIGANOL DE LA FORCE, *Description historique de la ville de Paris et de ses environs. Nouvelle édition*, Paris, G. Desprez, 1765, t. V, pp. 236-237.

1350 : Un bouclier de laque, fond noir, et plantes en or et relief, avec une jolie et grande rosette ciselée, d'un beau travail... Un carquois chinois, et un bouton des Sauvages de l'Amérique méridionale. (36 l.)

1351 : Un portefeuille en broderie, et deux ceintures chinoises richement ornées. (36 l.)

1352 : Un arc, un carquois garni de flèches, et une bourse en forme de fournement, en broderie. (45 l.)

1353 : Un couteau, son manche damasquiné en or, la gaine garnie de même : sur le manche dans deux niches une figure de Vénus et une d'Hercule. Un autre couteau. (60 l.)

1354 : Un arc, un carquois avec des flèches, et une boîte à poudre en forme de corne, brodée. (26 l.)

1355 : Une masse d'arme, des calumets, des souliers chinois, des couteaux et fourchettes chinois, et quelques ustensiles de Sauvages qui seront détaillés. (185 l.)

1356 : Un bouclier de 25 pouces 6 lignes de hauteur. Nous joignons ci-après la note que nous avons trouvée avec ce morceau. (410 l.)

Bouclier de Scipion l'Africain

Ce bouclier est le même et unique qui fut donné à Scipion, surnommé l'Africain, fils de Paul Émile, neveu adoptif du grand Scipion. Il fut fait à Rome, sous les ordres de Marius, Sénateur romain, aux dépens de la République, lorsqu'on lui décerna le triomphe, en mémoire de qu'il avait vaincu Annibal, puis la puissante ville de Carthage, et réduit les Carthaginois sous le joug des Romains. Ayant été fait gouverneur de l'Archipel, Scipion fixa sa demeure à Smyrne, comme la capitale. Un juif fouillant dans les démolitions de son ancien palais en 1154, trouva, dans une espèce de coffre de fer, ce bouclier, avec quelques autres armures, ayant été conservé dans la beauté où on le voit encore, avec la date de son ancienneté, qui est 302 avant la venue de N. S. J. C. ce qui fait en tout 2068 ans d'antiquité. Le Consul de France, qui était pour lors à Smyrne, homme très curieux, l'acheta dudit Juif ; mais étant venu à mourir, il fut vendu à un particulier, qui passa en France. Un morceau aussi parfait mérite l'attention des curieux et gens amateurs, surtout étant d'une matière aussi ingrate que la tôle.

1357 : Vingt-quatre médailles modernes de bronze, du Parnasse de M. Titon, excepté celle du Tsar, une de M. Le Fort de Genève, et de Marie de Médicis. (161 l.)

1358 : Une pendule d'Étienne Le Noir à Paris : sa forme est d'un tambour posé sur un éléphant, qui est sur une terrasse ; un amour est au-dessus de la pendule : le tout de bronze doré, excepté l'éléphant qui est de bronze rouge, sur un socle de bois avec moulures dorées. (M^{me} de Jullienne)

1359 : Une grande pendule à cartel de bronze doré, composé richement ; dans le bas est un dragon, au-dessus une couronne de laurier, des rayons, des fleurs de goût et autres agréments : le mouvement est de Pierre Le Roy, de la Société des Arts : elle porte 39 pouces 6 lignes de hauteur, sur 21 pouces de largeur. (465 l.)

Extrait n° 2 : Claude-François JULLIOT, *Catalogue raisonné des porcelaines de qualité supérieure, tant anciennes, première sorte, qu'ancien Japon & la Chine : d'effets précieux d'anciens laques, riches meubles de Boule, & bijoux, faisant partie du cabinet de feu M. de Jullienne, Chevalier de l'Ordre du roi, Amateur Honoraire de l'Académie royale de peinture...*, Paris, 1767.

Précis

p. III-IV

[...] L'on trouvera de ces bonnes porcelaines, nommées anciennes, première sorte ; d'autres du Japon et de la Chine, plusieurs de beau bleu céleste et de céladon, la plupart ornées de garnitures en bronze doré d'or moulu, des magots du meilleur genre ; quelques sujets des manufactures de France et de Saxe, de précieux laques du Japon, une riche table en pierres de

rapport, deux d'albâtre d'Italie ; meubles importants en marqueterie de Boule ; autres effets analogues à cette partie, et bijoux.

Porcelaines

p. v

Les porcelaines anciennes ont été de tout temps la passion des curieux ; on les a toujours regardées comme indispensables pour la variété nécessaire dans une collection. Elles ornent, avec un ton de noblesse, aussi remarquable par la singularité des formes, que par la beauté du grenu de la pâte, le tact flou et séduisant des couleurs, ce qui leur a maintenu la préférence chez ceux qui ont encore la préférence du vrai beau.*

** On entend par ce tact flou, une certaine sensation que les connaisseurs ressentent à la vue de ces porcelaines.*

p. 6

M. de Jullienne, dès sa plus tendre jeunesse, eut pour elles une inclination particulière, qui l'a porté à en faire un choix de la plus grande distinction ; il savait saisir le coup d'œil flatteur qu'exige un cabinet.

Des tableaux, des statues, des vases de bronze et de marbre, des plus célèbres artistes (dont il est fait une précédente description par M. Rémy), décoraient majestueusement sa galerie et ses appartements ; leur réunion à de riches meubles du fameux Boule, à des porcelaines des plus recherchées, par les qualités et les montures, le tout avantageusement distribué, avec de rares morceaux de laques, formaient un accord qui donnait aux amateurs l'agrément le plus complet. C'est de cette intéressante partie dont, par un détail vrai et simple, on présente aujourd'hui le catalogue.

1360 : Quatre grands gobelets en forme de sceau, à léger feuillages, dont un est peu fêlé, sur quatre soucoupes ornées de fleurs et d'éventail en relief en dedans, le tout de belle porcelaine ancienne, de genre peu commun, de ce ton de couleur vert et rouge, si flatteur en cette qualité. (193 l.)

p. 7

Observation

Pour donner un éclaircissement net des différentes espèces de porcelaines anciennes, on avertit, concernant celles du Japon, que la première sorte, d'un beau fond blanc de grenu fin et de coloris flou, se nomme particulièrement ancienne porcelaine. On distinguera les autres qualités par les termes d'ancien et nouveau Japon, suivant leur nature. De cette première sorte et de la seconde, il se trouve rarement de beaux morceaux ; c'est un avantage que les curieux trouveront ici dans la plupart des effets de ce genre.

p. 8

1361 : Deux jolis pots à pâte, garnis de vermeil, en forme de petits sucriers couverts, sur deux corbeilles, scellées, à mosaïque à jour ; ces quatre pièces sont d'ancienne porcelaine coloriées à fleurs et feuillages. (120 l.)

1362 : Une cassolette, aussi d'ancienne porcelaine, d'excellente et rare qualité à oiseaux, bouquets variés en couleur, et de forme à côtes peu sensibles, qui donne un double mérite à ce morceau, orné d'une garniture sagement composée en bronze. (610 l.) **[Vente Christie's, Londres, 1^{er} juil. 1976, lot 82, avec ajout d'une monture commandée vers 1775 à Pierre Gouthière par le duc d'Aumont]**

p. 9

Observation

On entend, en annonçant une porcelaine, ou d'autres sujets garnis de bronze, que les ornements en sont ciselés, dorés d'or moulu. Pour que la distinction soit plus précise à l'égard de la ciselure, les morceaux qui ne seront ornés que de pieds et collets à godron, seront désignés.

Pour éviter toute répétition et tout détail, l'on prévient aussi qu'en nommant une porcelaine de qualité de couleur, ou coloriée, elle réunit dans ses desseins la diversité de coloris et la perfection analogues à l'espèce dont elle est annoncée.

1363 : Deux jattes, de forme évasée, à petits pans et bords festonnés, d'ancien et beau Japon, à fleurs et feuillages de plusieurs couleurs. (41 l.)

1364 : Deux petites bouteilles à long goulot et à léger desseins, d'ancienne porcelaine coloriée garnies de bronze. (24 l.)

1365 : Deux semblables petites bouteilles garnies de petites calottes, et pieds à godron de bronze. (27 l.)

1366 : Un petit pot-pourri, en forme de tombeau et à oreilles, le couvercle percé à mosaïque à jour, de porcelaine ancien Japon. (98 l.)

Ce morceau est singulier et d'une agréable diversité de coloris.

1367 : Deux pagodes d'ancienne porcelaine d'un beau fond blanc, intéressantes par la diversité des desseins et des couleurs qui règnent sur leurs draperies. (38 l.)

1368 : Deux petits mortiers à huit pans, aussi d'ancienne et belle porcelaine coloriée, ornée de fleurs, garnis de pieds et rebords à godron de bronze. (175 l.)

1369 : Deux lapins d'ancien Japon, fond blanc, sans terrasses. (80 l.)

1370 : Quatre belles bouteilles à huit pans, et à petit goulot, d'ancienne porcelaine de couleur à légers bocages, garnis de pieds et petites calottes de bronze. (800 l.)

Ces quatre bouteilles sont de la plus grande perfection et de la sorte la plus estimée, ainsi que celle du numéro suivant.

En fait de porcelaine, on appelle ordinairement à bocages, celle dont le fond blanc est orné de branches à feuillages et fleurs ; ainsi les termes de bocage et de feuillages seront synonymes.

1371 : Quatre autres bouteilles à quatre pans et à bouquets coloriés, de même porcelaine, garnis de pieds à godron de bronze. (501 l.)

1372 : Deux grandes jattes à huit pans, d'ancienne porcelaine, de cette précieuse qualité à dragons, entremêlés de bouquets en dedans, à bocages et à oiseaux en dehors, avec rebords à mosaïque fond rouge. (1 110 l.)

Ces deux jattes et les quatre suivantes sont séduisantes par la diversité de leurs belles couleurs.

Il ne serait pas facile d'en pouvoir rassembler six autres aussi parfaites ; elles sont toutes à bords bruns. C'est un genre dont les connaisseurs font grande distinction.

1373 : Deux grandes jattes à dragons semblables aux précédentes, et de même beauté. (859 l.)

1374 : Deux autres grandes jattes à dix pans, à pagodes, et à lions de pareille qualité distinguée. (1 402 l.)

1375 : Une moyenne urne de jolie forme d'ancienne porcelaine coloriée à bocage. (41 l.)

1376 : Deux moyennes jattes à côtes, d'ancien Japon, ornées de bocages de différentes couleurs. [rien]

1377 : Deux petits vases, aussi d'ancien Japon, à dessein bleu et quelques petites fleurs rouges, montés en cuivre avec ornements de bronze. (134 l.)

1378 : Deux grands vases de forme communément nommée lisbet*, d'ancien Japon bleu et or, à cartouches fond blanc, avec petites pagodes sur une face de leur panse, et enrichis de panneaux à fleurs et feuillages de plusieurs couleurs. (925 l.)

** On appelle lisbet un vase à grosse panse dont la forme est dégagée du pied et du collet.*

Ces deux morceaux et les deux du numéro suivant, sont d'un genre intéressant, tant par leur forme gracieuse et simple, que par la perfection de leur qualité et le bon goût des ornements en

bronze. Ils portent 25 pouces 6 lignes de haut, sur 11 de diamètre, sont placés sur quatre pieds carrés, plaqués en écaille et ornés de bronze.

1379 : Deux autres lisbets de pareille espèce et forme des précédents, portant plus de hauteur et de circonférence, ornés de semblables garnitures de bronze. Ils ont 27 pouces et demi de haut, sur 12 de diamètre. (1 200 l.)

1380 : Deux singulières théières, en forme de petits barils, d'ancienne et belle porcelaine colorée à bocages, montées en cuivre avec piédouches et autres ornements de bronze, goût antique. (381 l.)

1381 : Un pot-pourri d'ancien Japon, à branchages de roses entrelacées, qui forment un berceau très singulier par la forme et la variété du coloris, placé sur un pied à godron de bronze. (417 l.)

1382 : Une grande jatte d'ancienne porcelaine, extraordinaire, tant par sa forme évasée et sa belle diversité de couleurs, que par la particularité des sujets, d'une tortue, feuillages, fleurs et oiseaux. (180 l.)

1383 : Deux oiseaux de proie (coiffés de leur chaperon), d'ancienne porcelaine de la meilleure sorte, fond blanc colorié, perchés sur tronc brunâtre de même qualité. (472 l.)

Ces deux oiseaux sont rares en ce genre, et curieux par le fini et l'agréable variété des nuances de leurs plumes.

1384 : Deux grandes girandoles à trois branches, avec terrasses en bronze, supportant deux pareils oiseaux de proie, de même espèce et mérite des précédents... Deux petits pots-pourris de porcelaine d'ancien Japon, fond gris à mosaïque bleue et verte, garnis de légers ornements de bronze. (706 l.)

1385 : Un beau vase en forme de sceau, d'ancien Japon fond gris, d'un truité fin et flou, garni de gorge, masques et pied de bronze, goût antique. (356 l.)

1386 : Deux jolis morceaux, ordinairement appelés plumes, ils en ont la forme et le travail, ils sont montés en pots à bouquets, et accompagnés chacun d'un rocher à feuillages de relief ; le tout de bonne sorte d'ancien Japon varié en couleur, et garnis de branchages avec pieds à godrons de bronze. (343 l.)

1387 : Quatre tasses à huit pans à légers feuillages et à bords bruns, sur quatre belles soucoupes en feuilles d'artichauts, à fleurs en dedans ; ces huit pièces sont de bon genre d'ancienne porcelaine colorée. (49 l.)

1388 : Une jatte d'ancien Japon à branchages et roses en relief détaché, placé sur pied de bronze. (24 l.)

Il est dommage que cette jatte soit cassée, étant très curieuse par son espèce singulière et ses vives couleurs.

1389 : Deux petits chats, d'ancienne porcelaine, panachée de rouge et de noir. (50 l.)

1390 : Deux coqs d'ancien Japon, les corps sont blanc, les queues diversement coloriées, groupées sur terrasses brunes de même porcelaine, montés en girandoles à trois branches, avec pied de bronze. (300 l.)

1391 : Une théière à anse de panier, d'ancienne porcelaine du Japon fond brun, à jasmin blanc de relief, garnie en vermeil. (59 l.)

1392 : Deux lisbets de forme dissemblable, de porcelaine d'ancien Japon bleu et or, à cartouches et panneaux fond blanc à feuillages et fleurs de plusieurs couleurs. (201 l.)

1393 : Deux tasses d'ancienne terre de porcelaine fond jaunâtre, intéressantes, tant par leur forme à feuilles et fruits détachés en dehors, que par un noyau de pêche bien imité, de relief en dedans avec le vif de son coloris naturel. (380 l.)

1394 : Deux moyens cornets d'ancien Japon, très agréables par leurs ornements à branchages, feuillages de relief et la vivacité de leur couleur ; ils sont garnis de cercles de bronze. (51 l.)

1395 : Une grande jatte à côtes, de porcelaine colorée du Japon. (12 l.)

1396 : Deux grandes urnes d'ancien Japon bleu et blanc, de forme aussi belle que rare à trouver de cette perfection en cette qualité ; elles sont garnies de gorges et pied de profil uni en bronze. (120 l.)

1397 : Deux petites urnes et une théière d'argent des Indes, travaillés à branchages et fleurs en relief, le total pèse 10 marcs 7 onces 2 gros. (508 l.)

1398 : Deux autres petites urnes de porcelaine de nouveau Japon coloriée. (22 l.)

1399 : Deux petites buires, aussi de nouveau Japon garnies de cercles de bronze. (55 l.)

1400 : Deux grands vases en forme de lisbet, de la plus ancienne porcelaine céladon foncé du Japon, à feuillages et fleurs de relief ; ces deux importants morceaux sont garnis d'anses à dragons et pieds de bronze ; ils portent 38 pouces de haut, compris leurs ornements. (2 072 l.)

L'ancienne porcelaine céladon du Japon a toujours été particulièrement considérée des amateurs, tant par la singularité et le beau simple des formes, que par l'intéressant du ton velouté de cette précieuse et inimitable couleur ; rien n'est si rare que de trouver des morceaux capitaux en cette qualité : les grands vases précédents et les suivants sont de ce meilleur genre.

[Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Inv. T91C.1 ; T91C.2, fig. XIX]

1401 : Un gros vase en forme d'urne à feuillages de relief, même porcelaine et mérite des précédents, garni d'ornements recherchés en bronze, de goût antique ; un couvercle que l'on a rapporté à ce morceau, est endommagé et parfaitement réparé. (1 015 l.)

1402 : Une tour chinoise de la plus ancienne porcelaine céladon foncé et uni, placé sur un pied de bronze. (720 l.)

Cette pièce est unique pour sa forme et sa belle couleur ; elle a un léger coup de feu sur un des toits de la face ; elle vient du cabinet de M. le comte de Fontenai, connu pour avoir possédé la collection des objets les plus précieux en porcelaine.

1403 : Deux belles coquilles couvertes d'ancien et bon céladon uni, à rebords coloriés d'un beau fond rouge ; elles sont de la plus grande perfection et garnies de bronze. (610 l.)

1404 : Une jolie vache de porcelaine, aussi céladon, sur pied carré de bronze, et une petite tasse ovale de même sorte, en forme de feuille d'eau, avec relief de cette même espèce. (269 l.)

1405 : Une bouteille d'ancienne porcelaine céladon d'un fond clair, à dragons blancs de relief, d'une forme en calebasse intéressante, et richement garnie de gorge, anse avec masques et pied de bronze, goût antique. (369 l.)

1406 : Un pot-pourri d'ancien céladon, de forme ronde et à pans, représentant quatre cartouches en demi-relief, le couvercle terminé en anse de panier et garni de bronze. (4 62 l.)

Ce morceau est remarquable par la singularité de sa forme et le flou de sa couleur.

1407 : Une grande jatte d'ancienne porcelaine céladon, d'un ton clair et agréable, à bocages variés de couleur en dehors, à desseins de carpes en dedans ; du milieu de cette jatte sort un tronc singulier, d'où naissent des branchages de roses colorées qui forment un bouquet très curieux. (649 l.)

Cette jatte et l'article suivant viennent originairement du cabinet de M. le comte de Fontenai.

1408 : Une caisse d'une structure particulière, en forme de baquet, ressemblant à peu près à ceux des laitières de Hollande, de même couleur et qualité de porcelaine du numéro précédent, des branches de roses qui s'épanouissent au milieu de cette caisse, forment un pot de fleurs aussi agréables par le coloris, que précieux pour le genre. (1 301 l.)

1409 : Deux plats en manière de jattes, et deux bouteilles d'ancien céladon à feuillages et oiseaux, blanc de relief, garnies de bronze. (593 l.)

Ces quatre morceaux sont bien assortis et de sorte peu commune.

1410 : Un beau vieillard d'ancienne porcelaine du Japon en fond gris, traitée et nuancée de rosettes brunes et bleues ; le caractère riant en est intéressant ; il tient le bout de sa longue barbe de la main gauche ; du même côté est une biche accroupie, et est placée sur un rocher de porcelaine céladon coloriée. (930 l.)

Il est bon de prévenir que les magots et pagodes d'ancienne porcelaine céladon, et truitée du Japon, tel que celui ci-dessus et les suivants, tiennent avec distinction leur place dans ce cabinet ; ils ne sont point de cette sorte froide et décharnée si répétée en céladon, mais de ce genre recherché et rare, où les Japonais ont le mieux réussi à rendre avec vérité les attitudes et les caractères aussi plaisants que singuliers.

1411 : Un magot de très ancienne porcelaine, fond gris truité du Japon, avec caneson nuancé d'un bleu clair ; le caractère et l'attitude en sont particuliers ; il est coiffé d'un bonnet bizarrement plissé, tient de sa main droite levée un maillet, et une besace de la gauche, il est placé sur un ballot de même porcelaine qui forme un pot-pourri. (1 004 l.)

1412 : Une pagode riante et à gros ventre, d'ancienne porcelaine céladon, tenant un parasol ; elle est placée sur une terrasse brune à feuillages bleus, roses fond blanc en relief détaché : il en est peu de même mérite en cette qualité. (903 l.)

1413 : Un admirable vieillard, d'ancienne porcelaine truitée du Japon, fond jaunâtre sur un cheval de couleur brunâtre : il est coiffé d'un grand chapeau brun rabattu, l'expression de son caractère est de la plus grande beauté, l'attitude inclinée de la tête et du col du cheval, ne laisse rien à désirer. (840 l.)

1414 : Deux belles pagodes d'ancienne porcelaine truitée fond gris à petites rosettes nuancées de brun, chacune tient un enfant par la main, et sont placées sur pieds à godron de bronze. (700 l.)

1415 : Deux autres pagodes d'ancien céladon, de sorte peu commune, tenant un chaperon brun à la main, à côté de chacun est une pyramide renversée, d'ancienne porcelaine truitée fond gris à calebasse et feuilles de vigne, colorisée, en relief, montée en pots à bouquet, le tout placé sur terrasses de bronze. (631 l.)

Ces deux morceaux sont d'un genre estimable et rare.

1416 : Deux grands barils, de porcelaine de la Chine, d'une agréable couleur, fond bleu turquin clair, sur lesquels règnent des fleurs, et des papillons nuancés en brun et des feuillages d'un bleu vineux qui les rendent très intéressants. (4 350 l.)

Ces deux barils sont outre cela de conséquence, par l'importance de leur forme et de celle des vases, que l'on a su artistement leur donner, par la plus riche garniture, composée de piédouches, de magnifiques anses à tête de béliers, sur lesquelles sont groupées des figures satiriques et des guirlandes qui ornent les faces ; le tout de bronze. Ils portent 31 pouces 6 lignes de haut, sur 25 pouces 6 lignes de diamètre, compris leurs ornements ; sont placés sur des socles carrés plaqués en ébène, garnis de moulures et masques de bronze.

1417 : Une grande bouteille à long goulot de porcelaine de la Chine céladon, à flammes et dragons, fond rouge et bleu, qui serpentent sur la circonférence de la panse. (1 730 l.)

Cette bouteille est d'une belle forme, et très richement garnie d'une gorge, d'anses à consoles et de piédouche en bronze ; elle porte 33 pouces de haut, sur 26 de diamètre, compris ses ornements, et est placée sur un grand pied octogone de marqueterie de Boulle, aussi parfaitement orné de bronze. (le pied 266 l.)

1418 : Un grand vase de porcelaine de la Chine, céladon foncé, de la plus belle forme d'urne antique ; il est richement ouvragé, et orné sur les côtés des masques et anneaux en relief : ce morceau n'est point garni, il porte de haut 17 pouces 6 lignes, sur 12 pouces 6 lignes de diamètre. (620 l.)

La porcelaine bleu céleste d'ancien la Chine a toujours été très estimée ; cette agréable couleur, si difficile à trouver dans sa perfection, fournit dans un cabinet un relief aux autres morceaux curieux, entre lesquels les connaisseurs savent avec art la varier. Les sujets que l'on annonce ici en ce genre sont aussi recommandables par leur forme que par leur qualité.

1419 : Quatre intéressantes bouteilles à six pans, d'ancien et beau bleu céleste, fond uni, garnies de pieds et rebords à godrons de bronze. (2 006 l.)

1420 : Deux petits lapins de même sorte, uniques par leur espèce et la perfection de la couleur. (625 l.)

1421 : Deux petites urnes à six pans, à jours et fleurs en relief, aussi d'ancien bleu céleste, montées en pots-pourris avec ornements de bronze. (350 l.)

1422 : Deux belles coquilles de même couleur bleu céleste, fond uni, garnies de gorge en bronze, placées sur plateaux, en forme de feuille, de pareille porcelaine, ornées en dedans d'un dragon de relief. (1 260 l.)

Ces quatre morceaux sont d'une sorte aussi parfaite que singulière.

1423 : Deux grands lions, aussi d'ancien bleu céleste, fond uni, panaché de violet, groupés, chacun sur un piédestal en porcelaine de couleur violette ; il s'en rencontre peu d'aussi importants. (4 800 l.)

1424 : Deux barils d'ancien bleu céleste, fond uni à dragons en relief, dont chaque couvercle est terminé par un magot, de même porcelaine, rieur et à gros ventre ; ils sont richement ornés de bronze, goût antique et méritent attention par leur forme, et la rareté de trouver en cette qualité des moreaux de pareille conséquence. (3 600 l.) [Paris, musée du Louvre, inv. OA 5445, fig. XVIII]

1425 : Deux paons, de même sorte de porcelaine ancien bleu céleste, à queues épanouies, portant chacun sur leur dos un petit de la même espèce, garnis de pieds de bronze. (1 001 l.)

Ces deux animaux sont intéressants, tant par la perfection de la couleur, que par la singularité de leur genre.

1426 : Un chat, de beau bleu céleste, d'attitude accroupie, sur un pied de bronze. (880 l.)

1427 : Deux vases, aussi d'ancien bleu céleste, de forme particulière, à anse de serpent de même porcelaine, garnis de collets et pieds de bronze. (600 l.)

1428 : Deux moyens lions, d'ancien et beau bleu céleste, fond uni, garnis de pieds de bronze. (141 l.)

1429 : Deux autres lions, de même sorte et pareille porcelaine, garnis de bronze. (160 l.)

1430 : Deux paniers à roseaux, et petits feuillages en relief, d'ancien bleu céleste, garnis de doublure et pied à godron de bronze. (780 l.)

Ces deux morceaux, pour la forme et la perfection de la couleur, sont à distinguer de certains qui se trouvent de cette espèce.

1431 : Deux très petits seaux, bleu céleste, garnis de bronze. (61 l.)

1432 : Deux urnes à six pans à mosaïque à jour de porcelaine, bleu céleste, richement ornées de bronze, goût antique. (461 l.)

1433 : Deux beaux perroquets, bleu céleste, dont un recollé. (190 l.)

1434 : Deux bouteilles à six pans, aussi de même porcelaine, bleu céleste, gaufrées, montées en buires avec ornements de bronze. (272 l.)

1435 : Quatre pièces dont deux petits rochers à pagodes, et deux petits arbrisseaux, sur la terrasse de chacun desquels est un paon, le tout de porcelaine bleu céleste. (48 l.)

Les porcelaines d'un seul ton de couleur fond lapis, ont été recherchées et le seront toujours, principalement lorsqu'à la piquante vivacité des nuances, elles réuniront la beauté des formes ; les objets choisis qui sont dans ce cabinet, en cette couleur, ont ces deux avantages.

1436 : Deux urnes à côtes, d'ancien la Chine, fond lapis, garnies d'anses à serpents, gorges et pieds parfaitement traités en bronze. (1 872 l.)

Ces deux morceaux sont précieux en cette qualité, par l'unique beauté de leur forme et de leur couleur.

1437 : Deux gros vases, de même belle porcelaine, en forme d'urne, aussi intéressante, que peu commune, ornés de riches gorges à oreilles, et pieds de bronze. (1 250 l.)

1438 : Deux jolies petites urnes de pareille porcelaine, couleur lapis, montées en buires avec ornements de bronze. (281 l.)

1439 : Deux moyens rouleaux de même sorte de porcelaine, montés en buires et garnis de bronze. (300 l.)

1440 : Deux autres grands rouleaux de porcelaine de la Chine, fond lapis, à cartouches fond blanc, à bocages et oiseaux de diverses couleurs, garnis de collets et pieds de bronze. (168 l.)

1441 : Un grand lisbet, de semblable porcelaine, fond lapis, à cartouches coloriés, garni de collet et pied de bronze. (100 l.)

1442 : Trois moyennes urnes de même couleur, aussi à cartouches coloriés. (37 l.)

1443 : Deux grands aigles, d'ancien Japon, fond gris, les têtes et cols fond blanc, placés sur de riches troncs de pareille porcelaine ; ils portent 20 pouces de haut. (820 l.)

Ces deux morceaux sont du genre le plus rare, et rendus avec le caractère de fierté naturelle à cet oiseau.

Les Japonais et les Indiens ont excellé dans la représentation des animaux ; la plupart sont très intéressants, tant par leur vérité, que par la beauté et la singularité de la porcelaine : ceux de cette collection sont d'une expression frappante.

1444 : Un singe, d'ancienne porcelaine du Japon, fond gris nuancé de brun, tenant une plante des Indes avec son fruit, et placé sur un pied de bronze. (510 l.)

Cet animal est encore un des objets rares de ce cabinet, par sa qualité et le particulier de son caractère.

1445 : Deux grands tigres, de porcelaine d'ancien la Chine, fond jaunâtre parfaitement panaché de brun, leur caractère animé est des mieux rendu ; ils portent 21 pouces 6 lignes de haut. (700 l.)

1446 : Deux cigognes d'ancien la Chine, blanc foncé, sur pieds à godrons de bronze. (292 l.)

Ces deux oiseaux sont curieux par le fini de leurs plumes, le genre singulier de la porcelaine, et par la manière dont ils sont groupés sur feuille d'eau de couleur céladon.

1447 : Un dromadaire, d'ancienne porcelaine de la Chine, fond jaunâtre de sorte particulière, placé sur un pied céladon ondé. (121 l.)

1448 : Deux canards, d'ancien la Chine, séduisants par la perfection du travail et la vivacité du coloris de leurs plumes. (201 l.)

1449 : Deux éperviers, de porcelaine de la Chine, fond jaunâtre panaché de brun, garnis de pieds en bronze. (132 l.)

1450 : Deux grands lions d'ancienne terre des Indes de diverses couleurs, placés sur pieds de même espèce. (77 l.)

1451 : Deux singes de bois des Indes à tête remuante, tenant chacun un parasol ; et deux grands lisbets à pagodes, dont un cassé, de porcelaine de la Chine coloriés. (113 l.)

1452 : Deux biches, d'ancienne porcelaine du Japon, de leur couleur naturelle mouchetée de blanc, placées sur pieds de bronze ; il y en a une fort endommagée. (145 l.)

1453 & 1454 : Deux hiboux dont un raccommodé, de porcelaine ancien Japon, fond gris panaché de brun, placés sur terrasses blanchâtres de même sorte. (90 l.)

Ils sont aussi singuliers par le genre de porcelaine, que par la vérité de leur caractère.

1455 : Deux grands rouleaux, d'ancien la Chine à dragons coloriés, garnis de collets et pieds de bronze. (193 l.)

1456 : Deux autres grands rouleaux de pareille porcelaine à légers et beaux bocages de couleur, garnis de collets et pieds de bronze. (211 l.)

Cette qualité d'ancien la Chine colorié, soit à dragons, soit à bocages, ou à pagodes, est en cette sorte le genre le plus recherché : on sait que le ton de la pâte de cette porcelaine n'est point du blanc de l'ancien Japon ; mais on estime le grenu fin d'un beau fond blanc foncé, sur lequel se trouvent ordinairement des couleurs vives d'un mat doux.

1457 : Deux grands cornets à pagodes de porcelaine ancien la Chine, coloriés, garnis de cercles et pieds de bronze. (73 l.)

1458 : Deux grands rouleaux, dont un fêlé, d'ancien la Chine, fond rouge, à dragons diversement coloriés, garnis de collets et pieds de bronze. (54 l.)

1459 : Une grande bouteille à long goulot et grosse panse, d'ancien la Chine à dragons de couleur, garnie de couvercle et pied à godron de bronze. (81 l.)

1460 : Deux bouteilles de jolie forme, de porcelaine de la Chine, couleur céladon, un dragon en relief détaché, qui serpente sur la naissance de la panse de chacune, les rend intéressantes ; elles sont ornées de bronze, goût antique, et placées sur des plinthes de marbre africain. (387 l.)

1461 : Un grand vase de porcelaine de la Chine très agréable, tant par sa forme, et le beau coloris varié des bocages, que par la composition de sa monture en bronze de goût antique ; il porte 19 pouces de haut sur 17 de diamètre. (425 l.)

1462 : Deux moyennes urnes de la Chine, de jolie couleur céladon, agréablement gaufrées à mosaïque, montées en buires avec ornements de bronze. (301 l.)

1463 : Deux moyennes bouteilles de porcelaine de la Chine craquelée, non garnies. (24 l.)

1464 : Deux bouteilles de bon la Chine à jolis modèles* de diverses couleurs, sur une espèce de fond violet singulièrement nuancé, garnies de bronze. (140 l.)

** On nomme ordinairement à modèles, une porcelaine sur laquelle il y a quelques desseins de vases chinois.*

1465 : Deux grandes buires d'ancien la Chine céladon à pagodes, branchages et animaux en bleu de relief, de forme singulière et peu commune : elles sont ornées d'anse à dragons et pieds de bronze, et portent 20 pouces de haut. (772 l.) [**Paris, musée du Louvre, inv. OA 5151, fig. XVII**]

1466 : Deux grands vases en forme de lisbets, de porcelaine de bon la Chine, richement ornés de bocages et oiseaux d'une belle diversité de couleurs, garnis de collets à oreilles et pieds en bronze ; ils portent 30 pouces de haut. (357 l.)

1467 : Deux jolies bouteilles à côtes et oreilles, de porcelaine de la Chine céladon, garnies de bronze. (95 l.)

1468 : Deux coqs de porcelaine de la Chine, dont les plumes sont panachées de bleu, de vert et de violet, le genre en est particulier, ils sont montés en girandoles à quatre bobèches de porcelaine ancien Saxe, les branches et terrasses de bronze. (180 l.)

1469 : Un vase de porcelaine de la Chine, fond blanc, entièrement orné de mosaïque, très intéressant par sa forme et la diversité de ses couleurs bleue, verte et rouge, et d'une belle monture, composée d'une gorge, de piédouche, avec mufle de lion sur les côtés, en bronze de goût antique. (512 l.)

1470 : Un autre vase de singulière porcelaine de la Chine rouge jaspé, garni de calotte, gorge, accompagnée de têtes de béliers avec guirlandes et pied de bronze. (481 l.)

1471 : Une petite bouteille de porcelaine de la Chine, fond vert jaspé garnie de bronze ; elle est agréable par sa forme et ses couleurs. (111 l.)

1472 : Deux urnes d'ancien la Chine à bouquets colorés, garnies de cercles, de pieds à consoles, et culs de lampe en bronze ; un des couvercles est endommagé. (191 l.)

1473 : Trois autres urnes de même porcelaine colorée à terrasses et paysages, garnies de cercles et pieds unis de bronze. (91 l.)

1474 : Un vase couvert de porcelaine de la Chine céladon en relief, garni de bronze, goût antique. (264 l.)

1475 : Deux grands vases d'une très belle couleur violette, de terre communément nommée de Perse, montés en pots-pourris avec ornements de bronze. (700 l.)

1476 : Un très beau gobelet de cristal de roche, de taille unie sur une soucoupe ovale de même cristal. (48 l.)

1477 : Deux autres grands gobelets, non pareils, de cristal de roche gravé. (112 l.)

1478 : Un petit vase d'ambre de jolie forme, garni d'ornements de bronze, goût antique. (260 l.)

1479 : Deux très petits vaisseaux d'ivoire remarquables par la finesse et la difficulté du travail. (39 l.)

1480 : Deux moyens vases de terre de Perse, en belle couleur violette et de forme agréable, richement ornés de gorge, anses et piédouches de bronze. (240 l.)

1481 : Deux vases en forme de lisbets de porcelaine craquelée de la Chine ; sur les rebords du haut des collets, sur la naissance de chaque panse et du bas des pieds règne une dentelle brune, d'ornements chinois en relief, et des masques sur les côtés de même genre ; ils sont garnis de cercles et pieds de bronze. (300 l.)

1482 : Une grande cigogne d'ancien la Chine blanc foncé, placée sur une feuille d'eau de porcelaine céladon. (150 l.)

1483 : Un moyen mortier, un peu écorné, d'ancienne porcelaine sur pied de bronze. (16 l.)

1484 : Deux carpes de porcelaine de la Chine en couleur céladon, à rubans du même genre qui en forment les anses ; elles sont garnies de calottes et pieds à godron de bronze. (166 l.)

1485 : Deux bouteilles de porcelaine craquelée, dont une endommagée garnie d'ornements de buires en bronze. (127 l.)

1486 : Une garniture de trois pièces, dont deux grands lisbets à oreilles de très belle forme, en porcelaine de la Chine céladon à relief avec cartouches bleu et blanc ; et un vase de milieu fort singulier, même porcelaine en céladon fond uni à papillon blanc de relief, et cartouches à paysage bleu ; ces trois pièces sont ornées de bronze, goût antique. [rien]

1487 & 1488 : Deux perdrix de porcelaine de la Chine, dont une fond gris et l'autre brune, toutes deux panachées de brun foncé et perchées sur tronc de même sorte. (36 l.)

1489 : Deux grands pots-pourris de porcelaine de nouveau la Chine, d'agréable fond rouge à feuillages et petits lapins en relief de plusieurs couleurs, ils sont garnis de gorge, anses et pieds de bronze. (500 l.)

1490 : Deux moyens pots-pourris, le dessus d'un, fêlé, de porcelaine craquelée, fond gris à jasmin bleu et blanc, garnis de fermeture et pieds de bronze. (250 l.)

1491 : Deux bouteilles de nouveau la Chine, de couleur, à dragons en relief. (48 l.)

1492 : Deux pots à huile de porcelaine de nouveau la Chine, fond brun, à cartouches fond blanc, et coloriés, les couvercles percés en pots-pourris. (38 l.)

1493 : Deux pareils pots, fond brun, et coloriés. (36 l.)

1494 : Deux lisbets à quatre pans, de porcelaine de nouveau la Chine à modèles en relief de couleur, garnis de collet et pied de bronze. (221 l.)

1495 : Deux autres lisbets de porcelaine nouveau la Chine à canards et feuilles d'eau, garnis de collet et pied de bronze. (60 l.)

Ces deux morceaux sont flatteurs, par la forme, le fini, et la vivacité du coloris.

1496 : Un groupe de porcelaine de la Chine, représentant un vieillard à longue barbe de caractère riant, dont la draperie est richement variée de couleurs, et un enfant placé sur un piédestal, de même sorte, à mosaïque verte. (52 l.)

1497 : Deux jolies caisses de porcelaine de la Chine à quatre pans, à mosaïque surdorée et à jour, avec petites fleurs rouges, garnis de doublures et pieds de bronze. (151 l.)

1498 : Deux moyens rouleaux, dont un fêlé, de porcelaine d'ancien la Chine, à dragons coloriés, joints à deux petites urnes de nouveau Japon. (30 l.)

1499 : Deux autres semblables rouleaux fêlés, garnis de cercles de bronze, joints à une bouteille en calebasse d'ancien Japon de couleur. (31 l.)

1500 : Deux magots rieurs, de porcelaine de la Chine, fond blanc à draperie bleue, tenant chacun d'une main un petit vase et de l'autre une boule. (33 l.)

1501 : Deux petites bouteilles fond rouge jaspé, de porcelaine de la Chine, non garnies. (24 l.)

1502 : Deux jolies pagodes d'hommes, dont un vieillard tenant un bâton, de pâte des Indes colorée, portant chacun sur le dos une autre pagode de femme, toutes remuant la tête. (150 l.)

1503 : Deux grands lisbets de porcelaine de la Chine, couleur lapis à cartouches bleus et blancs, garnis de collet et pied de bronze, placés sur pied carré plaqué en ébène et orné de moulures avec un masque de bronze. (158 l.)

1504 : Deux très grands rouleaux, même porcelaine, non garnis. (54 l.)

1505 : Un mandarin, de pâte des Indes, remuant la tête et coiffé d'un grand bonnet, assis sur un sofa de bois verni de Paris ; il tient à la main un papier de musique, son habillement est orné de desseins en couleur et or. (600 l.)

1506 : Deux grands lisbets de porcelaine de la Chine, couleur lapis à cartouches bleus et blancs. (240 l.)

1507 : Deux coqs de porcelaine de nouveau la Chine, fond blanc sans couverte, garnis de terrasse en bronze. (188 l.)

1508 : Trois urnes dépareillées, dont deux de la Chine, et la troisième de nouveau Japon. (36 l.)

1509 : Deux figures chinoises, de pâte des Indes colorée, dont une représentant un chasseur, et l'autre appuyée sur un tronc d'arbre tient de la main droite un papier roulé. (243 l.)

** On nomme ordinairement couverte l'émail que l'on met sur la pâte de porcelaine, pour lui donner le brillant ; ainsi tous morceaux, sans cette couverte, sont mats. (p. 43)*

1510 : Un vieillard nègre de même pâte, bien caractérisé, remuant la tête et les yeux, richement habillé, monté sur un cheval, aussi à tête remuante, et suivi d'un esclave : c'est un groupe intéressant par sa singularité. (134 l.)

1511 : Un pot à eau et sa jatte de porcelaine de la Chine colorée, garni de cercle et charnière d'argent.

1512 : Deux bouteilles d'ancien la Chine bleu et blanc, de la sorte la plus précieuse en broderie, garnies de calotte et pied à godron de bronze. (192 l. les deux derniers numéros)

Ces deux bouteilles sont uniques par la belle simplicité de leur forme, et la perfection de leur genre ; elles étaient même précédemment garnies d'or ; elles viennent du cabinet de Monseigneur, dont on a connu le goût pour ce genre de porcelaine, ce qui seul en fait l'éloge : elles paraîtraient cependant être abandonnées, s'il ne se trouvait quelque curieux qui rende justice aux rares morceaux de cette riche qualité.

1513 : Deux moyennes urnes à bocages et oiseaux, de bonne sorte d'ancien la Chine bleu et blanc, garnies de cercle et pied de bronze. (24 l.)

1514 : Deux seaux de jolie forme et beau bleu et blanc, d'ancien la Chine, à feuillages et fleurs, placés sur pied carré de bronze. (95 l.)

1515 : Une petite cassolette élevée sur trois pieds, de cuivre des Indes doré, travaillée en relief, et le couvercle percé à jour. (48 l.)

1516 : Deux moyens cornets de même porcelaine à modèles, garnis de gorge et pied de profil uni en bronze. (néant)

1517 : Trois urnes d'ancien bleu et blanc, dont une de bonne qualité à modèles, un peu fêlée, les deux autres de bon genre à bocages, garnies de cercles et pieds à consoles de bronze. (221 l.)

1518 : Deux autres moyennes aussi à bocages, de pareille porcelaine et couleur, garnies de cercles de bronze. (néant)

1519 : Quatre petites bouteilles, bleu et blanc, garnies de cercle et pied de bronze. (19 l.)

1520 : Deux autres moyennes urnes de porcelaine de la Chine, nouvelle broderie bleu et blanc. (26 l.)

1521 : Deux petites urnes, de jolie forme, en bleu et blanc, de nouvelle broderie, garnies de cercle et pied à godron de bronze. (24 l.)

1522 : Une petite théière de la Chine bleu et blanc, et une petite urne d'ancien Japon fond blanc à relief. (24 l.)

1523 : Deux grands cornets, d'ancien beau blanc du Japon, à branchages et fleurs de relief, de genre et de forme aussi parfaits, que peu communs en cette qualité. (1 438 l.)

Le goût que l'on a eu pour l'ancien blanc du Japon, a excité plusieurs manufactures à tenter de l'imiter, sans avoir pu atteindre à la beauté, au grenu fin et doux de cette porcelaine ; on trouve difficilement de grandes pièces où l'on ait bien réussi, et très peu d'objets de belles formes, dignes de pouvoir satisfaire les connaisseurs : les deux cornets ci-dessous et les deux urnes suivantes ont cet avantage.

1524 : Une garniture de trois moyennes urnes de même porcelaine, fond uni, ornées de bronze, goût antique, la forme, le roux de la pâte en sont excellents, les deux de côtés principalement sont uniques. (453 l.)

1525 : Deux petites cigognes, d'ancien et très beau blanc du Japon, garnies de pieds à godron de bronze. (241 l.)

1526 : Deux caisses ou pots à bouquets, de forme ronde à feuillages à jour, de pareil et parfait ancien blanc, garnies de doublures et ornements de bronze. (100 l.)

1527 : Deux jolies bouteilles à lézard en relief, de même sorte et beauté de porcelaine, montées en buires avec ornements de bronze. (36 l.)

1528 : Deux autres bouteilles en calebasse, d'ancien blanc à bouquets de relief, garnies de collets et pieds de bronze. (48 l.)

1529 : Deux rieurs de porcelaine, d'ancien blanc défectueux. (13 l.)

1530 : Trois grandes pagodes, aussi d'ancien blanc du Japon. (30 l.)

1531 : Deux autres pagodes de même qualité. (6 l.)

1532 : Une jolie théière en forme de barils, avec lézards qui forment l'anse et le bec, d'ancien blanc, garnie de fermeture et pied à godron de bronze. (48 l.)

1533 : Deux bouteilles de même blanc, de forme à long goulot et bouquets de relief. (60 l.)

1534 : Deux urnes de porcelaine de la Chine, bleue et blanche. (12 l.)

1535 : Deux autres urnes de bleu et blanc défectueux. (6 l.)

1536 : Deux petites bouteilles de nouvelle broderie bleue et blanche, garnies de cercles de bronze. (néant)

1537 : Un moyen rouleau, d'ancien la Chine, à modèle bleu et blanc, garni de fermeture et pied à godron de bronze : ce morceau forme un pot à tabac. (25 l.)

1538 : Deux grands rouleaux de porcelaine, ancien bleu et blanc, et une moyenne urne. (14 l.)

1539 : Deux bouteilles bleu et blanc à bouquets de sorte ordinaire. (7 l.)

1540 : Deux cygnes et deux poules pintades, de porcelaine de Saxe coloriée. (49 l.)

1541 : Deux chiens sur leur niche, de porcelaine de Saxe. (36 l.)

1542 : Deux grands oiseaux, aussi de porcelaine de Saxe diversement coloriée, dont un béquetant du gland, perchés sur tronc du même genre ; au bas des troncs est un nid d'oiseaux. (183 l.)

1543 : Deux jolis vases de même porcelaine à feuillages et gland de relief colorés, avec oiseau sur leur couvercle. (80 l.)

1544 : Deux autres petits vases de belle forme, en porcelaine de Sèves à mosaïque peinte en or ; joints à une petite pagode de pierre de lard. (87 l.)

1545 : Deux figures d'homme et de femme, Arméniens, de porcelaine de Saxe. (73 l.)

1546 : Un petit vase, de pareille porcelaine, dans lequel est un bouquet à feuillages de cuivre peint et garni de fleurs de Sèves. (36 l.)

1547 : Deux jolis groupes de trois enfants, de porcelaine blanche de Sèves sans couverte ; l'un représente un jeu de loterie, et l'autre la lanterne magique ; ils sont placés sur terrasses de bronze. (205 l.)

1548 : Un pot-pourri de porcelaine de Saxe, de couleur jonquille. (20 l.)

1549 : Deux coqs d'ancien Saxe, placés sur des feuilles de même genre, l'attitude et le coloris de ces morceaux sont imités de l'ancienne porcelaine, première sorte du Japon. (95 l.)

1550 : Deux beaux pigeons de porcelaine de Saxe coloriés. (124 l.)

1551 : Une agréable figure, de porcelaine blanche de Sève sans couverte, de la plus parfaite exécution, représentant *la Baigneuse* de Falconet. (120 l.)

- 1552 : Un petit amour de même porcelaine, aussi sur le dessein de M. Falconet. (102 l.)
- 1553 : Un pot-pourri fond blanc, accompagné de deux figures, nègre et négresse, le tout de porcelaine de Saxe, placés sur terrasse à branchages de bronze. (78 l.)
- 1554 : Deux vases de porcelaine de Sève bleu céleste, à cartouches fond blanc, renfermant des trophées coloriés : leurs gorges, couvercles, sont à jour, sur lesquels règnent de petits feuillages vert de relief. (néant)
- 1555 : Deux autres vases de semblable porcelaine, à cartouches d'oiseaux de couleur. (50 l.)
- 1556 : Une écritoire composée de trois cornets sur plateau, le tout de cuivre émaillé aux Indes. (12 l.)
- 1557 : Quatre jolies figures, de porcelaine blanche de Sève sans couverte, représentant hommes et femmes jardiniers et une laitière. (96 l.)
- 1558 : Un ananas de porcelaine de Saint-Cloud, parfaitement imité sur l'ancien la Chine et garni de pied à godron de bronze. (42 l.)
- 1559 : Deux grands oiseaux de porcelaine de Saxe coloriée, perchés sur tronc de même genre. (100 l.)
- 1560 : Un pot à l'eau et sa jatte de pareille porcelaine à miniature. (79 l.)
- 1561 : Deux vases de jolie forme et à oreilles, de porcelaine de Sève fond bleu turc, à mosaïque en or, avec cartouches à oiseaux et feuillages de diverses couleurs. (402 l.)
- 1562 : Deux petits enfants, deux tasses à jour, deux rouleaux d'ancien bleu et blanc, le tout de porcelaine de la Chine. (52 l.)
- 1563 : Un pot à lait et sa jatte de porcelaine étrangère, à fleurs naturelles. (24 l.)
- 1564 : Deux corbeilles à jour de porcelaine de Saxe, montées avec branchages de cuivre peint. (48 l.)
- 1565 : Un pot-pourri de Villeroi, à feuillages de relief, garni de fermeture et pied de bronze. (25 l.)
- 1566 : Deux pots de chambre de porcelaine de Saxe, dont un à oiseau perché sur l'anse. (25 l.)
- 1567 : Deux autres de porcelaine de Chantilly. (12 l.)
- 1568 : Deux figures de porcelaine blanche de Villeroi, garnies de branchages de cuivre peint, formant girandoles à deux bobèches. (30 l.)
- 1569 : Un service complet et intéressant de porcelaine de la Chine, agréablement colorié, composé de 162 pièces. (600 l.)
- Savoir : 408 assiettes à pans, quatre plats ronds de 9 pouces de diamètre, quatre plats ronds de 10 pouces de diamètre, quatre plats ronds de 11 pouces de diamètre, quatre plats ronds de 12 pouces de diamètre, deux plats ronds de 13 pouces de diamètre, un plat rond de 14 pouces de diamètre, quatre plats ovales de 10 pouces de long, quatre plats ovales de 12 pouces de long, deux plats ovales de 14 pouces de long, un plat ovale de 16 pouces de long, deux plats ovales de 15 pouces de long, deux plats ovales de 18 pouces de long, quatre compotiers de 9 pouces, six compotiers de 10 pouces, deux saladiers, deux grandes terrines couvertes et leurs plats, deux autres moyennes, dont une a le couvercle recollé.*
- 1570 : Huit soucoupes et gobelets à anses, un sucrier de porcelaine de la Chine « japoné », sur plateau des Indes avec son pied de bois doré. (40 l.)
- 1571 : Une douzaine de belles assiettes, une soucoupe et une théière de porcelaine de la Chine, à jolis bocages et cartouches camaïeu. (42 l.)
- 1572 : Un sucrier de la Chine colorié, garni de cercle de bronze.
- 1573 : Onze pièces, savoir deux petits vases, deux bouteilles, et sept gobelets de la Chine bleu et blanc.
- 1574 : Huit tasses et leurs soucoupes, un sucrier, deux jattes de porcelaine de la Chine, fond brun à cartouches coloriés, et une table en cabaret de poirier noirci.
- 1575 : Trente-quatre pièces, composées de cinq petites urnes, six petits cornets du Japon, sept petites tasses bleues et blanches, et douze pieds de bois doré.

1576 : Un petit pot à l'eau de porcelaine de la Chine colorée, garni de cercle et charnière de bronze, dans une jatte du Japon.

1577 : Deux petites cassolettes gravées, de porcelaine du Japon garnies de cercles de bronze.

1578 : Quatre jattes de la Chine, dont deux céladons et deux brunes.

1579 : Neuf pièces, en deux jattes colorées, une bleue et blanche, une petite urne, un sucrier, deux petites tasses, et deux chiens, le tout de porcelaine de la Chine.

1580 : Une jatte bleu turquin, un sucrier, un cornet, une buire bleue et blanche, et sept consoles de bois doré. (12 l.)

1581 : Deux plats de de porcelaine de la Chine colorée, à grandes pagodes, cette espèce n'est pas commune.

1582 : Quatre compotiers de la Chine « japoné ».

1583 : Deux petits lions d'ancien Japon, et deux petits groupes de pagodes à corsages bleu et céladon, de porcelaine de nouveau la Chine. (36 l.)

1584 : Un pot-pourri de porcelaine craquelée, de la Chine, garni d'une calotte et gorge de bronze. (81 l.)

1585 : Deux plateaux et sucriers couverts, de forme ovale en porcelaine de Chantilly, avec leur cuillère de même sorte.

1586 : Six pièces, dont trois plats, un endommagé, et deux sucriers « japonés », un moutardier bleu et blanc, le tout de la Chine.

1587 : Une douzaine d'assiettes de porcelaine de la Chine « japonée ».

1588 : Sept assiettes à perdrix, dont quatre endommagées, de porcelaine ancienne repeinte en Hollande.

1589 : Cinq compotiers, dont un cassé, de porcelaine « japonée ».

1590 : Deux plats à sujet de carpes et oiseaux colorés, de porcelaine de la Chine, trois assiettes à dragons, d'ancienne repeinte en Hollande.

1591 : Sept assiettes de la Chine bleu et blanc.

1592 : Quatre petites [tasses ?] et soucoupes de porcelaine de la Chine, à oiseaux colorés.

1593 : Cinquante-six pièces, composées de quinze gobelets dépareillés, deux théières endommagées, vingt-cinq soucoupes désassorties, trois couvercles, trois tasses, une boîte à thé, quatre gobelets et leurs soucoupes. (12 l.)

1594 : Trois douzaines d'assiettes de porcelaine de Sève, fond blanc.

1595 : Deux plats ronds de porcelaine de la Chine « japonée », un autre bleu et blanc, et un compotier.

1596 : Deux grands cornets et une urne de terre, fond blanc à pagodes en relief, et peintes en or.

1597 : Quatre figures et trois petits enfants couchés de pierre de lard, deux autres figures chinoises de buis. (24 l.)

1598 : Huit pièces en quatre pagodes, deux petits enfants de porcelaine de la Chine, et un magot sur un cerf de pâte des Indes. (40 l.)

1599 : Dix-sept pièces, dont six gobelets et soucoupes, un sucrier, une théière endommagée, deux petites soucoupes de laque, une terrasse de bronze, et un vase de terre ancienne recollée. (41 l.)

1600 : Deux pieds carrés en cuivre ciselé et doré, portant carrément 5 pouces 3 lignes de plateforme. (30 l.)

1601 : Deux figures de terre, goût chinois.

1602 : Deux troncs de porcelaine du Japon, une tasse de Chantilly, deux bouquets de fleurs de Sève montés sur feuillages de cuivre peint, et neuf socles de bois doré. (30 l.)

Effets de laques du Japon

p. 58

L'ancien laque est une curiosité qui s'accorde parfaitement avec celle de la porcelaine. Il se trouve peu de beaux cabinets qui ne soient variés par quelques rares morceaux de cet inimitable verni, si agréable par le velouté de son poli, le fini et le mat doux des sujets en or de relief : il est d'autant plus recherché des amateurs, qu'il est très difficile d'en trouver de vraiment intéressant, d'après le nombre d'ouvrages qui ont été dépecés, et à la perfection duquel les Japonais ne sauraient plus atteindre.

La plupart des objets qui, en ce genre, ornent ce cabinet, sont de la première qualité.

1603 : Une boîte précieuse de forme ovale, d'ancien laque du Japon, fond noir et or, à grand cartouche sur chaque face, et le dessus entouré d'une riche mosaïque, et renfermant au total quinze pagodes, dans des bâtiments, dont les balustres sont à lames d'or ; ce morceau est parfaitement fini, et d'un genre peu ordinaire : il porte 10 pouces de long sur 6 de haut, et 7 ½ de profondeur. (2 020 l.)

1604 : Un moyen coffre en tombeau, d'ancien laque du Japon, fond noir et or, à petits piliers surdorés sur les angles, et garni d'équerres, devanture de serrure de bronze des Indes ; il porte 11 pouces de long sur 10 de haut. (940 l.)

Ce coffre est d'un mérite à distinguer de plusieurs qui se rencontrent de cette espèce, tant par l'élégance de sa forme, que par la finesse du travail de seize pagodes, qui garnissent les panneaux, dont quelques-unes sont groupées sur des oiseaux.

[1605 : numéro absent]

1606 : Un grand baquet de laque du Japon, fond noir et or, à feuillages régnant sur la totalité de sa circonférence. (96 l.)

1607 : Un grand plateau, laque noir à hauts rebords, et une boîte carrée de nouveau laque noir et or du Japon. (45 l.)

1608 : Une cassolette de laque noir de la Chine, singulièrement travaillée à mosaïque et feuillages en nacre de perle de diverses couleurs, le dessus de filigranes en laiton des Indes, avec anse de panier en étoffe. (96 l.)

1609 : Une jolie boîte, d'ancien laque, en forme de ballon, ouvrant en deux parties ; ce morceau est intéressant par un beau fond or, avec feuillages en relief sur le dessus. (251 l.)

1610 : Deux flacons à quatre pans, de nouveau laque du Japon fond noir, ornés de cerfs, oiseaux et branchages en or de relief ; ils sont garnis d'ornements de goût chinois en bronze. (147 l.)

1611 : Deux pots à pâte, couverts et à six pans, de laque fond noir et or, ordinairement nommé laque usé. (24 l.)

1612 : Une boîte d'ancien laque, fond noir à quatre pans arrondis, de forme oblongue ; le dessus représente un beau branchage à fruits et feuillages en or de relief ; cette boîte est garnie en cassolette, avec gorges et petits portants de bronze travaillés dans le goût des Indes. (136 l.)

1613 : Une pagode de goût chinois en verni de Martin fond noir et or de relief, garnie de terrasse en bronze, formant pierre à papier. (28 l.)

1614 : Un coffre de forme à tombeau, avec piliers surdorés sur les angles, d'ancien et beau laque du Japon, fond noir et or, représentant sur chaque panneau divers coqs, poules et biches en relief de la plus grande perfection. (580 l.)

1615 : Deux pots-pourris de nouveau laque du Japon, fond noir et feuillages en or, élevés sur de petits pieds en bois, verni de Paris et garnis de gorge, anse à branchages de feuilles de vigne en bronze. (108 l.)

1616 : Une belle boîte, représentant deux ronds entrelacés, d'ancien laque noir du Japon, sur le dessus et la face, sont deux grandes rosettes en or de relief des mieux travaillées. (192 l.)

1617 : Deux barils d'ancien laque, de 8 pouces de haut, sur 4 et 6 lignes de long, renfermant chacun un plateau. (1 501 l.)

Ces deux morceaux curieux et rares sont d'une aventurine singulièrement jaspée sur leur circonférence ; les deux fonds de chaque baril sont surdorés, ainsi que chaque coq, groupé sur l'ouverture, dont les plumes sont rendues avec la dernière précision.

1618 : Une boîte d'ancien laque, fond noir, de forme longue, bombant sur le devant, le dessus à mosaïque et petites rosettes en or de relief. (90 l.)

1619 : Une autre belle boîte, d'ancien laque, en forme de losanges entrelacés, de 17 pouces de long ; une partie de dessus représente un cartouche, fond noir à trois biches en or de relief, et l'autre un fond sablé en or ; le dessous est d'un côté en aventurine jaspée, et de l'autre des feuillages surdorés sur un fond noir : dans cette boîte il y a un nid à boules d'ivoire, une petite branche d'argent à laquelle tient trois parties de noisettes, dont deux renferment chacune un vaisseau, et l'autre un paysage, le tout en ivoire le plus artistement rendu, on peut juger de la délicatesse de ce travail par son petit volume. (205 l.)

1620 : Un plateau, nouveau laque du Japon, nommé usé, à cinq pans arrondis et surdorés, à mosaïque avec rosettes, le milieu fond noir à pagodes ; et une théière singulière, de terre des Indes en forme de fruit. (100 l.)

1621 : Une riche boîte à six pans, de 3 pouces $\frac{1}{2}$ de haut, ouvrant en deux parties, de ce laque fond or du Japon si recherché, sur lequel sont des terrasses, maisons et arbrisseaux surdorés en relief de différents tons de couleur ; la première partie renferme un petit plateau fond aventurine, avec les plus jolis bouquets et branchages, la seconde trois petites boîtes en losanges fond or, à oiseaux, le tout en relief du fini le plus parfait. (1 350 l.)

1622 : Un cabinet de laque du Japon, fond noir et or, à terrasses, branchages, et un animal de relief sur les portes, garni de charnières, équerres, devanture de bronze des Indes. (108 l.)

1623 : Une jolie boîte de laque en forme de ballon, fond aventuriné, et le couvercle fond noir, représentant une rivière sur laquelle on voit une petite pagode dans une barque, et une autre à cheval passer sur un pont, le tout or de relief ; cette boîte est montée en cassolette avec une gorge de bronze, travaillée en goût des Indes ; elle est placée sur une espèce de petit plateau à trois pieds, de laque de Paris. (120 l.)

1624 : Deux cabinets en forme de tombeau, de 21 pouces de long, sur 20 de haut, 15 de profondeur, ouvrant à deux portes sur les faces, garnis de tiroirs en dedans, à coulisses sur le dessus. Ces deux morceaux sont de nouveau laque du Japon, fond noir, très ornés de châteaux, branchages, oiseaux et coqs, en or de relief, ils sont placés sur pieds de bois sculpté doré, de 19 pouces de haut. (761 l.)

1625 : Un très beau palais chinois, en laque noire du même pays, élégant et riche pas la distribution de sa forme, des mosaïques et autres sujets en or, du meilleur genre de cette qualité ; la face représente un premier ordre de bâtiment, sur lequel est élevé un pavillon, sur la droite une aile de la galerie, et séparément sur la gauche une tour en pavillon, le tout posé sur un grand pied à balustrades de pareille espèce, sur lequel sont deux jolis canons de bronze, quinze petites pagodes de pierre de lard, et trois de pâte des Indes, qui sont distribuées dans différentes parties de ce morceau, qui porte 27 pouces de long, sur 26 de haut, et qui est revêtu d'un surtout en verre de Bohême. (800 l.)

1626 : Une jolie boîte de 4 pouces $\frac{1}{2}$ de long, d'ancien laque du Japon, fond noir, bordé de mosaïques ; le dessus représente une pagode en or de relief, la draperie est de diverses couleurs ; elle est montée sur un animal singulier, et tient à la main un fusil, au bout duquel est attachée une sauterelle : en dedans sont deux plateaux, dont un à anse de cuivre des Indes, contenant quatre petites boîtes. (205 l.)

1627 : Deux lanternes chinoises à six pans, de 2 pieds $\frac{1}{2}$ de haut, les cages de bois violet, les six principaux piliers de chacun, sont de laque fond brun et or, l'intérieur des six panneaux est d'ivoire à mosaïque à jour, dans le milieu desquels sont des cartouches pleins formant tableaux à branchages et autres sujets de relief artistement travaillés, chaque pan est extérieurement

orné de plusieurs attributs chinois aussi en ivoire, entrelacés dans des cordons de soie avec des franges : ces lanternes font un effet très singulier, lorsqu'elles sont éclairées. (736 l.)

Meubles curieux

p. 67

C'est avec raison que l'on convient de la grande perfection avec laquelle certains meubles sont aujourd'hui exécutés. Le bon goût de plusieurs amateurs, qui ne font choix que de morceaux établis et finis avec la plus grande précision, contribue beaucoup à maintenir; même à inspirer cette utile et louable émulation qui porte les artistes à se surpasser : cependant, en rendant toute la justice due au mérite des ouvrages, on remarque que ceux en marqueterie, faits par le célèbre Boule, l'emportent chez plusieurs connaisseurs, même chez l'étranger; qui les estime par la noble et régulière simplicité des formes, réunie à la richesse et à l'imagination vive qui règnent, surtout dans les ornements en bronze, qui sont toujours rendus avec un ton de vérité qui les distingue.

La plus grande partie des meubles curieux de ce cabinet sont de ce genre.

1628 : Deux belles bibliothèques de marqueterie de Boule, de forme agréable et peu répétée, ouvrant à deux portes, enrichies sur le milieu des faces, de griffes et d'un cartel qui supporte des figures représentant les quatre saisons et autres ornements, le tout de bronze ; elles portent 3 pieds 6 pouces de haut, sur 32 pouces de large, 14 de profondeur. (2 206 l.)

1629 : Deux très beaux guéridons, de marqueterie de Boule en cuivre et étain, sur fond d'ébène, de forme élégante, richement garnis de bronze, et de tapis à masques avec franges entre les pieds, qui se terminent en rouleaux d'ornements par le bas ; ils portent de haut 4 pieds 1 pouce, sur la plateforme du plateau 13 pouces de diamètre. (1 040 l.)

1630 : Deux pieds carrés profilés en gorges, ornés de marqueterie, et garnis de moulures avec masques de bronze. (144 l.)

1631 : Deux autres grands pieds carrés plaqués en ébène, ornés de moulures, masques et rosettes de bronze. (96 l.)

1632 : Une superbe pendule de marqueterie de Boule, garnie d'ornements de bronze doré, le mouvement de Baillon, sa forme est singulière et parfaitement composée, elle est accompagnée sur les côtés de deux figures de bronze, d'attitude couchée, caractérisant le jour et la nuit, elles sont tirées par Boule d'après celles du tombeau de Médicis dans la chapelle Saint-Laurent à Rome, fait par Michel-Ange ; cette pendule porte 33 pouces 6 lignes de long sur 35 pouces 6 lignes de haut. Deux grands pieds carrés de bronze, portant 6 pouces 6 lignes de plateforme. (1 421 l.)

1633 : Deux socles carrés de profil uni, aussi de bronze. (27 l.)

1634 : Deux petits pieds à trois consoles et culs-de-lampe, pareillement de bronze doré. (36 l.)

1635 : Deux belles cassettes de marqueterie de Boule, garnies de riches ornements et platebandes sur le dessus, d'où se forment les charnières terminées par des masques devant et derrière, le tout de bronze ; elles sont placées sur des pieds de même genre, composés d'un entablement supporté par cinq piliers en forme de gaine, aussi ornés de bronze ; ces cassettes portent, compris leurs pieds, 45 pouces 6 lignes de haut, 26 de large et 19 de profondeur. (1 999 l.)

1636 : Un bas d'armoire de 5 pieds de long, en bois de poirier noirci, ouvrant en quatre parties, garni d'ornements de bronze doré en feuilles, et revêtu d'un marbre vert campan. (194 l.)

1637 : Deux gaines de marqueterie, fond d'écaille rouge, garnies de quelques ornements de bronze non doré. (161 l.)

1638 : Une précieuse table de pierres de rapport faite à Florence, composée d'améthyste, de lapis, d'agate, de vert antique et autres cailloux, sur un fond de marbre noir ; elle représente dans le milieu un très beau cartouche renfermant des fruits et feuillages ; des têtes d'aigles et des oiseaux forment les compartiments des quatre angles. (4 750 l.)

Cette table est des plus estimables, tant par la perfection du travail, dont il s'en rencontre peu d'aussi singulier, que par ses proportions : elle est placée sur un pied de goût antique, plaqué en bois d'ébène ; l'entablement est orné de riches portes sur toutes les faces, et de guirlandes sur le devant et les côtés, et rapporté par quatre piliers à cannelures de cuivre lisse, terminés à chaussons de feuilles d'eau, et porte 3 pieds, 11 pouces, 6 lignes de long sur 24 pouces de profondeur, 33 de hauteur.

1639 : Un piédestal plaqué en écaille rouge, et garni d'ornements de bronze, portant 8 pouces, 6 lignes de haut. (36 l.)

1640 : Un bureau revêtu d'ancien laque du Japon, et garni de chutes, cadres et autres ornements de bronze ; il porte 5 pieds, 5 pouces de long sur 33 de large. (600 l.)

1641 : Deux petites bibliothèques de marqueterie à une porte, garnies de petites équerres et masques de bronze non doré. (85 l.)

1642 : Une jolie table de marqueterie, goût de Boule, à quatre pieds de biche, et deux en gaine sur la surface avec entre-jambes ; elle est richement garnie de masques de satyres, cadres et autres ornements de bronze, et porte 4 pieds, 1 pouce de long sur 20 de profondeur et 29 de haut. (461 l.)

1643 : Une table à écrire, de 23 pouces de long, 14 de profondeur, plaquée en bois de rose, les champs en amarante, garnie de petites chutes et sabots de bronze. (126 l.)

1644 : Une autre table en bois satiné avec fleurs rapportées de diverses couleurs, à caissons, et pupitre sur le dessus, tiroir, tablette sur la face, sans garniture ; elle porte 30 pouces de long. (84 l.)

1645 : Un grand et magnifique cabinet de marqueterie de Boule, richement orné de bronze, à quatre tiroirs de hauteur sur la face : une très belle porte cintrée forme le milieu, et renferme une niche en glaces. Ce cabinet porte 40 pouces de haut de sa plateforme, carrément terminée, et dominante sur la porte ; sa longueur est de 4 pieds 1 pouce : il est placé sur un pied à six piliers à quatre pans, plaqué en bois d'ébène, avec trois tiroirs en marqueterie dans l'entablement, toutes les faces des tiroirs et des piliers sont encadrées de moulures, et garnies d'autres ornements en bronze : il porte 4 pieds, 4 pouces de long sur 20 de profondeur et 24 de haut. (2 860 l.) [**Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage, inv. 1702, fig. XX**]

1646 : Un petit coffre de toilette en tombeau de marqueterie de Boule, garni de bronze. (392 l.)

1647 : Deux belles tables d'albâtre d'Italie, de 3 pieds 3 pouces de long, 20 de profondeur, sur leurs pieds à deux consoles de bois sculpté et doré. (302 l.)

1648 : Une jolie table de marqueterie, goût de Boule, à quatre pieds de biche, et deux en gaine sur la face, avec entre-jambes, richement garnie de masques de satyres et de cadres dans son entablement, le tout de bronze : elle porte 4 pieds, sur 20 de profondeur et 29 de haut. (503 l.)

1649 : Une pareille table de marqueterie, de même forme et ornements en bronze, que la précédente. (721 l.)

1650 : Deux guéridons plaqués en totalité d'écaille colorisée en lapis, richement garnie d'ornements de goût, de filigrane en bronze, qui règnent sur toutes les parties des plateaux, des montants et des pieds ; ils portent 3 pieds 6 pouces 6 lignes de haut, sur 14 pouces 6 lignes de diamètre de plateau. (480 l.)

1651 : Une table de 33 pouces de long, sur 21 de profondeur, plaquée en bois de rose, et fleurs de rapport en bois violet, avec tiroirs, tablettes sur la face et les côtés ; elle est parfaitement travaillée, et ornée de carderons, chutes et cadres de bronze. (290 l.)

1652 : Un très beau piédestal, de forme octogone, en marqueterie de Boule, riche d'ornements, avec fleurs de lys en bronze sur les quatre principaux pans ; ce morceau est d'une forme peu commune, il s'ouvre sur une des faces, et est très propre à supporter, soit une figure, ou un vase, il est revêtu sur le dessus d'un marbre africain : sa hauteur est de 40 pouces sur 21 de diamètre. (800 l.)

1653 : Deux jolis cabinets de marqueterie de Boulle, ouvrant dans le milieu par une porte carrée qui renferme quatre petits tiroirs, au-dessus de chaque porte est une médaille de Louis XIV en bronze accompagnée de guirlandes, sur chacun des côtés, sont quatre grands tiroirs ; ces deux morceaux sont parfaitement assortis et ornés de bronze, ainsi que leur pied de même genre de marqueterie, dont l'entablement est supporté par cinq piliers en forme de gaine ; ils portent en total 5 pieds 2 pouces 6 lignes de haut, sur 31 pouces 6 lignes de long et 30 pouces 6 lignes de profondeur. (4 170 l.) [Paris, musée du Louvre, inv. OA 5451 ; OA 5452, fig. 22]

1654 : Un moyen piédestal à six pans de marqueterie, garni d'ornements de bronze. (78 l.)

1655 : Deux magnifiques gaines de marqueterie de Boulle, de cette importante forme à tapis, garnies de franges sur le milieu de la face : elles sont en total richement ornées de bronze ; leur hauteur est 3 pieds 6 pouces de haut, 17 de long de plateforme, sur 13 de profondeur. (1 785 l.) [1656 : numéro absent]

1657 : Une très belle table de marqueterie de Boulle, à deux consoles, richement garnie de deux belles têtes de lions et griffes, ayant encore un masque sur la face de l'entablement et autres ornements de bronze ; cette table est revêtue d'un marbre vert d'Égypte : elle porte 30 pouces 6 lignes de long, sur 20 pouces 6 lignes de profondeur, et 30 de hauteur. (640 l.)

1658 : Une autre petite table de marqueterie, goût de Boulle, à quatre pieds singulièrement contournés, et ornés de bronze : elle porte 33 pouces de long, sur 15 de profondeur, et 27 de haut. (619 l.)

1659 : Une petite bibliothèque de poirier noirci, à filets de cuivre, ouvrant à une porte renfermant une glace de 28 pouces de haut sur 18 de large. (80 l.)

1660 : Un petit lustre d'une composition particulière à huit branches, d'où pendent de petites cassolettes : le corps de la tige représente un vase sur lequel est un obélisque, le tout fond de cuivre émaillé en bleu et ouvragé en or de relief, ce qui forme un agréable effet ; le corps des branches, ainsi que des autres parties désignées, sont de bronze doré. (240 l.) [Paris, musée du Louvre, inv. OA 9940, fig. 21]

1661 : Une jolie table de marqueterie, goût de Boulle, à six pieds, avec entre-jambes, ornée sur la face de chutes à têtes, et de masques de satyres sur les côtés de derrière, son entablement est garni de cadres, le tout de bronze : elle porte 4 pieds 1 pouce de long, sur 20 pouces de profondeur, et 29 de hauteur. (599 l.)

1662 : Un feu de Boulle, de construction intéressante, à vase avec anses sur piédestal, orné sur chaque face de masque caractérisant le vent, et accompagné d'un rinceau d'ornement contourné, qui forme un léger recouvrement, le tout de bronze doré d'or moulu ; ainsi que les effets qui ont été précédemment nommés être de bronze. (500 l.)

1663 : Un bas d'armoire en marqueterie, ouvrant en trois parties, dont deux à panneau de glace, avec tiroir au-dessus de chaque porte, il est revêtu d'un dessus de marbre africain en deux morceaux ; sa longueur est de 5 pieds 7 pouces sur 3 pieds 5 pouces de haut. (212 l.)

1664 : Une grande armoire à deux portes de marqueterie, dont les panneaux du haut renferment chacun une glace cintrée de 36 pouces sur 18, elle porte de haut 8 pieds 1 pouce, sur 4 pieds 3 pouces de large. (néant)

1665 : Un bas d'armoire, de laque de Coromandel fond noir, ouvrant à deux portes, le dessus, la face et les côtés, sont richement ouvragés de pagodes et feuillages de diverses couleurs ; il est garni d'équerres, charnières, devantures de serrure en cuivre des Indes doré, et placé sur un socle à quatre pieds de biche, de bois en verni noir de Paris, avec chaussons de bronze ; sa longueur est de 3 pieds 7 pouces 6 lignes, sur 23 de profondeur, 35 pouces 6 lignes de hauteur. (204 l.)

1666 : Un grand piédestal à six piliers contournés, de forme particulière, et en marqueterie, goût de Boulle, richement garni d'ornements non dorés ; il porte 3 pieds 4 pouces de haut, sur 32 de large. (360 l.)

1667 : Un ballon d'ancien et très beau laque du Japon, monté en tabatière avec cercle et doublure d'or. (511 l.)

1668 : Une autre boîte de verni de Paris, garnie de quatre cercles en or. (78 l.)

1669 : Une montre, à boîte d'or unie, le mouvement de Roquelone. (136 l.)

1670 : Une magnifique boîte d'or, de forme carrée, à pilastres d'architecture sur les angles, avec panneaux et figures en bas-relief, parfaitement exécutés par M. Auguste ; elle pèse 7 onces 2 gros. (1 331 l.)

1671 : Une autre boîte d'or en coffre, pesant 5 onces 2 gros 18 grains. (501 l.)

1672 : Un étui d'ancien laque du Japon fond noir, et à relief de feuillages surdorés, garni et doublé d'or. (126 l.)

1673 : Une Croix d'or de l'Ordre de Saint-Michel. (néant)

1674 : Une boîte d'or carrée de femme, pesant 5 onces 2 gros 18 grains. (440 l.)

1675 : Une autre boîte ovale d'argent filets en or. (200 l.)

1676 : Une médaille d'or.

1677 : Un crayon d'argent, une loupe et un couteau garnis d'argent. (38 l.)

1678 : Une petite boîte ronde à gorge d'or, le dessus et le dessous émaillés. (16 l.)

1679 : Une bague d'une agate arborisée, montée en or, et entourée de brillants.

La rencontre des matériaux au service de l'harmonie du décor ? L'exemple du salon Martorana du palais Comitini à Palerme (1765-1770)

Sandra BAZIN-HENRY

La création d'un décor intérieur repose en grande partie sur le choix et l'agencement de plusieurs matériaux comme le bois, le stuc, le verre (étamé ou non), la céramique (majolique et porcelaine), ou encore le marbre. L'association de ces différentes matières permet de faire surgir des formes et des couleurs qui donnent à la pièce son cadre décoratif¹. Pour faciliter la rencontre de ces matériaux, artistes et artisans doivent tenir compte de leurs propriétés, certains étant plus fragiles que d'autres (le verre et la céramique), et de leur emplacement au sein de la pièce, car selon qu'ils se situent à la voûte, sur les murs ou au sol, les contraintes et les effets produits ne sont pas les mêmes. En raison de l'évolution du goût, des changements de style et des successions de propriétaires au sein des demeures aristocratiques, rares sont les décors où tous les matériaux d'origine ont subsisté jusqu'à aujourd'hui. Aménagé entre 1765 et 1770, le salon Martorana du palais Comitini à Palerme (fig. XXI)²,

Je tiens à remercier Stefano Piazza, professeur d'histoire de l'architecture moderne à l'Università degli Studi di Palermo, ainsi que Maurizio Rotolo, architecte au palais Comitini et directeur de la Sovrintendenza dei Beni Culturali, Monumentali ed Artistici de la Province régionale de Palerme, pour leur grande disponibilité, l'aide et les conseils qu'ils m'ont fournis lors de mes recherches à Palerme.

¹ Sur la question des matériaux dans le décor, voir notamment le chapitre « The production of materials » dans Katie SCOTT, *The Rococo interior : decoration and social spaces in early eighteenth-century Paris*, New Haven, Yale University Press, 1995, pp. 13-43.

² Du nom de son créateur, le peintre Gioacchino Martorana (1735-1779). Le palais Comitini abrite depuis 1933 la Province régionale de Palerme et le salon Martorana sert aujourd'hui de salle du Conseil. Deux monographies retraçant l'histoire du palais de ses origines à nos jours ont été publiées : Gemma SALVO BARCELLONA, *Il palazzo Comitini, sede dell'amministrazione provinciale di Palermo*, Palerme, Linee d'arte Giada, 1981 ; Angheli ZALAPÌ, Maurizio ROTOLO,

appelé aussi « *galleria degli specchi* », en est un exemple représentatif puisque le décor n'a pas fait l'objet de modifications ultérieures. Seuls les meubles et les objets d'art, connus par un inventaire dressé en 1777, ont disparu ³. Conçue comme un espace fastueux de réception pour le commanditaire Michele Gravina y Cruillas, prince de Comitini ⁴, cette pièce se caractérise par l'assemblage de plusieurs éléments décoratifs – corniche en stuc, boiseries, trumeaux de glace, lustres en cristal, carreaux de majolique – qui, associés à la peinture, créent un décor composite d'une très grande richesse. Comment ces différentes matières sont-elles agencées au sein de la pièce et comment interagissent-elles ? Quel rôle jouent les glaces, éléments prépondérants du programme, dans la mise en valeur des autres parties du décor ? Le salon Martorana n'ayant fait l'objet que de quelques études ponctuelles centrées sur son historique ⁵, nous proposerons ici une lecture du décor dans une perspective esthétique, à travers la question des matières, de leurs corrélations et de leurs fonctions dans l'agencement du décor global.

Le cadre architectural et les matières déployées

À partir des années 1740, suite au couronnement de Charles III de Bourbon comme roi de Sicile (1735), une intense activité de construction et de réaménagement des intérieurs vit le jour dans les grandes demeures nobiliaires de Palerme ⁶. L'aménagement du palais Comitini s'inscrit dans ce contexte. Implanté dans le centre-ville sur la *via Maqueda*, qui, au XVIII^e siècle, rassemblait de nombreux palais ⁷, il

Il palazzo Comitini : da dimora aristocratica a sede istituzionale, Palerme, Provincia regionale di Palerme, 2011.

³ Archivio di Stato di Palerme, ND, not. D. S. Iacopelli, st. IV, reg. 7863, 1776-1777, fol. 225r-253r : Inventario dei beni di Michele Gravina, principe di Comitini ; publié dans Angheli ZALAPÌ, Maurizio ROTOLO, *op. cit.*, pp. 220-228. On notera que, contrairement au salon Martorana, certaines pièces du palais Comitini conservent encore leur mobilier d'origine.

⁴ Sur la famille Gravina de Comitini, voir Francesco Maria EMANUELE E GAETANI MARCHESE DI VILLABIANCA, *Della Sicilia Nobile...*, Palerme, 1754-1759, vol. 1, partie II, livre I, pp. 168-169 ; Francesco SAN MARTINO DE SPUCCHES, *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia dalla loro origine ai nostri giorni (1925)*, Palerme, 1924-1941, vol. 3, pp. 73-78 ; Antonio MANGO DI CASALGERARDO, *Nobiliario di Sicilia*, Palerme, 1912-1915, vol. 1, pp. 339-343 ; Riccardo GIANUZZI SAVELLI, « I Gravina, principi di Comitini », dans Angheli ZALAPÌ, Maurizio ROTOLO, *op. cit.*, pp. 161-163.

⁵ Angheli ZALAPÌ, Maurizio ROTOLO, *op. cit.*, pp. 115-119 et pp. 171-178. Seul le pavement en majolique a fait l'objet de plusieurs études approfondies, contrairement au reste du décor qui n'a été que brièvement étudié. Raffaele SAVARESE, Rosalba MENDOLIA, « Maioliche vesuviane per Sala Martorana », *Palerme*, 2005, n° 5, pp. 52-54 ; Antonella LO GIUDICE, « Il restauro del pavimento della Sala Martorana a Palazzo Comitini », *Quaderno/Centro Studi per la Storia della Ceramica Meridionale*, 2006, pp. 99-110 ; Id., « Mattonelle maiolicate, tappeto di primaverafre freschezza », *Kalòs*, 2006, vol. 18, n° 1, pp. 36-39.

⁶ On se reportera à l'ouvrage de Stefano Piazza, le plus complet sur l'architecture aristocratique à Palerme au XVIII^e siècle : Stefano PIAZZA, *Architettura e nobiltà : I palazzi del Settecento a Palerme*, Palerme, L'Epos, 2005, pp. 67-110.

⁷ On peut citer notamment les palais Giurato-Rudini, Merendino-Costantino, Sartorio di Analista, Celestri-Santa Croce et Cutò.

fut conçu dans les années 1760 à partir de plusieurs édifices préexistants, situés le long des actuelles *via del bosco* et *via Maqueda*. Le prince de Comitini, marié une première fois à Girolama Gravina (1734), puis à Marianna Marsa (1755), était installé à Palerme depuis plusieurs années. Les charges politiques importantes qu'il avait successivement occupées (capitaine de justice, juge et député du règne) l'obligeaient à posséder une demeure à la hauteur de son rang. À partir des années 1750, il fit donc l'acquisition de plusieurs corps de bâtiments afin de les réunir en un vaste palais⁸. La construction d'une façade grandiose et l'aménagement d'un appartement de réception lui permirent d'affirmer ses goûts et d'asseoir sa position sociale vis-à-vis des autres grandes familles de la ville. Les travaux furent confiés à l'architecte Nicolò Palma (1693-1779)⁹, qui s'occupa notamment de la création du salon Martorana. Situé au premier étage de la demeure, ce dernier fait suite à trois grandes pièces qui occupaient jadis la fonction d'antichambre. Bien que cette pièce soit qualifiée de « *galleria* » dans l'inventaire réalisé en 1777¹⁰, ses dimensions – 18,8 mètres de long sur 8,6 mètres de large¹¹ – lui confèrent davantage l'allure d'un vaste salon que d'une galerie, espace traditionnellement beaucoup plus long que large¹². De plus, son emplacement dans l'appartement, à la suite des antichambres, le rapproche davantage d'un *camerone*, grand salon conçu comme un espace de réception dans les appartements en enfilade. Le *camerone* était le plus souvent la pièce de représentation la plus importante de l'appartement, sauf dans le cas où une galerie lui faisait suite. Ainsi, comme l'a souligné Stefano Piazza, les fonctions de ces deux pièces ne furent pas toujours bien distinctes

⁸ Le palais Comitini présente un plan irrégulier de forme trapézoïdale. Sur la chronologie du palais Comitini, voir Angheli ZALAPÌ, « La lunga genesi di Palazzo Comitini », dans Angheli ZALAPÌ, Maurizio ROTOLO, *op. cit.*, pp. 37-90.

⁹ Sur Nicolò Palma, voir Eliana MAURO, « Palma, Nicolò », dans Luigi SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani*, Palerme, Novecento, 1993, vol. 1, pp. 342-344 ; Filippo MELI, « Degli architetti del Senato di Palermo nei secoli XVII e XVIII », *Archivio Storico Siciliano*, 1938, n° 4, p. 348 ; Vincenzo SCUDERI, *Architettura e architetti barocchi del trapanese*, Trapani, 1973, pp. 47-48 ; Gemma SALVO BARCELLONA, *op. cit.*, 1981, p. 29 ; Stefano PIAZZA, *op. cit.*, 2011, pp. 128-131 ; Teresa TORREGROSSA, « Nicolò Palma e lo scalone di villa pantelleria a Palermo », dans Alfonso GAMBARDELLA (dir.), *Ferdinando Sanfelice : Napoli e l'Europa*, actes du congrès international « Intorno a Ferdinando Sanfelice : Napoli e l'Europa », Naples (1997), Naples, Edizioni scientifiche italiane, 2004, pp. 425-435 ; Angheli ZALAPÌ, Maurizio ROTOLO, *op. cit.*, p. 72.

¹⁰ Acte cité note 3 ; Angheli ZALAPÌ, Maurizio ROTOLO, *op. cit.*, p. 222.

¹¹ Dimensions prises lors de notre étude *in situ* du salon Martorana.

¹² On trouve d'autres exemples en Italie de pièces qualifiées de « galerie », mais qui présentent des proportions particulièrement ramassées. C'est notamment le cas de la *galleria dorata* du palais Carrega-Cataldi à Gênes, qui mesure 12 mètres de long sur 5,5 mètres de large. Sur cette question, voir notamment la contribution de Christina Strunck pour le cas des galeries romaines : Christina STRUNCK, « A statistical approach to changes in the design and function of galleries (with a summary catalogue of 173 galleries in Rome and its environs, 1500-1800) », dans Christina STRUNCK, Elisabeth KIEVEN (éd.), *Europäische galeriebauten, galleries in a comparative european perspectives (1400-1800)*, actes du colloque de la Bibliotheca Hertziana de Rome (2005), Munich, Hirmer Verlag, 2010, pp. 224-227 (« *Galleria versus Sala grande* »).

dans les grandes demeures palermitaines ¹³. Les caractéristiques architecturales du salon Martorana laissent penser qu'il fut conçu comme un *camerone*, mais que c'est très probablement sa fonction d'espace de réception et de présentation d'objets d'art qui lui valut l'appellation de « *galleria* » dans l'inventaire de 1777. L'accès à la pièce se fait par deux portes, ce qui facilitait la circulation des hôtes lors des grands événements. Celles-ci sont placées symétriquement aux deux fenêtres qui ouvrent sur la *via Maqueda*. Les deux longs côtés sont percés à l'est de quatre fenêtres donnant sur la *via del bosco*, à l'ouest de deux fenêtres ouvrant sur l'une des cours intérieures du palais, et de deux portes, qui donnaient jadis accès à la *camera d'inverno* ¹⁴. Cette dernière ouvrait sur deux *camerini*, petites pièces privées de l'appartement ¹⁵. Ainsi, par ses dimensions et son emplacement stratégique, le salon Martorana fut pensé comme un vaste espace de représentation ; le décor se devait donc d'être d'une très grande richesse.

Celui-ci se rattache aux derniers exemples de décor rococo conçus à Palerme, sur le modèle des intérieurs des palais Castelnovo, Villafranca et Valguarnera-Gangi, créés autour des années 1740-1750 ¹⁶. Ces derniers avaient notamment vu le jour grâce à la diffusion des traités d'architecture et des recueils d'ornements qui permirent la circulation des modèles décoratifs français ¹⁷. La réalisation du décor du salon Martorana fut confiée à plusieurs artistes et artisans locaux : le menuisier Matteo Calandra, le doreur Giovanni Giancane ¹⁸ et le peintre Gioacchino Martorana

¹³ Sur les caractéristiques architecturales de l'appartement dans les palais palermitains au XVIII^e siècle, voir Stefano PIAZZA, *op. cit.*, 2005, pp. 181-198 (en particulier pp. 186-192 pour les galeries). Stefano Piazza définit le salon Martorana comme un « *camerone o camera dello strato* », mais il indique également « *ingresso alla galleria* » (plan du palais, p. 78). Cet espace est en revanche appelé « *galleria* » dans Angheli ZALAPÌ, Maurizio ROTOLO, *op. cit.*, p. 275 (plan du palais).

¹⁴ Cette pièce est aujourd'hui le bureau du vice-président du Conseil.

¹⁵ Voir Stefano PIAZZA, *op. cit.*, 2005, p. 78 ; Angheli ZALAPÌ, Maurizio ROTOLO, *op. cit.*, p. 275.

¹⁶ Voir Fulvia SCADUTO, « Architettura e decorazione Rococò in Sicilia occidentale : alcune considerazioni » et Stefano PIAZZA, « Le grandi opere del Rococò nelle dimore nobiliari del Settecento palermitano », dans Santina GRASSO, Maria Concetta GULISANO (éd.), *Argenti e cultura Rococò nella Sicilia centre occidentale, 1735-1789*, Palerme, Flaccovio, 2007, pp. 429-441 et 443-453.

¹⁷ Sur la question de la circulation des traités d'architecture et des recueils d'ornements en Sicile, voir Monica CRAPARO, « Il Settecento europeo, tra internazionalismo e archeologia », dans Maria Sofia DI FEDE, Fulvia SCADUTO (dir.), *La biblioteca dell'architetto : libri e incisioni (XVI-XVIII) custoditi nella biblioteca centrale della Regione siciliana*, cat. exp., Palerme, Biblioteca centrale della Regione siciliana, nov. 2007, Palerme, Caracol, 2007, pp. 137-169 ; Fulvia SCADUTO, *op. cit.*, 2007.

¹⁸ Angheli ZALAPÌ, Maurizio ROTOLO, *op. cit.*, p. 72. Voir aussi Gemma SALVO BARCELLONA, « Il lavoro degli artigiani del Settecento nel Palazzo Comitini », dans Maria GIUFFRÈ, Manfredi LA MOTTA (éd.), *Le arti in Sicilia nel Settecento : studi in memoria di Maria Accascina*, Palerme, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e ambientali e della pubblica istruzione, 1992, pp. 275-285. Sur Matteo Calandra, voir notamment Pierfrancesco PALAZZOTTO, « Per uno studio sulla maestranza dei falegnami di Palermo », dans Maria Concetta DI NATALE, *Splendori della*

(1735-1779)¹⁹. On ignore toutefois le nom des stucateurs ayant collaboré au décor de la voûte.

Parmi les riches matériaux qui forment le décor de la pièce, les trois mille huit cent soixante carreaux de majolique qui ornent le sol constituent le dernier témoignage de ce type de pavement dans la demeure (fig. XXII). Il fut réalisé en 1765, à Naples, dans l'atelier de Domenico Attanasio²⁰. La composition centrale, particulièrement raffinée, est structurée par un dessin sinueux qui reprend fidèlement la forme de la corniche en stuc de la voûte, à la manière d'un cadre. Au centre est représenté Bacchus, tiré sur un char par des panthères, et accompagné d'un cortège d'enfants jouant des instruments à vent. Autour du cadre feint, sont peintes plusieurs scènes montrant des petites figures et des paysages, qui rappellent certains détails du décor de la voûte. Enfin, dans les angles de la pièce, quatre allégories, inspirées de l'*Iconologie* de Cesare Ripa, sont représentées : l'Inconstance, la Connaissance, la Correction et la Fermeté d'Amour.

Le décor mural, quant à lui, est constitué de boiseries de couleur rose enchâssant dans des cadres dorés de grands trumeaux de glace surmontés de cartouches peints (fig. 23). Trois trumeaux sont placés sur chacun des longs côtés, deux autres, plus étroits, occupent chacun des angles de la pièce, tandis qu'un dernier orne le mur du fond²¹. Au-dessus des glaces, les cartouches représentent des paysages de ruines ou des bustes antiques. Ceux qui se situent au-dessus des portes et des fenêtres alternent entre iconographie religieuse et profane. Antérieures au décor du salon, ces peintures semblent être des réemplois d'une collection du ^{xvii}e siècle²². La forme de certains

Sicilia : arti decorative dal Rinascimento al barocco, cat. exp., Palerme, Albergo dei Poveri, déc. 2000-avr. 2001, Milan, Charta, 2011, pp. 678-703.

¹⁹ Le peintre Gioacchino Martorana fut formé à Rome auprès du peintre Marco Benefial et du graveur Giuseppe Vasi, avant de rentrer en Sicile en 1763. Il réalisa plusieurs chantiers de décoration dans les palais de Palerme (Comitini, Costantino, Benati, Bordonaro, Butera, Margherita, Natoli, San Gabriele, Santa Croce et Sessa). Voir Mariny GUTTILA, « Martorana, Gioacchino », dans Luigi SARULLO, *op. cit.*, vol. 2, pp. 340-342 ; Citti SIRACUSANO, *La pittura del Settecento in Sicilia*, Rome, De Luca, 1986, pp. 82-92 et 329-332 ; Ilaria GUCCIONE, « L'arte della pittura », dans Santina GRASSO, Maria CONCETTA GULISANO (éd.), *op. cit.*, pp. 471-472.

²⁰ La restauration récente, en 2005, de tout le décor de la pièce et l'étude de plusieurs documents d'archives ont permis d'établir la datation exacte ainsi que la provenance des carreaux de majolique du pavement. Voir Raffaella SAVARESE, Rosalba MENDOLIA, *op. cit.* ; Antonella LO GIUDICE, *op. cit.* Chaque carreau en majolique mesure 20,5 x 20,5 cm, ces dimensions étant caractéristiques de la production napolitaine. L'atelier de Domenico Attanasio fournit d'autres palais et villas de Palerme à l'époque, notamment la villa Camastra-Tasca, où le décor en majolique est toujours conservé. Voir Angheli ZALAPÌ, *Dimore di Sicilia*, Venise/Vérone, Arsenale editrice, 2009, pp. 211-213.

²¹ Les trumeaux de glace sont mentionnés dans l'inventaire de 1777 : « *sei tremo grandi* », « *otto berloni* », « *un tremò più grande degli altri* » ; acte cité note 3 ; Angheli ZALAPÌ, Maurizio ROTOLO, *op. cit.*, p. 223.

²² Leurs attributions sont pour la plupart obscures. Une étude resterait à mener sur cette série de peintures. Angheli ZALAPÌ, Maurizio ROTOLO, *op. cit.*, p. 112. Parmi les sujets représentés, on trouve notamment Caïn et Abel, La Résurrection de Lazare, La Présentation au Temple, L'Adoration des pasteurs, L'Enfant Jésus et saint Jean, L'Adoration des mages, Cléopâtre, La Tour de Babel, Judith et Holopherne, Renaud et Armide.

Fig. 23. Trumeau de glace du salon Martorana du palais Comitini, Palerme. © Sandra Bazin-Henry.

cartouches, notamment ceux des portes et des fenêtres, témoigne de l'adoption de modèles français, puisés entre autres dans *De la distribution des maisons de plaisance...* de Jacques-François Blondel (1737-1738) et dans le *Cours d'architecture* d'Augustin-Charles d'Aviler (1738 pour sa réédition enrichie de nouvelles planches)²³. Associées à la peinture, les boiseries et les glaces habillent donc toute la surface murale. Par ailleurs, la tonalité rose des lambris fait écho à celle du ciel peint à la voûte.

Le décor de cette dernière donne tout son sens à l'ensemble du programme décoratif. Daté et signé par Gioacchino Martorana²⁴, il fut peint à fresque et complété par une ornementation en stuc, dont la majeure partie fut dorée. Le sujet de la scène centrale est *Le triomphe de l'Amour de Vertu sur la Passion d'Amour* (fig. 24), iconographie inspirée de l'*Iconologie* de Cesare Ripa²⁵. Dans le haut de la composition, est représenté un ange tenant un phylactère dans lequel on peut lire « *Delle Torbide Voglie la Stragge al Vero Piacer forma il Trionfo* » (« Le Massacre des Envies Troubles forme le Vrai Plaisir »). Trois Renommées avec leur trompette sont placées en dessous. L'une d'elles tient dans sa main gauche un autre phylactère dans lequel est inscrit « *Vero Piacer Trionfa* » (« Le Vrai Plaisir Triomphe »). Dans la partie centrale, un homme représenté sous les traits d'Apollon et symbolisant le triomphe de l'Amour de Vertu est assis sur un char, tiré par un cortège d'angelots portant une guirlande. À l'avant de ce cortège, un autre angelot symbolise le Savoir, il serre entre ses mains un livre et des instruments de mesure. On remarque qu'Apollon tient fermement dans sa main gauche les cheveux d'une femme incarnant la Passion d'Amour, qui tente de monter dans le char. Nous pensons que cette figure féminine serait, non pas Circé comme le voudrait la tradition et dont on ne reconnaît ici aucun des attributs, mais plutôt Vénus²⁶. En effet, la présence à ses côtés de Cupidon, représenté les yeux bandés, muni de son carquois et dont le corps est percé de sa propre flèche, semble confirmer cette hypothèse. Ce dernier symboliserait l'Amour dompté. Sous le cortège central, dans la partie basse de la composition, un ange brandissant des foudres précipite dans leur chute trois figures féminines, allégories

²³ Jacques-François BLONDEL, *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, Paris, Jombert, 1737-1738, t. II, pl. 65 et 76 ; Augustin-Charles D'AVILER, *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole...* (1691), Paris, Jean Mariette, 1738, pl. 99. Sur cette question de l'appropriation de modèles français, voir Angheli ZALAPÌ, Maurizio ROTOLO, *op. cit.*, p. 119.

²⁴ On peut lire « *Anno. 1770. G^{no}. Martorana. F.* » sur le bord, en bas à gauche de la composition.

²⁵ Sur les fresques de la voûte, voir Citti SIRACUSANO, *op. cit.*, pp. 82-83 et 331-332. Plusieurs études préparatoires de ce décor sont conservées à la Galleria regionale della Sicilia à Palerme. Elles ont été publiées par Citti Siracusano. Maria Concetta Di Natale est la première à avoir proposé une lecture iconologique de ce décor à partir de l'*Iconologie* de Cesare Ripa : Maria Concetta DI NATALE, « *Vero Piacer trionfa* », *Palermo*, 1996, n° 6, pp. 37-41. Voir aussi Ilaria GUCCIONE, *op. cit.*, pp. 471 ; Angheli ZALAPÌ, Maurizio ROTOLO, *op. cit.*, pp. 116 et 172, 175, 177, 178.

²⁶ La Passion d'Amour est représentée sous les traits de Circé dans l'*Iconologie* de Cesare Ripa : « Cette femme [...] est prise pour la passion d'Amour, sous le nom de la magicienne Circé, si fameuse dans les ouvrages des poètes », Cesare RIPA, *Iconologie...*, Paris, A. Baudry et C^{ies}, 2011 (fac-similé de l'édition de Paris, Guillemot, 1643), p. 142.

Fig. 24. Gioacchino Martorana, *Triomphe de l'Amour de Vertu sur la Passion d'Amour*, 1770, voûte du salon Martorana du palais Comitini (détail), Palerme, peinture à fresque. © Sandra Bazin-Henry.

de la Perfidie, de la Tromperie et de l'Avarice. Cette vaste composition centrale est encadrée par plusieurs scènes monochromes représentant des angelots, qui rappellent ceux peints sur le sol. De même, les vertus cardinales qui figurent aux angles de la voûte renvoient aux figures allégoriques représentées sur le pavement. La Force domine l'Inconstance ; la Prudence, la Connaissance ; la Justice, la Correction et la Tempérance, la Fermeté d'Amour. Le décor de la voûte complète et éclaire ainsi celui du pavement en majolique. Tandis qu'à la voûte le char de l'Amour de Vertu triomphe sur la Passion d'Amour, celui de Bacchus, représenté au sol, sur le même axe, symbolise les plaisirs terrestres.

Le rôle des glaces dans la mise en scène du décor

Notre compréhension de la décoration du salon Martorana ne serait pas tout à fait complète sans la prise en compte de l'ameublement et des objets d'art, qui étaient présents du temps du commanditaire et qui formaient un tout indissociable avec le décor. On observe que la présence des glaces participait pleinement à la mise en valeur de tous ces composants. Servant aujourd'hui de salle du Conseil, le salon Martorana est désormais constitué d'un mobilier moderne, certes adapté à la fonction qu'occupe actuellement cette pièce, mais qui détonne cependant avec le décor qui, lui, a subsisté. En raison du peu d'années séparant la fin du chantier (1770) et la réalisation de l'inventaire des biens de Michele Gravina, prince de Comitini (1777), il semble bien que les meubles et les objets d'art inventoriés à cette date soient ceux d'origine. Ainsi, des consoles (« *boffettoni* »), au nombre de six (« *due più grandi* » et « *quattro più piccoli* »), en bois sculpté et doré, étaient adossées aux grands trumeaux de glace placés sur les longs côtés. Dix vases en porcelaine du Japon, bleu et or, ainsi que huit vases en porcelaine de Chine, de couleur blanche, turquoise, rouge et or sont aussi mentionnés dans l'inventaire, qui précise leur emplacement sur les consoles²⁷. La pièce était également meublée de douze fauteuils et de six banquettes (« *quattro sofà d'angolo* » et « *due sofà più piccoli* »), tapissés de cuir jaune et dont les pieds étaient dorés ; quatre des banquettes étaient disposées dans les angles devant les trumeaux plus étroits.

Ces différentes informations mettent en évidence des rapports de matières et de couleurs qu'on ne peut plus percevoir aujourd'hui. Ainsi, la présence de la porcelaine pour les vases complétait celle de la majolique pour le sol. De même, la garniture en cuir des meubles devait rappeler le coloris du pavement, où l'on perçoit encore à présent, malgré les effets du temps, la prédominance de la couleur jaune. Certaines tonalités se déclinaient donc au gré des matières, et l'omniprésence de l'or permettait de créer un lien entre les différentes parties du décor. Ainsi, les cartouches, encadrés

²⁷ Puisqu'il y avait six consoles, dont quatre grandes et deux plus petites, et une collection de dix vases de porcelaine du Japon dont six « *vasi di porcellana del Giappone* [...] » et quatre « *trombe uguali* », et huit vases de porcelaine de Chine (« *grastoni della China* [...] »), on peut émettre l'hypothèse de la répartition suivante : chacun des six vases de porcelaine du Japon pouvait prendre place sur une des six consoles, les quatre autres « *trombe* » (vases plus étroits) pouvaient, quant à eux, être répartis sur chacune des quatre grandes consoles. Enfin, les huit vases de porcelaine de Chine pouvaient être placés, soit par quatre sur chacune des deux petites consoles, soit par deux sur chacune des quatre grandes consoles, ce qui semblerait plus adapté.

par des bordures dorées, semblables à celles présentes à la voûte et autour des lambris, sont parfaitement intégrés à l'ensemble, alors que l'iconographie et le style des peintures se distinguent des fresques de la voûte (rappelons que ces cartouches sont très probablement des réemplois d'une collection ancienne). Cet effet d'unité est renforcé, de surcroît, par la bordure feinte du pavement en majolique (fig. XXII), qui évoque, par son ornementation et sa couleur, les éléments dorés de la voûte et des lambris (fig. XXI). Enfin, l'association de l'or avec certaines teintes comme le rose et le rouge, sur de grandes superficies (voûte, lambris), mais aussi sur des objets de petites dimensions (vases de Chine), contribuait à la mise en place d'un ensemble harmonieux.

L'agencement adopté dans le salon Martorana s'inscrivait dans la tradition des décors rococo européens. Placés contre les lambris, comme il était d'usage dans les espaces de réception ²⁸, les banquettes et les consoles s'unissaient au décor mural formé par les boiseries, les trumeaux de glace et les cartouches peints. En plaçant ainsi les consoles, la collection de vases en porcelaine de Chine et du Japon était magistralement mise en scène. Ces derniers pouvaient être vus sous différents angles et leur nombre était multiplié par le jeu des reflets. Enfin, les nombreuses surfaces miroitantes accentuaient les effets de l'éclairage. Celui-ci était assuré par deux lustres en cristal de Murano (« *ninfe di cristallo* »), à vingt-quatre branches, aujourd'hui conservés (fig. XXI), et par soixante-huit appliques en cuivre doré à deux flammes (« *coccani di rame dorato a due lumi per ogn'uno* »). À la nuit tombée, la lumière créait des nuances de couleurs sur les peintures et les matières (bois, cristal, porcelaine, cuir, majolique), qu'on ne peut plus apprécier de nos jours ²⁹. La flamme des bougies, par sa constante variation, permettait une animation vibrante de tout le décor, dont la mise en scène était renforcée par la présence des glaces.

La mise en évidence des différents éléments décoratifs et de leur agencement au sein de la pièce nous permet en effet d'observer que les glaces jouaient un rôle essentiel, en raison de leur nombre, de leur grandeur, mais aussi de leur emplacement qui favorisait une corrélation étroite avec les autres parties du décor. L'association des trumeaux de glace avec une voûte ou un plafond peint fut particulièrement courante dans les décors à l'époque moderne. Comme l'a rappelé Marian Hobson, « le plafond peint produit un effet similaire à celui du miroir en décoration intérieure : tous deux

²⁸ Peter Fuhring rappelle que dans les pièces de représentation, les meubles étaient toujours disposés sur tout le pourtour de la pièce et déplacés en cas de besoin, afin que les hôtes puissent avoir une vue d'ensemble en pénétrant dans la pièce ; Peter FUHRING, *Juste-Aurèle Meissonnier : un génie du rococo, 1695-1750*, Turin/Londres, Allemandi & C., 1999, vol. 1, p. 122.

²⁹ On notera que quelques expériences d'éclairage à la bougie sont parfois organisées dans des palais italiens (par exemple au palais Spinola à Pellicceria, à Gênes), permettant d'apprécier, comme autrefois, les effets de cette lumière sur les décors. Sur le palais Spinola à Pellicceria, voir Anne PERRIN KHELISSA, *Gênes au XVIII^e siècle, le décor d'un palais*, Paris, INHA/CTHS, 2013. Sur les expériences d'éclairage de décors anciens, voir également l'article de Sarah Medlam dans le présent volume.

servent à suggérer de l'espace là où il n'y en a pas »³⁰. De fait, par le jeu des reflets et l'image mouvante qu'elles offrent, les glaces se prêtent particulièrement bien à la création d'effets illusionnistes. Dans le salon Martorana, les trumeaux sont placés en vis-à-vis, sur le pourtour de la pièce entre les fenêtres et les portes, reprenant ainsi une solution traditionnelle employée dans les galeries ouvertes des deux côtés³¹. Disposées ainsi, les glaces créent une impression de perspective infinie, en augmentant l'effet de multiplication de l'espace. Ce type d'agencement, qui vit le jour assez tôt en France, ne manqua pas de susciter quelques critiques, notamment de la part de Jacques-François Blondel qui estimait que disposées de la sorte, « les glaces avec le vide des croisées donnaient à la galerie l'air d'être percée à jour » et que « cette multiplicité de corps transparents, semble agrandir le diamètre de la pièce, ce qui fait paroître le plafond plus bas »³². Cet agencement se révèle néanmoins particulièrement intéressant dans le cas du salon Martorana. En effet, placés les uns en face des autres, les trumeaux de glace créent un principe de symétrie horizontale, qu'on retrouve également sur les petits côtés. Ainsi, le portrait du commanditaire, accroché entre les deux portes d'entrée, est particulièrement mis en valeur, grâce au trumeau qui lui fait face sur le mur du fond, entre les deux fenêtres³³. Ce principe de symétrie horizontale complète et illustre celui vertical qui existe entre le décor de la voûte et celui du pavement. Cette mise en miroir de tous les éléments du décor, très concrète dans le cas des trumeaux de glace et plus subtile dans le cas de la voûte et du pavement, compose un système décoratif où tout se fait écho ; l'appellation de « galerie des glaces », parfois donnée à cette pièce, n'en devient que plus évocatrice.

L'association des glaces avec d'autres matériaux

Comme en témoignent les inventaires, les trumeaux de glace pouvaient être installés dans différentes pièces de l'appartement ; cependant, c'est dans les espaces

³⁰ Marian HOBSON, *L'art et son objet. Diderot, la théorie de l'illusion et les arts en France au XVIII^e siècle* (1982), Paris, Honoré Champion, 2007, p. 89. Marian Hobson renvoie aux propos de Du Perron qui écrit : « L'usage de peindre les Plafonds est un abus semblable à celui de mettre les Glaces sur les cheminées : les Plafonds peints et les Glaces représentent des vuides où doivent être des pleins et font une fausse illusion » ; DU PERRON, *Discours sur la peinture et l'architecture : dédié à M^{me} de Pompadour*, Paris, Prault père, 1758, p. 70.

³¹ En Italie, on peut citer notamment la galerie Doria Pamphilj à Rome (1731-1735), les galeries des palais Spinola à Pellicceria (1734-1736) et Carrega-Cataldi (1740-1745) à Gênes, ainsi que la galerie du palais Biscari à Catane (1766).

³² Jacques-François BLONDEL, *Cours d'architecture, ou Traité de la Décoration, Distribution & Construction des Bâtimens*, Paris, Veuve Desaint, 1773, t. IV, pp. 272-273. Blondel critique notamment l'agencement des trumeaux de glace de la galerie de l'hôtel de Villars à Paris (1731-1734), aujourd'hui disparue, mais connue par la gravure (Jacques-François Blondel, d'après Jean-Baptiste Leroux, *Plans et Décorations intérieures de la galerie de l'Hôtel de Villars*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie, AA3 et Va 273b).

³³ Le portrait est mentionné dans l'inventaire de 1777 : « un tremò con ritratto del fù eccellentissimo signor principe morto » ; acte cité note 3 ; Angheli ZALAPÌ, Maurizio ROTOLO, *op. cit.*, p. 223. Sur ce portrait, voir Maria ACCASCINA, « Le pitture del Palazzo Comitini : note sul Settecento palermitano », *Dedalo*, 1933, vol. XIII, n° 6, pp. 355-357.

de réception que leur nombre était généralement le plus important, puisqu'ils manifestaient un luxe conforme au statut des propriétaires. La conception du salon Martorana peut ainsi être rapprochée d'autres décors nobiliaires siciliens. Le plus emblématique est celui de la galerie du palais Valguarnera-Gangi (1749-1759) à Palerme ³⁴. Dans cette dernière, construite par l'architecte Andrea Gigante, tous les matériaux d'origine ainsi que le mobilier et les objets d'art sont conservés, constituant un patrimoine décoratif exceptionnel (fig. XXIII) ³⁵. Contre les grands trumeaux de glace qui habillent les murs, sont appuyées des consoles sur lesquelles sont présentées des collections de porcelaines, tandis que de gigantesques lustres de Murano prennent place sous une impressionnante voûte illusionniste et mettent en valeur le pavement en majolique (1750). Un autre exemple témoignant de l'utilisation majeure des miroirs est la *galleria degli uccelli* au palais Biscari à Catane (1766), où les nombreux trumeaux de glace sont placés sur tout le pourtour de la pièce ³⁶. Le pavement est constitué d'un décor en majolique commandé à Naples, tandis que la voûte fait l'objet d'un décor en stuc.

Ces pièces décorées de miroirs étaient à la mode en Europe depuis le ^{xvii}^e siècle. Contrairement à la France, où de nombreux exemples ont disparu, la grande majorité des décors de miroirs conçus en Italie, à Turin, Gênes, Florence, Rome et Naples, a été conservée, à l'instar des exemples siciliens précédemment évoqués. Pour ces derniers, on remarque l'association récurrente des glaces et de la majolique, faisant du verre et de la céramique les matériaux prépondérants de ces ensembles décoratifs. Il est intéressant d'observer que ces ornements firent l'objet d'importations, de Venise, pour les glaces, et de Naples, pour les carreaux en majolique. En effet, une grande tradition pour la céramique s'était établie dans cette ville, en raison de la présence de nombreux ateliers, mais aussi grâce à la création, par Charles III (1716-1788) et Marie-Amélie de Saxe (1724-1760), de la Manufacture royale de porcelaine de Capodimonte (1743-1759), et, plus tard, par le roi Ferdinand IV (1751-1825) et la reine Marie-Caroline d'Autriche (1752-1814), de la Manufacture royale de porcelaine de Naples (1771-1806) ³⁷. Le décor du petit cabinet de Marie-Amélie, conçu au palais royal de Portici,

³⁴ Sur la galerie du palais Valguarnera-Gangi, nous renvoyons aux travaux de Stefano Piazza pour une bibliographie complète du palais : Stefano PIAZZA, *Il palazzo Valguarnera-Gangi a Palermo*, Palerme, Edizioni Salvare Palermo, 2005, pp. 18-23 ; Id., *op. cit.*, 2005, pp. 141-145 ; Id., *op. cit.*, 2007, pp. 444-448. Le décor de la galerie fut immortalisé par Luchino Visconti dans le film *Il Gattopardo* (1963).

³⁵ Le palais est toujours la propriété de la famille Vanni Mantegna di Gangi.

³⁶ On remarquera que les ornements du cadre des trumeaux viennent déborder sur la surface de la glace. Photographies de la galerie dans Angheli ZALAPI, *op. cit.*, 2009, pp. 182-183.

³⁷ Charles III, qui était parti gouverner en Espagne (1759-1788), avait fermé la Manufacture royale de Capodimonte pour créer celle du Buen Retiro à Madrid. Son fils, Ferdinand IV, qui lui succéda à Naples, créa quelques années plus tard la Manufacture royale de porcelaine de Naples. Pour un bref historique de ces deux manufactures, voir Vega MARTINI, « La Real Fabbrica della Porcellana di Capodimonte » et Alvar GONZÁLES-PALACIOS, « La Real Fabbrica della Porcellana di Napoli », dans *Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799*, cat. exp., Naples, Museo e Galleria Nazionali di Capodimonte, déc. 1979-oct. 1980, Florence, Centro Di, 1979, vol. 2, pp. 107 et 126. Sur la Manufacture royale de Capodimonte, on pourra se reporter notamment à deux ouvrages : Teresa Elena ROMANO, *Le porcellane di Capodimonte* :

entre 1757 et 1759 (remonté en 1866 au musée de Capodimonte)³⁸, est un exemple significatif de l'utilisation conjointe du verre et de la céramique : les glaces sont en effet enchâssées dans des panneaux de porcelaine qui habillent tout le décor mural. Un autre exemple remarquable en Italie est le cabinet du cardinal Prospero Colonna di Sciarra (1707-1765) à Rome (vers 1750-1760) : au plafond et sur les murs, des panneaux en faïence de Delft, autre grand centre de production pour la céramique³⁹, encadrent des miroirs traditionnels et des miroirs peints. Dans ce décor, le mélange des matières est particulièrement mis en scène, puisque les motifs des carreaux de majolique du pavement, qui proviennent également de Delft, se reflètent dans le miroir peint fixé au centre du plafond. Ces cabinets, qui allaient de pair avec un goût pour les chinoiseries, connaissaient alors une grande vogue en Europe⁴⁰.

Ainsi, le choix des matières était motivé par les exigences des commanditaires, qui n'hésitaient pas à importer certains matériaux, même si cela engendrait parfois des frais de transport considérables. Particulièrement recherché pour ses possibilités chromatiques et plastiques, le marbre faisait, lui aussi, l'objet de nombreuses importations. De plus, comme les glaces, il comptait parmi les décors les plus prestigieux. Ainsi, à l'instar des décors siciliens dans lesquels sont associés les glaces et la céramique, d'autres galeries italiennes attestent, quant à elles, de la rencontre des glaces et du marbre : à Florence, notamment, au palais Medici-Riccardi (vers 1690), mais aussi à Gênes, aux palais Durazzo (actuel palais royal), Spinola à Pellicceria et Carrega-Cataldi (vers 1730-1740). La Ligurie étant une région particulièrement riche en marbres, Gênes était devenu au fil des siècles un grand centre pour le commerce de ce matériau noble, fournissant, entre autres, Rome, Naples, Palerme, mais aussi la France et l'Espagne⁴¹. Pour autant, cela n'empêchait pas les Génois d'importer, eux aussi, certaines variétés de marbres, notamment les fameux Jaspes de Sicile,

storia della manifattura borbonica, Naples, L'Arte Tipografica, 1959 ; Nicola SPINOSA (dir.), *Porcellane di Capodimonte : la Real Fabbrica di Carlo di Borbone 1743-1759*, Naples, Electa, 1993. Sur la Manufacture royale de porcelaine de Naples, voir notamment Paola GIUSTI, « La porcellana della Real Fabbrica di Napoli : notizie e considerazioni », dans Andrea D'AGLIANO et Luca MELEGATI (dir.), *Ricordi dell'Antico. Sculture, porcellane e arredi all'epoca del Grand Tour*, cat. exp., Rome, Musei Capitolini, mars-juin 2008, Milan (Cinisello Balsamo), Silvana Editoriale, 2008, pp. 96-103.

³⁸ Sur le petit cabinet de porcelaine de la reine Marie-Amélie, voir Teresa Elena ROMANO, *op. cit.*, pp. 93-104 ; Silvana MUSELLA GUIDA, « Precisazioni sul salottino di porcellana in Portici », *Antologia di belle arti*, 1978, n° 5, pp. 73-87 ; *Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799*, *op. cit.*, pp. 122-124 ; Alvar GONZÁLES-PALACIOS, *Nostalgia e invenzione : arredi e arti decorative a Roma e Napoli nel Settecento*, Milan, Skira, 2010, pp. 35-45.

³⁹ Voir notamment l'ouvrage de Christine LAHAUSOIS, Antoinette FAY-HALLÉ, *Faiences de Delft*, Paris, Sèvres, RMN/ musée national de la céramique, 1998.

⁴⁰ Sur la mode des chinoiseries en Sicile, voir Pierfrancesco PALAZZOTTO, « Riflessi del gusto per la chinesiseria e gli esotismi a Palermo tra Rococò e Neoclassicismo : collezionismo, apparati decorativi e architetture », dans Santina GRASSO, Maria Concetta GULISANO (éd.), *op. cit.*, pp. 535-561. On trouve aussi à Palerme des exemples de cabinets de porcelaine, notamment au palais Comitini.

⁴¹ Voir à ce sujet l'article de Fausta FRANCHINI GUELF, « Les marbriers génois entrepreneurs et marchands : les routes du marbre de l'Italie aux demeures d'Europe », dans Pascal JULIEN

pour orner leurs églises ou leurs palais, tandis qu'en Sicile, on importait également des marbres génois ⁴². Ces échanges réciproques, qui reposaient sur un système commercial particulièrement intense, sont révélateurs des goûts des commanditaires, de leurs devoirs somptuaires et des liens politiques et diplomatiques qui unissaient les élites du temps. Néanmoins, ils ne doivent pas faire oublier qu'une production locale pouvait aussi, dans certains cas, être privilégiée ⁴³.

Ainsi, la richesse des matières déployées dans les palais Comitini, Valguarnera-Gangi et Biscari témoigne de l'adhésion des commanditaires de l'époque aux tendances artistiques européennes, en même temps qu'elle met en évidence l'originalité de certaines formules, comme celle du pavement en majolique ⁴⁴ qui, à l'origine, s'inspirait de la faïence hispano-mauresque. Il est certain que la conquête, par les Bourbons d'Espagne, du royaume de Naples (1734) et de Sicile (1735) ne fit que renforcer cet engouement pour l'art de la céramique dans le sud de l'Italie, alors même que d'autres foyers importants se développaient à cette époque en Europe ⁴⁵. Outre la permanence de la majolique, ces décors nobiliaires siciliens attestent aussi, nous l'avons vu, de la consommation d'objets de luxe, tels que les miroirs. Cette mode semble avoir atteint son apogée, autour des années 1770, dans la conception du décor de la villa Palagonia, située à Bagheria, dans les environs de Palerme. Des panneaux de glace y recouvrent en effet l'intégralité des voûtes de plusieurs pièces. Malheureusement, ils ont perdu aujourd'hui leur éclat et par conséquent leur fonction première (fig. XXIV) ⁴⁶. De même, dans le salon Martorana, les correspondances entre les trumeaux de glace et les autres parties du décor ont évolué, parfois disparu, au

(dir.), *Marbres de Rois*, actes du colloque du château de Versailles (2003), Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013, pp. 165-182.

⁴² Id., pp. 170-171 et 176-177.

⁴³ Anne Perrin Khelissa a notamment montré que ce sont des artistes et des artisans issus d'ateliers locaux qui sont privilégiés pour le chantier du palais Spinola à Pellicceria à Gênes ; Anne PERRIN KHELISSE, *op. cit.*, pp. 116-124 (« La fourniture des matériaux »).

⁴⁴ On notera que Michele Gravina, prince de Comitini, séjourna à Naples en janvier 1751. Angheli ZALAPÌ, Maurizio ROTOLO, *op. cit.*, p. 72, note 168.

⁴⁵ L'art de la céramique est à son apogée en Europe au XVIII^e siècle, grâce à l'activité des grands centres faïenciers (notamment Delft, Nevers, Rouen, Moustiers, Alcòra, Naples) et au développement des manufactures de porcelaine (Meissen, Sèvres, Naples, Madrid (Buen Retiro), etc.). En Espagne, la Manufacture d'Alcòra fut créée en 1727 par le neuvième comte d'Aranda. Certains des artisans de cette manufacture venaient de celle de Moustiers. Sur la Manufacture d'Alcòra, voir Yves BOTTINEAU, *L'art de cour dans l'Espagne des Lumières, 1746-1808*, Paris, De Boccard, 1986, pp. 223-225 (l'auteur fournit la bibliographie relative à cette manufacture p. 223, note 13) ; Id., *Les Bourbons d'Espagne, 1700-1808*, Paris, Fayard, 1993, p. 213.

⁴⁶ Le dispositif est encore visible dans la galerie et le grand salon, certaines pièces ont en revanche perdu leur décor d'origine. Les glaces ornant la voûte du grand salon furent commandées à Venise en 1777. Archivio di Stato di Palermo, Not. F. M. Magliocco, V. 13027, fol. 554r-554v ; V. 13011, fol. 468 ; documents publiés dans Rosario SCADUTO, *Villa Palagonia : storia e restauro*, Bagheria, Eugenio Maria Falcone, 2007, p. 245. Nous renvoyons également à cet ouvrage pour la bibliographie détaillée sur la villa Palagonia.

fil du temps. Plusieurs facteurs en sont à l'origine : tout d'abord, la disparition du mobilier et des objets d'art, qui constituaient un ensemble cohérent avec les glaces ; puis, le changement d'éclairage, qui a modifié la mise en scène des différents éléments du décor ; enfin, le vieillissement du matériau lui-même, qui a fait disparaître certains effets de matières et de couleurs. La restauration récente du salon Martorana ⁴⁷ lui a permis de retrouver une partie de son éclat d'autrefois ; néanmoins, le rôle joué par les glaces n'y est quasiment plus perceptible aujourd'hui, en raison de leur obscurcissement ⁴⁸. Ainsi, quand les miroirs, victimes du temps, ont perdu leur pouvoir réfléchissant, le visiteur ne peut que reconstituer dans son imaginaire la somptuosité, les jeux de lumière et de matières qui, au XVIII^e siècle, caractérisaient la rencontre des matériaux dans l'harmonie du décor.

⁴⁷ Restauration réalisée en 2005, sous la direction de Raffaele Savarese et Maurizio Rotolo. Voir Federica CERTA, « Restauro d'altri tempi per la "galleria degli specchi" », *Palermo*, 2005, n° 1, pp. 10-11. Sur les chantiers de restaurations conduits par la Provincia regionale di Palermo – Direzione Sovrintendenza dei Beni Culturali Artistici e Monumentali, voir Paolo MATTINA, Maurizio ROTOLO, *La Provincia : conservazione e restauro*, Palerme, Provincia regionale di Palermo, 2011.

⁴⁸ Les glaces font en effet partie des matériaux les plus soumis aux dégradations du temps, surtout lorsqu'elles sont fabriquées avec du plomb, comme c'est le cas au palais Comitini.

QUATRIÈME PARTIE

Imaginaires et incarnations sensuels

« L'amour égalisait tout » : l'unité du décor des intérieurs libertins du roman des Lumières

Fabrice MOULIN

Je regarde la chambre avec horreur. Une telle densité de meubles dépasse toute imagination. [...] Quelle est cette pièce ? m'écriai-je. C'est le salon, dit-elle. Le salon. Je commençai à sortir les meubles par la porte qui donnait sur le couloir. [...] Je les sortis l'un après l'autre, et même deux à la fois, et je les empilai dans le couloir, contre le mur du fond. Il y en avait des centaines, grands et petits. Ils arrivaient à la fin jusque devant la porte, de sorte qu'on ne pouvait plus sortir de la chambre, ni à plus forte raison y entrer, par là. On pouvait ouvrir la porte et la refermer, puisqu'elle s'ouvrait vers l'intérieur, mais elle était devenue infranchissable. [...] Il ne restait plus dans la chambre finalement qu'une sorte de sofa et quelques rayons fixés au mur ¹.

Le personnage de Beckett, clochard anonyme et solitaire, dépouille l'appartement dans lequel Lulu, son « premier amour », vient de l'inviter. Il le vide consciencieusement de tous ses meubles, dans une quête régressive qui répond à la pauvreté de sa vie affective et à son horreur de la femme et de l'amour. Mais en fixant ce rapport d'un sentiment vide à un espace vide, ce déménagement du salon semble aussi liquider – et en cela nous aider à mieux comprendre – toute une tradition romanesque des espaces voluptueux et galants, en s'achevant précisément par où ces derniers commençaient : par le sofa (appauvri encore depuis en « sofa »). Comment ne pas voir, en effet, dans ce salon vide au sofa unique (que notre héros ne tardera d'ailleurs pas à malmener en le renversant sur la tranche), le négatif de ces boudoirs et cabinets libertins, qui, de Crébillon à Sade, procèdent par garniture de meubles, profusion d'objets et capitonnage de décorations, et toujours autour et comme à partir du sofa, qui, à la manière d'un trône, en fixe la destination charnelle et érotique ? L'« horreur » du plein de notre clochard renverse cette « horreur du vide » si caractéristique des intérieurs rococo dont parlait Minguet ². De façon significative, et en forçant un peu le trait, le roman des Lumières ne consent à décrire les espaces intérieurs qu'à la condition qu'ils soient richement décorés et meublés avec profusion. Amanzei, le personnage de Crébillon réincarné dans des sofas successifs, formule tout haut ce qui est en fait une pratique d'écriture romanesque : « J'entrai dans une maison où ne voyant que des choses qui, à force d'être ordinaires ne valent la peine d'être ni regardées ni racontées,

¹ Samuel BECKETT, *Premier amour* (1945), Paris, Minuit, 1970, p. 42.

² Philippe MINGUET, *Esthétique du rococo*, Paris, Vrin, 1966, p. 157.

je ne demeurai pas longtemps »³. Le raffinement du lieu est un embrayeur de la description mais aussi du récit.

C'est donc tout naturellement qu'une étude sur les décors intérieurs de la fiction s'oriente d'abord vers ces espaces du boudoir et du cabinet, que nous situerions comme relevant à la fois du rococo (sous le régime esthétique) et du libertinage (sous le régime culturel et littéraire). Ils sont en effet parmi les rares espaces à proposer cet « artifice supplémentaire » qui vient s'ajouter à l'artifice littéraire de la fiction⁴, cette dimension spectaculaire et séductrice qui en fait des espaces de représentation. Alors même qu'il se retire au creux de lieux clos et isolés, le désir se donne paradoxalement en spectacle, se met en scène, en se redéployant parmi les peintures et les glaces, comme en un théâtre. Le piège libertin de M^{me} de T*** dans *Point de lendemain* s'ouvre bien dans la loge d'opéra pour se refermer dans la grotte du cabinet secret : il n'y a là, au fond, qu'un seul et même espace, celui qui articule le secret au spectacle, lesquels fusionneront de manière si saisissante dans le théâtre muré de Silling⁵. De Crébillon à Sade, justement, nous avons choisi une douzaine de décors⁶ dont le regroupement se justifie par une ressemblance d'ordre esthétique (ces intérieurs font intervenir les mêmes éléments décoratifs) mais aussi d'ordre narratif : ces architectures s'insèrent toutes dans une séquence narrative (une « configuration », pour reprendre l'expression d'Henri Lafon⁷) globalement similaire, dont il nous suffira de dire ici qu'elle met en scène un personnage « patient » (le plus souvent un homme, mais pas toujours) qu'on introduit dans un réduit voluptueux entièrement agencé pour susciter le désir, où s'apprête à l'accueillir un personnage « agent » (le plus souvent une femme). Parmi ces décors, souvent étudiés bien qu'issus de romans de second ordre⁸, les intérieurs de Trémicour dans *La petite maison* de Bastide et les cabinets de M^{me} de T*** de *Point de lendemain* de Vivant Denon sont bien évidemment les plus connus⁹. Ils se

³ Claude-Prosper JOLYOT DE CRÉBILLON, *Le sofa, Œuvres complètes*, éd. Jean SGARD, Paris, Classiques Garnier, 2000, t. II, p. 331.

⁴ « Le “décor” implique une sorte d'artifice supplémentaire dans l'usage de l'objet [...]. Parler de “décor”, c'est déjà saisir l'objet dans son exploitation littéraire, dans le processus de la représentation » (Jean-Paul SERMAIN, « Leçon de sémiotique littéraire : en relisant l'œuvre d'Henri Lafon », dans Jacques BERCHTOLD (éd.), *Espaces, objets du roman au XVIII^e siècle, hommage à Henri Lafon*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 22).

⁵ Voir Donatien Alphonse François DE SADE, *Les cent vingt journées de Sodome, Œuvres*, éd. Michel DELON, Paris, Gallimard, 1990, t. I, pp. 53-58.

⁶ À l'exception des œuvres les plus connues, on trouvera les extraits étudiés en annexe de notre article.

⁷ Henri LAFON, *Espaces romanesques du XVIII^e siècle, 1670-1820 : de M^{me} de Villedieu à Nodier*, Paris, PUF, 1997, p. 7.

⁸ Voir les travaux fondateurs d'Henri LAFON (*Espaces romanesques...*, op. cit. et *Les décors et les choses dans le roman français du XVIII^e siècle de Prévost à Sade*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1992), ainsi que les études désormais classiques de Michel DELON (*Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette littératures, 2000, les chapitres 5 et 6 ; *L'invention du boudoir*, Paris, Zulma, 1999) et de Christophe MARTIN (*Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, notamment le chapitre 1).

⁹ Voir Dominique VIVANT DENON, *Point de lendemain*, suivi de Jean-François DE BASTIDE, *La petite maison* (1753), éd. Michel DELON, Gallimard, 1995.

distinguent par leur rôle et leur développement narratifs hors du commun (le pacte touristique-libertin passé entre Trémicour et Mélite au seuil de la petite maison, comme le piège topographique tendu à Damon par M^{me} de T*** entre pavillons et jardins, font des deux nouvelles des réécritures libertines et architecturales de la carte du Tendre). À cela s'ajoute, dans le cas de Bastide, le projet quasi muséographique dans lequel ces décors imaginaires s'insèrent (la description du pavillon de Trémicour, inspirée de la Folie de la Boissière de la Barrière Clichy par Le Carpentier, restitue le travail et le style de plus d'une vingtaine d'authentiques artistes du temps)¹⁰.

Mais ces deux textes restent des exceptions, dont on eût souhaité qu'ils fussent la règle. Nous regrettons, avouons-le, que les splendides cabinets si souvent évoqués dans les romans ne donnent lieu qu'à de brèves descriptions de quelques lignes, sans grand rapport avec le raffinement et la profusion qu'ils incarnent pourtant symboliquement. Et ce regret est sans doute moins le résultat d'un regard déformé de lecteur post-balzacien habitué aux longues descriptions, que d'une interpolation entre notre expérience de lecteur et celle de visiteur, habitué au plaisir d'arpenter et d'admirer des architectures réelles. On aimerait, naïvement sans doute, les retrouver dans la fiction, sinon telles quelles, du moins dans le luxe de certains de leurs détails. Ce sentiment spontané d'un hiatus entre le lecteur (trop rapidement frustré d'espace) et le visiteur (happé par un décor dont il peut examiner les moindres détails), relève, c'est vrai, d'une sorte d'*ut architectura poesis* assez sommaire, et semble à première vue bien fragile pour servir d'appui à une réflexion sur la description romanesque. On aurait pourtant tort de le négliger, car il nous mène sur la voie d'un paradoxe propre à ces espaces intérieurs ; paradoxe dont on voudrait partir pour réfléchir sur la véritable nature de leur unité et de leur harmonie interne.

Ne doit-on pas s'étonner que des espaces voués au spectaculaire et à l'excès, conçus pour frapper les sens et entraîner l'admiration infinie des personnages et du lecteur, soient pourtant si rapidement expédiés par l'écriture ? N'est-il pas frappant que ces décors, dont chaque élément (glaces, peintures de la Fable galante, ou encore menuiserie délicate) participe d'une esthétique rococo qui porte la profusion infinie et le vertige du détail, soient pourtant ramassés en quelques lignes, et surtout résorbés sous des formules évasives et totalisantes : « Tout y respirait la volupté », « tout invitait à l'amour », « tout y respirait l'amour et le plaisir »¹¹... ? « La perception du décor n'est pas totalisable », précisait Minguet, formulant ainsi une sorte de définition du rococo, « l'œil s'épuise dans le détail, quand il a tout parcouru, il n'est pas sûr d'avoir tout enregistré »¹². Or, les décors romanesques sont justement toujours et avec insistance ramenés à un tout, au détriment du traitement du détail. Comme si la force de déploiement propre à l'espace rococo, toujours prêt à s'ouvrir et à se multiplier, se trouvait bridée, fixée par l'écriture et la description qui l'absorbent bien vite au

¹⁰ Sur cet aspect documentaire de *La petite maison*, voir les appareils critiques de Michel DELON (*op. cit.*) et de Patrick MAURIÈS (*La petite maison* (1753), Paris, Le promeneur-Gallimard, 1993), ainsi que l'article d'Aurélien DAVRIUS (« La Petite maison, une collaboration entre Belles-Lettres et architecture au XVIII^e siècle », *RHLF*, 2009, vol. CIX, n° 4, pp. 841-869).

¹¹ « Le mot "tout" sonne avec insistance dans ces textes », remarque Henri LAFON (*Les décors et les choses...*, *op. cit.*, p. 200).

¹² Philippe MINGUET, *op. cit.*, p. 168.

sein d'un ensemble unifié. Alors bien sûr, l'exigence d'unité n'est pas contradictoire avec l'esthétique de ces décors à propos desquels elle est fortement rappelée par les architectes. Germain Boffrand, par exemple, figure de proue de l'architecture rococo, insiste sur la cohérence qui doit maintenir ensemble tous les éléments et les matériaux du décor intérieur : « En général », écrit-il, « toutes les parties d'Architecture, de Sculpture et de Peinture ne doivent faire ensemble qu'un seul et même tout »¹³. Néanmoins l'unité fortement affirmée des décors romanesques semble d'une tout autre nature que celle, structurelle et plastique, des décorations intérieures de l'époque¹⁴. Si le roman convoque des objets et des techniques qui correspondent aux usages artistiques du moment (la glace, la peinture galante, les meubles dernier cri dont La Morlière se plaît à égrener l'éventail)¹⁵, il cherche avant tout à les faire converger vers un effet unique, une impression sans nuance sur les sens, avec pour seule finalité le réveil de l'appétit sexuel.

L'intrigue romanesque construit un espace qu'elle dote en même temps d'un sens ; un espace dont les parties ne sont pas seulement des formes (plastiques, artistiques) mais avant tout des *signes*, dont l'interprétation (sensuelle et érotique) est, du point de vue du personnage visiteur, absolument univoque. C'est précisément cette unidimensionnalité du boudoir, soulignée, à des titres divers, par plusieurs commentateurs¹⁶, qu'il nous paraît intéressant d'interroger parce qu'elle peut nous permettre de préciser le statut propre de l'espace littéraire par rapport aux espaces réels produits par l'art – statut qui oscille entre le témoignage et la transfiguration par

¹³ Germain BOFFRAND, *Livre d'Architecture...*, Paris, Cavalier, 1745, p. 44.

¹⁴ Sur la décoration intérieure des boudoirs, voir les articles d'Alexia Lebeurre et de Bérangère Poulain dans le présent volume.

¹⁵ « ... une duchesse, des bergères, des chaises longues... » (Jacques ROCHETTE DE LA MORLIÈRE, *Angola, histoire indienne* (1746), dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, éd. Raymond TROUSSON, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 415 ; voir annexe, extrait n° 2). Christophe Martin rappelle combien les « romans de la mondanité sont soucieux d'annexer au plus vite les dernières inventions décoratives pour en exploiter le potentiel érotique » (Christophe MARTIN, *op. cit.*, p. 17). Sur l'invention de nouveaux noms de meubles propres à vivifier l'appétence de la clientèle, voir l'article de Christian Michel dans le présent volume.

¹⁶ Michel Delon souligne l'empire qu'exerce le lieu libertin sur les sens. Tout en saturant les sollicitations sensibles (dans un mouvement de *profusion*), le boudoir « limite la liberté » de l'individu (dans une logique de *restriction*), à la façon d'un espace utopique (Michel DELON, *L'invention du boudoir*, *op. cit.*, p. 39). Mathilde Cortey, quant à elle, rattache la débauche d'impressions du cabinet voluptueux (la « superposition de reflets à des sensations visuelles et olfactives ») – mouvement de dispersion – à la structure architecturale inclusive du lieu, faite de « plusieurs lieux qui s'emboîtent les uns dans les autres » (cabinet, alcôve, lit, coquille), convergeant vers un point de fuite unique : le sexe féminin (Mathilde CORTEY, *L'invention de la courtisane au XVIII^e siècle*, Paris, Arguments, 2001, pp. 156-157). Enfin, Christophe Martin, dans une lecture à la fois rhétorique et idéologique du discours romanesque, interroge les liens de ce type de décors à la représentation de la femme et du corps féminin. Il montre, entre autres, que ces espaces, saturés et « foisonnants d'objets » (mouvement de *profusion*), sont attribués à la femme avec une insistance qui relève d'une véritable « assignation » (mouvement de *restriction*) (Christophe MARTIN, *op. cit.*, p. 15 et s.). On retrouve donc, à une autre échelle, ce paradoxe entre un espace qui pourrait échapper et une ferme volonté de lui donner un sens.

la fiction. Le cabinet voluptueux du roman, en convoquant les formes et matériaux artistiques contemporains, reproduit l'harmonie des décors rococo, et possède, à ce titre, une valeur certaine de témoignage. Mais cette cohérence structurelle du décor n'a de sens que parce qu'elle est entièrement au service d'une autre unité, tissée cette fois-ci par l'écriture et l'intrigue libertine pour les besoins de la figuration exclusive du corps et du désir, dont le cabinet devient le « temple ». Cette imposition d'un sens unique et transparent, qui est sensible jusque dans la brièveté même des descriptions, ne va pas – et c'est là le paradoxe – sans une certaine réduction des aspérités, une certaine homogénéisation du divers pourtant constitutif de l'univers décoratif du rococo.

Le tableau et la glace : petite anatomie du cabinet

« Il faut tout mettre en œuvre, employer la magie de la peinture et de la perspective pour créer des illusions »¹⁷. Ainsi Le Camus de Mézières résume-t-il les pratiques décoratives du boudoir tout au long du siècle. Elles reposent en effet sur la recherche d'une double illusion, par le jeu combiné du tableau et du miroir. On connaît le succès progressif d'un tel dispositif dans les demeures royales puis les hôtels parisiens, dès la fin du règne de Louis XIV¹⁸. Formule qui reste cependant, du fait de son coût, le signe d'un prestige exceptionnel. Le roman, dont les mots coûtent moins cher que les glaces de Venise ou de Saint-Gobain, associe de façon systématique la peinture et le trumeau de glace. Comme si la fiction cherchait à épauler et nourrir sa propre illusion des illusions de la représentation, elle resserre la collaboration du tableau et du miroir pour y réduire bien souvent la composition et la structure du décor, assurant ainsi sa forte unité tout en préparant son éclatement. On retrouve parfois, nettement dessinée, la scansion des lambris entre panneaux peints et trumeaux de glace, dont les missions respectives de figuration et de démultiplication du corps nu sont fixées :

Entre des glaces de la plus rare beauté, on voyait des peintures¹⁹.

La moitié des panneaux étaient garnis de tableaux, qui représentaient les galantes Orgies qui se célébraient dans ce temple de la volupté : les autres étaient remplis de glaces dans lesquelles ces tableaux étaient répétés sous différents points de vue²⁰.

Mais ce rythme imprimé à l'espace se brouille bien vite tant il devient impossible de distinguer l'image de son reflet, qui se confondent dans le règne du miroitement. Dans l'antre de M^{me} *** , dans *Le Vicomte de Barjac*, les tableaux de Van Loo et de Boucher ne représentent plus, mais « réfléchissent » le « jour des amants », qui pénètre

¹⁷ Nicolas LE CAMUS DE MÉZIERES, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, l'auteur, 1780, p. 118.

¹⁸ La glace est historiquement attachée aux petits espaces. Elle est utilisée par exemple en 1698 par Lassurance pour la décoration du pavillon de glaces et des appartements d'hiver de la Ménagerie de la reine. Voir Fiske KIMBALL, *Le style Louis XV, origine et évolution du rococo*, Paris, Picard, 1949.

¹⁹ François BELIARD, *Zelaskim, histoire américaine...*, Paris, Mérigot, 1765, t. III, p. 67.

²⁰ Henri-François DE LA SOLLE, *Mémoires de Versorand*, Paris/Amsterdam, Mérigot, 1750, t. V, p. 57. La sculpture remplace plus rarement la peinture (voir annexe, extrait n° 9, où la ronde-bosse mime plus concrètement encore les formes des corps).

par l'ouverture du dôme : la peinture se transforme en miroir ; quant aux miroirs, qui « répètent » les mouvements des domestiques accoutrés en personnages de la Fable, ils se transforment en tableaux ²¹. Dans le cabinet de M^{me} de T***, de *Point de lendemain*, peinture et glace se superposent dans un jeu d'illusions sans fond qui ne distingue plus ses propres degrés : « Je me trouvais comme dans une vaste cage entièrement de glaces, sur lesquelles les objets étaient si artistement peints, qu'elles produisaient l'illusion de tout ce qu'elles représentaient » ²².

Ces échanges entre peinture et glace ont bien évidemment pour fin de dévoiler le corps érotique. Le roman, déplaçant la notion fondamentale de convenance ou de destination au profit de ses petits espaces privés et licencieux ²³, et en radicalisant les principes, dresse une analogie insistante entre la représentation picturale du décor de la pièce et les usages qui s'y pratiquent. Il s'agit d'inscrire, par le truchement du tableau, le corps dans le décor. La correspondance entre la peinture et les mœurs fait parfois l'objet d'un long développement, comme dans l'extrait de l'*Histoire de M^{lle} Brion*, qui offre un exemple rare de commentaire sur le sujet d'un tableau ²⁴. L'appartement de M. de R... est décoré de l'épisode des amours de Mars et Vénus surpris par Vulcain. L'ordonnance du tableau, esquissée dans la gravure qui illustre cette scène, laisse penser qu'il est inspiré de la toile de Boucher, exactement contemporaine (fig. 25 et XXV). La scène sexuelle, dont nous serons, nous lecteurs, les spectateurs secrets à la façon d'un Vulcain dégradé, semble se draper dans les vêtements de la Fable. L'incrustation du tableau dans le corps du lit (il lui sert de « dossier ») confirme cette continuité, ce passage sans rupture de l'image à l'acte (passage rendu aussi dans la gravure par le jeu d'écho entre le froissé des carreaux et les drapés du tableau).

Mais bien souvent, le sujet des peintures est à peine évoqué. Il suffit au narrateur de préciser que les toiles étaient « analogues au moment » ²⁵, ou « analogues au passe-

²¹ Marquis DE LUCHET, *Le Vicomte de Barjac...*, Dublin, Wilson, 1784, t. I, p. 139 ; voir annexe, extrait n° 10.

²² VIVANT DENON, *op. cit.*, p. 94.

²³ « Le principal soin d'un Décorateur », affirme Blondel, « doit être de se régler sur la destination du lieu » (*De la décoration des maisons de plaisance*, Paris, Jombert, 1738, t. II, p. 106). Ou encore : « Dans la décoration d'un appartement, on doit encore avoir pour règle indispensable d'accorder les ornements d'une pièce avec son usage » (*op. cit.*, t. II, p. 66). Mais c'est en effet d'abord pour l'espace de parade de la salle à manger que Blondel théorise l'adéquation du décor à l'usage. Il l'applique ensuite, par extension, mais en atténuant progressivement les procédés, aux autres pièces plus petites, et aux demeures moins riches : « On peut désigner dans les grands édifices, la destination d'une salle à manger par les attributs qu'y peut apporter la sculpture, et par les allégories que peuvent offrir les tableaux dont on orne les dessus-de-portes, ceux des cheminées et des trumeaux, aussi bien que les peintures du plafond lorsqu'on en introduit l'usage. Cette manière de désigner ces salles à manger doit s'entendre de toutes les autres pièces qui composent un appartement de parade. Dans les maisons d'une moindre considération, on affecte des allégories moins coûteuses, et souvent même on se contente des meubles principaux, comme dans les salles à manger ordinaires, les tables ou buffets ; dans les chambres à coucher, les alcôves, niches, etc. » (*op. cit.*, t. II, pp. 122-123).

²⁴ Voir *Histoire de M^{lle} Brion, dite comtesse de Launay*, Toulon, s. n. s. d. [1754] (voir annexe, extrait n° 4).

²⁵ DORAT, *Les sacrifices de l'amour*, 1771, Paris, Le promeneur, 1995, partie I, lettre 22 ; voir annexe, extrait n° 8.

Fig. 25. Anonyme, gravure illustrant *Histoire de M^{lle} Brion, dite comtesse de Launay*, Toulon, s. n., s. d. [1754], collection privée.

temps »²⁶ dont la pièce est le théâtre. Rien n'est dit du contenu, rien n'est détaillé du moment, mais (et comme si deux silences valaient mieux qu'un) la seule adéquation de l'un à l'autre en suggère bien assez. Ce corps suggéré ou dévoilé par le pinceau (qui « expos[e] aux regards ce que la nature a de plus caché »²⁷, et par qui « rien n'était ménagé »²⁸), le miroir va le déployer sous tous les angles (« sous différents points de vue »), offrant au regard du visiteur et à l'imagination du lecteur une vue quasi-panoptique.

Les attitudes voluptueuses qu'elles offraient aux regards, se trouvaient répétées, de quelque côté que l'on se tournât, dans vingt glaces distribuées avec art²⁹.

Le principe d'effraction, au cœur de la peinture rococo d'inspiration ovidienne³⁰, est ainsi poussé à l'extrême par la démultiplication des points de vue. Il finit même par s'annuler dans une sorte de géométral érotique où tout est dévoilé. C'est ce rêve d'un tableau scintillant des corps, sans ombre ni cache, que réalise le boudoir sadien,

²⁶ Marquis DE LUCHET, *op. cit.* ; voir annexe, extrait n° 10.

²⁷ Ignace-Vincent GUILLOT DE LA CHASSAGNE, *Mémoires du comte de Baneston écrits par le chevalier de Forceville*, Paris, Duchesne, 1755, t. I, p. 107 ; voir annexe, extrait n° 5.

²⁸ JONVAL, *Les erreurs instructives ou les Mémoires du comte de ****, Londres/Paris, Cuissart et Prault, 1765, t. III, p. 82 ; voir annexe, extrait n° 6.

²⁹ JONVAL, *op. cit.*, t. III, p. 82 ; voir annexe, extrait n° 6.

³⁰ Voir, sur ce point, les récentes analyses d'Aurélia GAILLARD, « Mythologies de l'effraction dans la peinture rococo ou des repos en peinture », dans Jacques BERCHTOLD, René DEMORIS et Christophe MARTIN (éd.), *Violences du rococo*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2012, pp. 77-95.

notamment celui de *La Philosophie dans le boudoir*. Répondant à l'étonnement d'Eugénie devant « toutes ces glaces » qui répètent « les attitudes en mille sens divers », M^{me} de Saint-Ange explique :

[Elles] multiplient à l'infini les mêmes jouissances aux yeux de ceux qui les goûtent sur cette ottomane ; aucune des parties de l'un et l'autre corps ne peut être cachée par ce moyen, il faut que tout soit en vue, ce sont autant de groupes rassemblés autour de ceux que l'amour enchaîne, autant d'imitateurs de leurs plaisirs, autant de tableaux délicieux, dont leur lubricité s'enivre et qui servent bientôt à la compléter elle-même ³¹.

Ici, la peinture et sa médiation érotique ont disparu. Ce sont les corps qui font tableaux dans les miroirs (et chez le géant Minski, ils feront meubles ³²). À mesure que la décoration se simplifie et s'épure (se réduisant à l'élément unique de la glace), elle réalise, comme en raison inverse, l'éclatement et le morcellement du corps. Un éclatement d'autant plus fantasmé qu'il n'est jamais concrètement illustré par l'image quand elle existe. Ainsi la gravure représentant la « délicieuse niche » de glaces de M^{me} de Saint-Ange dans l'édition de 1795 de *La philosophie dans le boudoir*, ne figure qu'un seul miroir, lui-même en partie dissimulé par les tentures d'un lit, et surtout, totalement opaque. Le dispositif léger et transparent du texte (ottomane et reflets infinis) s'en trouve considérablement alourdi ou appauvri (fig. 26). Parmi les cent gravures de l'*Histoire de Juliette* (dont de nombreuses figurent des intérieurs de glaces), seuls trois inscrivent le reflet du corps sur la surface du miroir. Encore s'agit-il du seul corps de Juliette, excentré, coupé et isolé (comme dans la scène avec la Clairville, dans la « niche de glaces » du « voluptueux appartement » de Juliette ou celle du « cabinet absolument environné de glaces » du duc de Dennebar) (fig. 27-28). Jamais la glace ne réfléchit les dispositifs complexes impliquant plusieurs corps. Seul l'espace fictif du texte, donc, est à même de suggérer cette dilution fantastique du corps dans le décor ³³. Peut-on parler, alors, d'un risque de désintégration de l'espace imaginaire avec la dispersion du corps ? Non, en réalité l'unité du décor n'est jamais vraiment menacée, puisqu'au contraire, chaque partie du réduit voluptueux est solidaire de cette mission unique : dire et montrer le corps. Chez Sade, comme dans la plupart des autres cabinets libertins, que ce soit en pleine lumière comme dans le « demi-jour », tout doit être montré (effectivement, ou par le truchement de

³¹ Donatien Alphonse François DE SADE, *La philosophie dans le boudoir*, *Œuvres*, éd. Michel DELON, Paris, Gallimard, 1998, t. III, p. 20. Le dispositif se retrouve à l'identique dans le salon du comte de Gernande de *La nouvelle Justine*, où la « large ottomane » est entourée « par tant de glaces qu'il devenait impossible que les scènes qu'on allait exécuter dans ce superbe local ne s'y multipliasent pas sous mille et mille formes » (SADE, *op. cit.*, t. II, chap. XIV).

³² Voir SADE, *Histoire de Juliette*, *op. cit.*, t. III, p. 706.

³³ Michel Delon avait signalé les limites de la gravure et la préséance de l'écriture dans la figuration de la dynamique érotique chez Sade – limites confirmées ici par le traitement timide du miroir. Voir Michel DELON, « L'esthétique du tableau et la crise de la représentation classique à la fin du XVIII^e siècle », dans *La lettre et la figure, la littérature et les arts visuels à l'époque moderne*, actes du colloque de Siegen et d'Orléans (1986), Heidelberg, C. Winter, 1989, pp. 11-29.

Fig. 26. Anonyme, *La niche de glace du boudoir*, gravure illustrant SADE, *La philosophie dans le boudoir*, Londres, aux dépens de la Compagnie, 1795, collection privée.

Fig. 27. Claude Bornet, *Le voluptueux appartement de Juliette*, gravure illustrant SADE, *Histoire de Juliette*, En Hollande [Paris], s. n., 1797-1799, collection privée.

Fig. 28. Claude Bornet, *Le cabinet de glaces de Dennebar*, gravure illustrant SADE, *Histoire de Juliette*, En Hollande [Paris], s. n., 1797-1799, collection privée.

la peinture) ; et plus encore, tout *doit montrer*, rien ne doit être « non-montrant ». Jusqu'aux « écrans » qui masquent moins qu'ils ne désignent les « mains » de la courtisane qui les a découpés ³⁴ ; jusqu'aux « rideaux pourpres et argent », qui ne cachent rien mais participent au contraire de la réflexion des motifs dans les glaces ³⁵. Il y a comme une sur-signifiante du décor.

On tient peut-être ici un des déplacements essentiels opérés par le roman par rapport aux pratiques décoratives qui lui sont contemporaines. La fiction ne semble garder des décors que les parties directement figuratives, ou les éléments qu'elle a rendus au préalable signifiants. Dans ces espaces où trône pourtant le « lit de repos », jamais la description ne fait allusion aux *repos* de la décoration, à ces panneaux de lambris aveugles, si importants dans l'économie générale de la pièce pour maintenir son équilibre et même rehausser ses ornements. Blondel rappelle en effet qu'il « faut garder [des repos] en décorant une pièce pour en faire bien ressentir toutes les parties » ³⁶, mais aussi pour « avoir soin de ménager la supériorité des ornements pour les parties d'une pièce quand elles doivent l'emporter sur les autres » ³⁷. Dans le roman, l'ornement ne se dessine pas sur fond de repos ou par distinction d'avec un élément plus sobre : l'espace entier *n'est qu'*ornement (« il semblait que l'art se fût épuisé pour embellir ce séjour » ³⁸). Ces panneaux lambrissés, sans image ni reflet, qu'on trouve très souvent dans les gravures, ne sont jamais évoqués dans l'écriture, si ce n'est, justement, comme support de la représentation (« une boiserie d'une sculpture légère et délicate, *portait* différents médaillons » ³⁹ ou sur le mode de la saturation (cette « salle ornée *de toutes parts* d'une boiserie très élégante » ⁴⁰). Tournant le dos à une structure qui ferait alterner l'ornement et le repos, la menuiserie et le tableau, le figuratif et le non figuratif, le vide et le plein, le décor romanesque condense l'espace artistique en n'en retenant que ce qui représente, réfléchit ou fait signe.

Un « tout heureux »

Cette logique de densification de la signification du décor se traduit par le procédé, extrêmement attendu, de la « totalisation », qui unifie et homogénéise le divers. Soit que le « tout » vienne ressaisir, après coup, les éléments successifs d'une énumération (la lumière, les glaces, les peintures et leurs détails, « *tout* dans ce lieu respirait l'amour » ⁴¹), soit qu'au contraire, on pose dès le seuil du réduit un facteur commun aux objets qui vont être décrits (« Imagine-toi *tout* ce que le luxe peut inventer pour entretenir ou pour exciter les désirs » ⁴²). Soit, enfin, que la convergence de tous les éléments du décor dispense même de leur description, tant la connaissance de l'effet permet de reconstruire ses causes ! Ainsi, de la maison de plaisance du séducteur

³⁴ LA MORLIÈRE, *op. cit.* ; voir annexe, extrait n° 2.

³⁵ LOAISEL DE TREOGATE, *Dolbreuse...*, Paris, Belin, 1783 ; voir annexe, extrait n° 9.

³⁶ Jean-François BLONDEL, *op. cit.*, t. II. p. 80.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Mémoires du comte de Baneston*, *op. cit.* ; voir annexe, extrait n° 5.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Mémoires de Versorand*, *op. cit.* ; voir annexe, extrait n° 3.

⁴¹ *Zelaskim*, *op. cit.* ; voir annexe, extrait n° 7. Nous soulignons.

⁴² *Les erreurs instructives*, *op. cit.* ; voir annexe, extrait n° 6. Nous soulignons.

comte de Surville, dans l'histoire édifiante de *Toni et Clairette*, nous ne saurons rien... ou plutôt nous ne saurons *que* tout : elle est destinée à séduire :

On arrive, et l'on se croit admis dans un séjour enchanté. Le lieu était charmant par lui-même, et l'industrie des Arts y luttait partout avec les beautés de la Nature. L'élégance, la richesse brillaient dans l'intérieur des appartements. L'œil y voyait enfin *tout ce qui peut* contribuer à le séduire, et quand l'œil est séduit, l'âme n'est pas éloignée de participer à l'illusion ⁴³.

La reprise incessante de ce procédé d'un extrait à l'autre témoigne de la nature conventionnelle de ces lieux (au sens spatial comme rhétorique), qui s'écrivent par référence des uns aux autres, donnant au lecteur qui les parcourt l'impression de visiter un seul et même espace et non des endroits singuliers. C'est, bien entendu, que ces lieux représentent moins des espaces en tant que tels qu'ils ne partagent la même fonction diégétique et symbolique : figurer, par métonymie et métaphore, le corps érotique et exprimer ainsi le réveil du désir.

Son unité, le décor fictif la trouve hors de lui, dans la convergence de ses effets sur les sens, dans la cohérence du sentiment qu'il procure. Si Blondel, parlant en architecte, souligne la « relation intime qui doit être entre les parties et le tout », dans la décoration intérieure, exigeant de « parvenir à un *tout heureux* » ⁴⁴, le romancier semble lui répondre en transposant l'intimité artistique des parties du décor en une intimité de chair entre ses habitants : « *tout* dans ce lieu respirait l'amour, et l'amour *heureux* » ⁴⁵. Entre les éléments décoratifs (le tout) et leur réussite (l'heureux tout), s'interpose l'ordre du sentiment (l'amour). La perfection architecturale du cabinet romanesque est inextricablement liée à l'efficacité de sa destination galante ; c'est pourquoi cette perfection artistique se dit dans le langage convenu du sentiment, étayé par la vulgate sensualiste du siècle dont les *Réflexions critiques* de l'abbé Dubos sont une des sources dans le domaine esthétique ⁴⁶. Plaçant l'espace au service du désir, et tout comme il pousse à l'extrême certaines notions architecturales (la destination), le roman radicalise le sensualisme en prêtant au décor un pouvoir absolu, des effets nécessaires. Le procédé, relativement éculé lui aussi, de personnification du lieu, qui consiste à postuler une entité allégorique et d'allure féminine à son origine (« la mollesse », « la délicatesse », « les grâces », « l'amour », « la volupté ») participe également de ce raidissement sensualiste. Les effets provoqués par les objets du décor (l'amour, la volupté...) sont déjà là, au principe de ce décor, présents sous une forme allégorique mais entièrement transparente. Production et réception de l'espace semblent se mirer l'une l'autre comme en une glace, ou encore se refermer l'une

⁴³ Nicolas BRICAIRE DE LA DIXMERIE, *Toni et Clairette*, Paris, Didot l'aîné, 1773, t. 2, p. 167. Nous soulignons.

⁴⁴ BLONDEL, *op. cit.* t. II, p. 120. Nous soulignons.

⁴⁵ Zelaskim, *op. cit.* ; voir annexe, extrait n° 6. Nous soulignons.

⁴⁶ « Puisque le premier but de la poésie et de la peinture est de nous toucher, les poèmes et les tableaux ne sont de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous émeuvent et qu'ils nous attachent » (Abbé DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), Paris, Pierre-Jean Mariette, 1733, vol. II, 22, p. 323).

sur l'autre comme les deux parties d'une coquille, conférant à l'espace une unité absolue ⁴⁷.

Fiction et fonction

Espaces entièrement définis et construits par leur destination, les cabinets libertins du roman dégagent donc l'étrange impression, que nous évoquions au départ, d'être des lieux de profusion et de ravissement, qui obéissent pourtant à une pure fonctionnalité. Dans le dernier tiers du siècle, la machine, s'invitant au cœur du décor, viendra matérialiser cette hyper-fonctionnalité. Table qui surgit des souterrains et des plafonds (dans la salle à manger de Trémicour), ressort qui pousse les amants dans la grotte (dans le cabinet de M^{me} de T***): l'architecture voluptueuse est une illusion d'opéra, un rêve porté et régi par des poulies. Mais avant même le règne des mécaniques et indépendamment de lui, le boudoir et ses avatars sont déjà des machines, des dispositifs entièrement tendus vers leur but : machines non pas encore à habiter (ce sera l'affaire du bourgeois), mais à désirer. Dans ces lieux de l'écart et de l'extravagance, point de désordre, chaque chose est à sa place, ordonnée par la fin qu'on lui assigne. Dans ces temples du frivole, rien d'inutile. Paradoxalement, par le souci permanent de proposer un espace dont les moindres éléments soient *motivés*, le décor romanesque semble partager la même hantise de l'arbitraire et de la gratuité que la critique de l'ornement rococo dans le discours architectural. Blondel condamnait en effet les licences du « goût moderne » pour leur « mélange si confus de sculpture et d'architecture », devant lequel « le spectateur le plus attentif ne peut malgré toutes ses réflexions, garder le souvenir d'aucune des formes [...], ni deviner le motif qui a porté l'inventeur à décorer de cette façon plutôt que d'une autre » ⁴⁸. Or, par leur statut même d'actant dans une intrigue libertine, les ornements du décor romanesque sont entièrement *motivés*. Tout en eux indique le motif qui justifie leur déploiement ; c'est pourquoi tout en eux *est* motif (les figures du corps dans le tableau, sur la glace et jusque dans la courbe des meubles ⁴⁹). Fiction et écriture imposent leur nécessité au décor. *Form follows fiction*, aurait-on envie de dire, en parodiant Greenough et Louis Sullivan.

De fait, cette sélection de l'objet par son rôle dans un dispositif diégétique et fictif rapproche nos espaces spectaculaires d'une autre série de lieux romanesques, pourtant radicalement contraires. On veut parler des espaces dépouillés et triviaux, régis par la nécessité et l'impératif pratique. Christophe Martin analyse, par exemple, le traitement des objets dans certaines fictions pédagogiques des Lumières, dont le modèle du genre est l'*Émile* de Rousseau. Les objets, souvent très simples et

⁴⁷ Le narrateur de *La petite maison* a cette formule qui traduit parfaitement ce circuit chiasmatique, ici sous la forme d'une réciprocité entre propriétaire et visiteur : « On prend [dans le salon si voluptueux] des idées de tendresse en croyant seulement en prêter au maître à qui il appartient » (BASTIDE, *op. cit.*, p. 111).

⁴⁸ BLONDEL, *op. cit.*, t. II, pp. 88-89.

⁴⁹ « Une duchesse, des bergères, des chaises longues, semblaient tacitement désigner l'usage auquel elles étaient destinées » (*Angola, op. cit.* ; voir annexe, extrait n° 2 bis). La forme du meuble dessine en creux le corps et, perçue à travers le filtre des perceptions échauffées, elle se réduit à sa fonction érotique.

ordinaires qui y apparaissent, sont soumis à une « fonctionnalité rigoureuse » en lien avec l'expérience pédagogique entièrement maîtrisée par le précepteur, lequel, jouant notamment de l'isolement du disciple, sélectionne et exclut les objets selon qu'ils sont utiles ou néfastes ⁵⁰. Les cabinets voluptueux, sièges d'une tout autre expérience (mais qui demande elle aussi l'isolement et qui prend si souvent la forme d'une éducation) partagent, dans le choix de leur décor, le même souci de maîtrise et de contrôle des pouvoirs de l'objet – mais inversé. « Que leur appartement soit garni de meubles grossiers et solides, demande le précepteur d'Émile : point de miroirs, point de porcelaines, points d'objets de luxe » ⁵¹. Ce que le pédagogue bannit scrupuleusement par claire conscience des effets, le propriétaire voluptueux le multiplie de façon tout autant méditée. Il élimine, lui aussi, les objets nuisibles au projet libertin, avec le même souci d'efficace (les « rigueurs » de la peinture édifiante sont « bannies » du lieu de plaisir, comme les « tabourets, enfants du respect » ⁵²). Le décor libertin est donc, aussi, un contre-décor, dont la fonctionnalité apparaît en négatif. Enfin, si la fiction se contente souvent d'énumérer les éléments du faste sans les décrire beaucoup plus que le précepteur qui les exclut, c'est justement pour n'en retenir que leur potentiel fonctionnel (en l'occurrence érotique) et assurer ainsi leur absolue convergence, sans perte ni dispersion. Si bien que les différents morceaux du décor, au-delà même de leur solidarité structurelle et formelle, finissent par s'équivaloir dans un espace homogénéisé par l'efficacité de son effet : « l'amour égalisait tout » ⁵³.

Cette formule de La Morlière à propos du cabinet enchanté de la fée Lumineuse suggère une jouissance de l'écriture à créer un décor lissé par le rêve et la plume. La fiction littéraire éprouve ainsi sa puissance en tissant un espace qu'elle est seule à pouvoir engendrer. Un espace sans aspérité, sans contradiction ; une pure surface dont le procès de production est enveloppé d'allégorie (« la mollesse », les « grâces », la « volupté »...), comme pour refouler les conflits et les fractures présentes dans toute collaboration artistique réelle. Ces conflits, Katie Scott les a mis au jour en retraçant les réseaux d'intérêts, les enjeux économiques et les contraintes matérielles qui travaillent en profondeur (« *beneath the surface* ») le chantier des hôtels – éléments qu'elle juge trop souvent négligés par l'historien qui s'en tient facilement à l'unité apparente du résultat fini ⁵⁴. Or (et il n'y a rien là qui doive nous étonner), Katie Scott rapproche cette illusion de cohérence d'un faible de l'historien pour les séductions du récit. Tout se passe comme si l'harmonie esthétique de la décoration invitait, avec plus de force

⁵⁰ Christophe MARTIN, « Leçons de choses. Remarques sur les pouvoirs de l'objet dans quelques fictions d'expérimentations pédagogiques », *Lumières*, 2005, n° 5, pp. 49-63.

⁵¹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Émile, Œuvres complètes*, éd. Bernard GAGNEBIN et Marcel RAYMOND, Paris, Gallimard, 1969, t. IV, pp. 322-323.

⁵² *Angola*, *op. cit.* ; voir annexe, extraits n° 2 et n° 2 bis.

⁵³ *Id.* ; voir annexe, extrait n° 2 bis.

⁵⁴ Katie SCOTT, *The Rococo interior : decoration and social spaces in early eighteenth-century Paris*, New Haven, Yale University Press, 1995 (en particulier la première partie, dont la p. 6 : « *The existence of conflict which was part of the process of decorative production is an essential constituent of its meaning* »).

et de naturel qu'ailleurs, à cette mise en récit propre à tout travail d'historien ⁵⁵. La cohérence de l'espace est naturellement intégrée, ou plutôt construite, par la faculté de concaténation du récit et de la description. Sans même qu'il soit question de fiction, c'est donc en dernière instance l'écriture qui crée l'effet d'unité, dans un « récit vrai » du décor.

De ce point de vue *La petite maison* de Bastide est un texte primordial dans la figuration des rapports de l'art et de la littérature. Entre musée et nouvelle libertine, entre description d'art et récit de fiction, l'œuvre est un point de rencontre où fusionnent les décors réels (qu'elle restitue par morceaux) et l'espace fictif du désir (dans lequel elle intègre ces décors). Les parties descriptives, témoignages parfois uniques des travaux d'un Pineau, d'un Vassé et de bien d'autres, s'y coulent harmonieusement dans l'intrigue, de sorte que la distinction entre le musée et le désir s'estompent. « Vrai » artistique, art fictif et intrigue galante sont emportés, ensemble, par le cours d'un unique récit. La leçon de *La petite maison*, c'est qu'en deçà même de la distinction entre décor réel et décor de fiction, entre amateur d'art et romancier, l'harmonie du décor se fabrique toujours dans l'atelier du récit.

⁵⁵ « *The integrative effects of description – that is to say, narrative's inherent tendency to assemble and compose the dispersed fragments of history – have in the past often seem particularly well suited to a discussion of eighteenth-century decoration* » (Katie SCOTT, *op. cit.*, p. 6).

Annexe

Extrait n° 1 : Claude-Prosper JOLYOT DE CRÉBILLON, *Le Sopha, Œuvres complètes*, éd. Jean SGARD, Paris, Classiques Garnier, 2000, t. II, p. 446.

J'entrai dans un vaste palais qui appartenait à un des plus grands seigneurs d'Agra. J'y errai quelque temps, enfin je fixai ma demeure dans un cabinet orné avec une extrême magnificence et beaucoup de goût, quoique l'un semble toujours exclure l'autre. Tout y respirait la volupté ; les ornements, les meubles, l'odeur des parfums exquis qu'on y brûlait sans cesse, tout la retraçait aux yeux, tout la portait dans l'âme ; ce cabinet enfin aurait pu passer pour le temple de la mollesse, pour le vrai séjour des plaisirs.

Extrait n° 2 : Jacques ROCHETTE DE LA MORLIÈRE, *Angola, histoire indienne* (1746), dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, éd. Raymond TROUSSON, Paris, Robert Laffont, 1993, pp. 408-409.

[Le cabinet de Zobéide, la courtisane]

Ils passèrent dans un cabinet reculé au fond de l'appartement, plus voluptueusement meublé que tout ce que le prince avait vu jusque-là. Il était revêtu de glaces, et on voyait sur les panneaux des aventures galantes rendues avec une expression parfaite : aucune d'elles ne peignait les rigueurs, elles étaient bannies, même en peinture, de ce lieu de plaisir ; tout y respirait l'amour content : un lit de repos en niche, de damas couleur de rose et argent, paraissait comme un autel consacré à la volupté, un grand paravent *immense* l'entourait, le reste de l'ameublement y répondait parfaitement : des consoles et des coins de jaspe, des cabinets de la Chine, chargés de porcelaines les plus rares, la cheminée garnie de *magots à gros ventre* de la tournure la plus neuve et la plus bouffonne, des écrans en découpures travaillés par les mains de Zobéide et des hommes les plus savants de la cour, et les bougies placées derrière des rideaux de taffetas vert, qui semblaient être faits pour rompre la trop grande clarté, et qui ne laissaient que ce demi-jour qui paraissait avoir été inventé pour éclairer les entreprises de l'amour, ou pour ensevelir la défaite de la vertu.

Extrait n° 2 bis : *Id.*, p. 415.

[L'appartement de la fée Lumineuse]

C'était une enfilade de petites pièces charmantes, qui semblaient avoir été imaginées pour donner une idée naturelle de toutes les différentes gradations de la volupté, par les différentes sortes de plaisirs auxquels elles étaient propres : l'une destinée aux plaisirs de la table, paraissait garnie avec une profusion délicate, de tout ce que le goût le plus raffiné a pu imaginer en faveur de cette sensualité ; l'autre faite pour les plaisirs de la musique était ornée de tous les trophées de cet aimable amusement, de tous ces instruments charmants, dont l'harmonie séduit les cœurs, et les dispose à une passion plus douce encore et faite pour les asservir, et la dernière enfin était destinée aux plaisirs de l'amour, et pourrait en être regardée comme le sanctuaire, ce fut dans celle-ci que se retirèrent la fée et le prince. Quel cœur assez sauvage aurait pu résister à une occasion aussi pressante, tout invitait à l'amour, dans ce séjour dangereux, l'ameublement inventé par la mollesse, portait un caractère de volupté difficile à rendre : beaucoup de glaces, des peintures tendres et sensuelles, *une duchesse, des bergères*, des chaises longues, *semblaient tacitement désigner l'usage auquel elles étaient destinées* ; les tabourets, enfants du respect, étaient bannis de ce lieu charmant, où l'amour égalisait tout.

Extrait n° 3 : Henri-François DE LA SOLLE, *Mémoires de Versorand*, Paris/Amsterdam, Mérigot, 1750, t. V, pp. 57-59.

Enfin, après avoir traversé deux chambres, un escalier, un corridor, nous nous trouvâmes dans une grande salle ornée de toutes parts d'une boiserie très élégante ; la moitié des panneaux étaient garnis de tableaux, qui représentaient les galantes Orgies qui se célébraient dans ce temple de la volupté : les autres étaient remplis de glaces dans lesquelles ces tableaux étaient répétés sous différents points de vue. Ces glaces multipliaient à l'infini une dizaine de bougies, qui garnissaient un beau lustre de cristal, placé au milieu de la salle, perpendiculairement au-dessus d'une table de quatre couverts toute servie. Une porte s'ouvrit, et je vis paraître deux nymphes.

Extrait n° 4 : *Histoire de M^{lle} Brion, dite comtesse de Launay*, Toulon, s. n. s. d. [1754], p. 14.

M. de R..., aussi recherché dans ses plaisirs que voluptueux libertin, avait orné cet appartement de peintures propres à faire naître des désirs, et avait fait pratiquer partout des commodités, pour les satisfaire avec volupté. Dans une alcôve tapissée de glaces, d'immenses coussins couleur de rose, aussi artistement arrangés que sensuellement parfumés, offraient un lit couvert d'un dais en forme de coquille ; un grand tableau, où Vénus était représentée dans les bras du dieu Mars, servait de dossier ; Vulcain paraissait dans le fond pour servir d'ombre ; ce tableau se répétait dans tous les trumeaux et variait suivant les positions différentes des glaces.

Extrait n° 5 : Ignace-Vincent GUILLOT DE LA CHASSAGNE, *Mémoires du comte de Baneston écrits par le chevalier de Forceville*, Paris, Duchesne, 1755, t. I, pp. 106-107.

On me conduisit premièrement dans la chambre mystérieuse. Je crus entrer dans un séjour enchanté ; tout y respirait l'amour et le plaisir ; des cassolettes placées dans différents coins répandaient un parfum délicieux ; un chandelier de cristal qui pendait du plafond éclairait ce beau lieu d'un nombre infini de bougies et produisait autant de clarté que le jour. Les yeux étaient ravis, l'âme était enchantée, une boiserie d'une sculpture légère et délicate, portait différents médaillons qui servaient de tapisserie. Ils étaient peints par les meilleurs Maîtres : les uns représentaient une troupe de jeunes Nymphes se baignant dans une fontaine, exposant aux regards ce que la nature a de plus caché, ou l'amour formant les chaînes des mortels avec des ailes de papillons. Tout y était galant, tout y était recherché, les tables étaient d'un marbre admirable, les sofas, les carreaux, les tapis étaient d'une mollesse infinie ; il semblait que l'art se fût épuisé pour embellir ce séjour.

Extrait n° 6 : JONVAL, *Les erreurs instructives ou les Mémoires du comte de ****, Londres/Paris, Cuissart et Prault, 1765, t. III, pp. 81-82.

Je me trouvai tout-à-coup dans une chambre fort éclairée. Quel spectacle frappa ma vue en y entrant ! Imagine-toi tout ce que le luxe peut inventer pour entretenir ou pour exciter les désirs ; sculptures, peintures où les plus doux combats de l'amour étaient représentés, rien n'était ménagé, et les attitudes voluptueuses qu'elles offraient aux regards, se trouvaient répétées, de quelque côté que l'on se tournât, dans vingt glaces distribuées avec art. J'étais dans l'admiration.

Extrait n° 7 : François BELIARD, *Zelaskim, histoire américaine, ou les aventures de la Marquise de P***, avec un discours pour la défense des romans, Paris, Mérigot, 1765, t. III, p. 67.

Elle était retirée dans une petite pièce enfoncée où la délicatesse et le goût semblaient avoir concouru et s'être surpassés pour rendre ce lieu le plus délicieux qui se fut jamais vu, et en faire le véritable asile de la volupté. L'ombre et le silence y régnaient ; entre des glaces de la plus rare beauté, on voyait des peintures de l'expression et du goût le plus exquis, où l'ouvrier habile avait rendu d'un coup de pinceau toute la volupté qu'Ovide a mis dans ses ouvrages. Tout dans ce lieu respirait l'amour, et l'amour heureux.

Extrait n° 8 : DORAT, *Les sacrifices de l'amour ou Lettres de la vicomtesse de Senange et du chevalier de Versenay* (1771), Paris, Le promeneur, 1995, partie I, lettre 22.

Je l'attendais à l'entrée de la rue où je loge ; j'aperçois la voyageuse, et la recueille enfin plus morte que vive. Elle me suit sous de longues galeries fort obscures (car on avait discrètement éteint les lumières), et je la conduis avec des précautions tout à fait magiques, jusqu'à l'intérieur de mon appartement. La volupté elle-même avait pris soin de le décorer. Le jeu des lumières, multiplié par le reflet des glaces, le choix des peintures les plus analogues au moment, tout semblait y inviter au plaisir. Elle ne vit rien de tout cela. À peine fut-elle entrée, qu'elle se laissa tomber sur la plus molle, la plus sensuelle et la plus employée des ottomanes, où, pendant plus d'une heure, elle resta sans mouvement.

Extrait n° 9 : LOAISEL DE TRÉOGATE, *Dolbreuse ou l'homme du siècle*, Paris, Belin, 1783, réed., Paris, Lettres modernes, 1993, pp. 118-119.

Nous entrons dans la tour. La richesse et le goût moderne avaient présidé aux ornements de l'intérieur. Tout autour régnaient des arcades dont le fond rempli par des glaces réfléchissait des rideaux pourpre et argent, relevés en festons, des girandoles de cristal et des figures en marbre, représentées dans une attitude galante. Le prononcé moelleux de leurs contours et le fini de leur exécution, l'expression voluptueuse que l'artiste avait su leur donner, aidaient à séduire l'imagination par les yeux, et semblaient conseiller et justifier en même temps les douces faiblesses de l'amour. Mais je n'étais plus cet amant dominé par ses transports qui ne songeait qu'à poursuivre sa victoire. J'observais la comtesse avec une émotion extraordinaire ; et dans ses yeux, remplis et comme inondés d'une flamme humide, je voyais moins la plénitude du désir que le trouble d'un cœur timide, abattu par la crainte de faillir.

Extrait n° 10 : Marquis DE LUCHET, *Le vicomte de Barjac ou Mémoires pour servir à l'histoire de ce siècle*, Dublin, Wilson, 1784, t. I, pp. 139-146.

Un mur se sépare, et dans l'instant il se trouve dans un salon que les grâces semblaient avoir orné de leurs mains. Le jour des amants y pénétrait par un dôme, et semblait se réfléchir avec complaisance sur les voluptueux tableaux des Van Loo et des Boucher. [...] Elle sonne, deux rideaux s'ouvrent, ils passent dans une salle à manger, dont le parquet, le plafond et les murs étaient de glace. [...] Une table couverte de mets délicats est entourée d'esprits, qui semblaient avoir revêtus les corps de Pâris, d'Endymion, d'Antinoüs, de Phrynes de Terientia, d'Hélène, etc. Les uns étaient parés comme des Grâces, les autres comme des Amours. Tous avaient un service extrêmement leste, et ces mouvements se répétaient dans les glaces qui pétillaient déjà du feu de cent bougies ; à tant de pièges tendus aux sens, M^{me} *** joignit la conversation la plus animée, et quelque vive qu'eût été la scène du sofa ce n'était presque que changer de volupté.

[...] Après le souper, ils passèrent dans un boudoir simple et agréable, dont tout l'ornement consistait dans un choix de peintures très analogues au passe-temps qu'on y prenait.

Le succès du boudoir au XVIII^e siècle ou les prestiges de l'intime

Alexia LEBEURRE

Au XVIII^e siècle, l'habitat des élites, espace traditionnel de représentation, se transforme résolument : autant que le devoir de parade, on y cultive tout à la fois le bien-être, les plaisirs et l'intimité. Dans la demeure, la fortune ne sert plus seulement l'éclat qui marque le rang, elle est aussi au service du bonheur personnel. À côté de l'appartement de réception, les lieux « à l'usage du maître » acquièrent ainsi une importance grandissante. Le boudoir, en particulier, est emblématique de cette évolution de l'habitat ¹. Héritier et avatar du cabinet, cet espace privatif affecté au délassement et à l'étude permet de s'affranchir d'une sociabilité obligée, par opposition à une sociabilité choisie. Au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle, il devient de plus en plus fréquent au sein des riches appartements privés. À Paris, au moins une cinquantaine de luxueux boudoirs sont ainsi identifiés dans les années 1750-1780 ². À l'évidence, les élites recherchent un peu d'intimité. Mais les sommes parfois très importantes englouties dans ces pièces aux dimensions modestes prouvent qu'il ne s'agit pas seulement de s'isoler, mais aussi de s'offrir un espace en tous points hors du commun ³. On s'y autorise des libertés qui seraient déplacées dans les appartements de réception où, décorum oblige, prévaut la solennité du « grand

J'ai plaisir à remercier pour leur aide Valery Shevchenko, Vincent Cochet, Guillaume Féau et Przemyslaw Watroba.

¹ Sur les évolutions de l'architecture intérieure, voir l'article de Claire Ollagnier dans le présent volume.

² Alexia LEBEURRE, *Le décor intérieur des demeures à la mode dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Paris et Île-de-France*, thèse de doctorat sous la direction de Daniel Rabreau, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2006.

³ Sur la logique somptuaire qui préside au décor, voir l'article de Christian Michel dans le présent volume.

goût ». Le boudoir, en somme, est une coûteuse parenthèse enchantée : un décor plein de fantaisie, des étoffes et des matériaux luxueux, ou encore d'étonnants jeux de miroirs qui définissent un espace sensible, au service d'un « hédonisme ludique » ⁴. La galanterie et le libertinage y trouvent naturellement refuge, conférant ainsi une dimension supplémentaire à ces « réduits » architecturaux où convergent les aspirations des élites. Certes, l'essor des boudoirs est un phénomène bien connu, dont il est rendu compte, le plus souvent, à travers les traités d'architecture et le filtre de la littérature de l'époque ⁵. En s'appuyant sur des exemples de boudoirs réalisés, cette étude s'efforcera de montrer comment les différents arts sont, au-delà du projet décoratif lui-même, au service d'un credo existentiel.

« Être à soi-même » ⁶

À l'échelle de l'histoire, l'intimité est une notion récente. Aujourd'hui aussi familière qu'évidente, elle trouve une de ses premières expressions collectives dans la société de cour ⁷. L'aristocratie y vit dans la dépendance du roi qui peut, à sa guise, distribuer ou retirer les faveurs. Dans cet espace hautement concurrentiel, réglé par le monarque, l'aristocratie ne peut se maintenir qu'en se domestiquant : maîtrise de l'apparence (hygiène, codes vestimentaires), acquisition d'un comportement et d'un langage policés, anticipation des événements et du regard d'autrui... En somme, l'homme de cour apprend à maîtriser ses pulsions pour rester dans le jeu et ne pas ruiner ses chances d'exister socialement. Paradoxalement, ces contraintes, qui laissent bien peu de place à l'expression de sa personnalité, participent à l'émergence de la notion d'intimité. En effet, l'aristocratie de cour en vient à séparer ce qui relève de la sphère publique et ce qui relève de la sphère privée. Cette dernière conquiert ainsi son autonomie : bien circonscrite, elle a désormais son existence propre. À la ville, en dehors de l'orbite immédiate de la cour, le contrôle de soi reste très fort. Le prince, le ministre ou le grand financier sont, dans leur hôtel parisien, des personnages en représentation ; ils appartiennent à des groupes sociaux très proches et néanmoins

⁴ Jean WEISGERBER, « Topographie du rococo : les cabinets des glaces », *Bon-à-tirer*, 2008, n° 88, 15 juil., n. p.

⁵ Henry HAVARD, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII^e siècle jusqu'à nos jours*, Paris, Maisons Quantin, 1894, t. I, pp. 363-370 ; Monique ELEB et Anne DEBARRE-BLANCHARD, *Architectures de la vie privée : maisons et mentalités, XVII^e-XIX^e siècles*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1989, pp. 39-71, pp. 169-192 ; Ed LILLEY, « The Name of the Boudoir », *Journal of the Society of Architectural Historians*, juin 1994, pp. 193-198 ; Michel DELON, *L'Invention du boudoir*, Paris, Zulma, 1999 ; Mark GIROUARD, *La vie dans les châteaux français, du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Scala, 2001, pp. 147-162 ; Christophe MARTIN, *Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, pp. 119-135 ; Diana CHENG, *The History of Boudoir in the Eighteenth Century*, thèse de doctorat sous la direction de Martin Bressani, McGill University, Montréal, 2011 ; ainsi que l'article de Fabrice Moulin dans le présent volume.

⁶ Nicolas LE CAMUS DE MÉZIÈRES, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, l'auteur, 1780, p. 111.

⁷ Norbert ELIAS, *La société de cour* (1969), Paris, Flammarion, 1985 ; Philippe ARIÈS, Georges DUBY (dir.), *Histoire de la vie privée, t. 3 : De la Renaissance aux Lumières* (1985), Paris, Seuil, 1999.

concurrents, soucieux de maintenir (voire d'accroître) leurs prérogatives respectives. Dans cet état de tension permanente, la vie mondaine est de plus en plus perçue comme une contrainte ⁸. En société, « nul homme n'ose être lui-même » déplore Rousseau ⁹ ; assujéti aux convenances et aux obligations liées au rang, l'individu se dissimule derrière des masques. Dès lors, le besoin de se retrouver, d'exister aussi pour soi-même n'en est que plus aigu. Face à l'agitation perpétuelle de la vie en société, l'homme aspire au repos, cet état tranquille qui est une des formes fondamentales du bonheur.

Sans abdiquer l'apparat et l'ostentation, les plus fortunés recherchent donc une organisation des dedans qui satisfasse leurs aspirations profondes. L'appartement privé devient plus vaste, permettant ainsi au maître de s'abstraire d'obligations prenantes. Comme le souligne l'architecte Pierre Patte en 1765, l'évolution est sensible par rapport à l'époque où l'« on était logé uniquement pour représenter, et l'on ignorait l'art de se loger commodément et pour soi » ¹⁰. Le cabinet, devenu boudoir au cours du siècle, est la pièce emblématique de cette recherche d'un espace « pour soi ». Sa nouvelle appellation – issue du verbe « boudier », un terme alors familier utilisé pour les enfants – exprime l'aspiration à relâcher le maintien exigé en public pour se livrer à ses pensées ou à ses plaisirs ¹¹. En 1740, le dictionnaire de l'Académie entérine cet usage en qualifiant le boudoir de « petit cabinet où l'on se retire quand on veut être seul » ¹².

Bien qu'il soit souvent dans le prolongement des pièces d'apparat, juste après la chambre à coucher, le boudoir revêt un caractère privé ; il est indépendant de la sphère publique grâce à un réseau bien organisé de dégagements qui permet d'y accéder sans traverser le grand appartement ¹³. Mais le meilleur moyen de garantir la tranquillité du boudoir est de le renvoyer à l'extrémité du petit appartement. À l'hôtel Alexandre, il prend place hors du corps de logis, à l'extrémité de l'aile en retour sur le jardin, de sorte que, pour y accéder, il faut traverser successivement, depuis la chambre à coucher, le cabinet de toilette, les lieux de propreté et la salle de bains ¹⁴. Aux hôtels de Soubise et Dervieux, on peut pénétrer dans le boudoir directement par les

⁸ Robert MAUZI, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994, pp. 90-92.

⁹ Cité par Robert MAUZI, *op. cit.*, p. 93.

¹⁰ Pierre PATTE, *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV, précédé d'un tableau du progrès des arts et des sciences sous ce règne*, Paris, l'auteur, 1765, p. 5.

¹¹ Le terme boudoir apparaît au tout début du XVIII^e siècle (Diana CHENG, *op. cit.*, pp. 83-129) ; il se généralise dans la seconde moitié du siècle où on le retrouve aussi bien dans la littérature que dans les actes juridiques (Michel DELON, *op. cit.*, pp. 25-29, 40-60 ; Alexia LEBEURRE, *op. cit.*, t. II, p. 203).

¹² *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1740, p. 181.

¹³ Voir, notamment, les hôtels de Monaco, Taillepié de Bondy ou de Condé (Jean-Charles KRAFFT, Nicolas RANSONNETTE, *Plans, coupes, élévations des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris et dans les environs*, Paris, Impr. de Clousier, s.d. [1802], pl. 21, 61, 69).

¹⁴ Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *Étienne-Louis Boullée*, Paris, Flammarion, 1994, p. 46. Voir aussi les hôtels Beaujon, de Soubise, d'Uzès et de Gontaut (Jean-Charles KRAFFT, Nicolas RANSONNETTE, *op. cit.*, pl. 51, 76, 78).

cours annexes ¹⁵. Cet accès indépendant du réseau officiel de circulation permet ainsi d'éviter le corps de logis principal. Discretion garantie !

Il n'en reste pas moins que le boudoir est le lieu d'une solitude très relative. Il s'agit de s'abstraire du grand monde et non de toute sociabilité ; en ce sens, le boudoir est un espace privatif dans lequel le propriétaire garde la maîtrise de la société qui est admise. N'y entre pas qui veut : « Le cœur seul choisit la compagnie qui a le droit d'y pénétrer. Cette prérogative est celle de l'amant chéri et de l'amie de confiance » ¹⁶. Dans cette pièce réservée aux intimes, on goûte le réconfort qui fait défaut dans la sphère publique. Après un duel cuisant, le comte de Tilly ne préfère-t-il pas s'y réfugier auprès de quelques proches compréhensifs plutôt que d'affronter les jugements sans pitié du public ? « L'indulgence du boudoir me venge du blâme des salons », écrit-il ¹⁷. De fait, le boudoir est le lieu où s'affichent l'attachement familial et les témoignages d'amitié. L'abbé de Voisenon y place un élégant groupe sculpté commémorant son amie défunte, M^{me} Favart, tandis que M^{me} Grimod de La Reynière y accroche des portraits de ses intimes ¹⁸. On est ici dans un registre radicalement différent de celui qui préside aux galeries de portraits d'ancêtres, vouées à la célébration dynastique.

À l'agrément d'une société choisie s'ajoute la satisfaction de trouver un lieu à sa mesure. En 1728 déjà, dans *L'Architecture moderne*, l'architecte Gilles Tiercelet soulignait le charme des petites pièces : « On se plaît à habiter de petits lieux quand on est peu de monde » ¹⁹. Cinquante ans plus tard, Le Camus de Mézières est encore plus direct : « Les grands appartements », écrit-il, « ne sont, à proprement parler, que de parade, il semble que la gêne & la contrainte en soient l'apanage : dans de trop grandes pièces l'homme se trouve disproportionné » ²⁰. Bref, écrit-il plus loin : « On aime mieux occuper un endroit dont le plancher soit peu élevé, où l'on soit bien clos, & où on puisse être à soi-même » ²¹. De fait, contrairement aux monumentales et majestueuses pièces d'apparat, le boudoir offre un espace plus restreint – de 12 m² à 33 m² – aux allures de refuge ²².

Dans cette retraite intime, les occupations personnelles ont la part belle, à commencer par la lecture qui occupe une place essentielle au XVIII^e siècle, avec

¹⁵ Jean-Charles KRAFFT, Nicolas RANSONNETTE, *op. cit.*, pl. 7, 78.

¹⁶ *Suite d'estampes pour servir à l'histoire des mœurs et du costume des Français dans le dix-huitième siècle*, Paris, Prault, 1775, n. p.

¹⁷ Alexandre DE TILLY, *Mémoires du comte Alexandre de Tilly pour servir à l'histoire des mœurs de la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Les marchands de nouveautés, 1828, t. II, p. 264.

¹⁸ Archives nationales de France (désormais abrégées A.N.), M.C.N., XXXV 1046, 26 mai 1815 : Inventaire après décès de M^{me} Grimod de La Reynière. Sur le *Monument à la mémoire de M^{me} Favart* de Jean-Jacques Caffieri (1774), voir André MICHEL, « À propos de quelques œuvres de Jean-Jacques Caffieri récemment entrées au musée du Louvre », *Archives de l'art français*, 1916, t. VIII, p. 255.

¹⁹ Cité par Monique ELEB et Anne DEBARRE-BLANCHARD, *op. cit.*, p. 183.

²⁰ Nicolas LE CAMUS DE MÉZIÈRES, *op. cit.*, p. 89.

²¹ *Id.*, p. 111.

²² Parmi les boudoirs parisiens, on peut relever les superficies suivantes : hôtel Dervieux : 12 m² ; hôtels Hosten et du Châtelet : 15 m² ; hôtels d'Uzès et Taillepiet de Bondy : 16 m² ; hôtel Thélusson : 19 m² ; hôtel de Mazarin : 21 m² ; hôtel Grimod de La Reynière : 28 m² ; hôtel de Monaco : env. 30 m² ; hôtel Beaujon : 33 m².

l'émergence du roman notamment. Chez M^{me} Grimod de La Reynière, les fonctions de boudoir et de bibliothèque sont réunies en un seul et même espace ²³. Plus souvent, ces deux pièces sont contiguës, comme chez la duchesse de Mazarin, la princesse de Monaco ou le comte de Laval ²⁴. Le calme du boudoir est propice également aux travaux de correspondance : un secrétaire et/ou une table à écrire n'y sont pas de trop ²⁵. La musique y a sa place aussi, comme en témoignent maintes représentations de la maîtresse des lieux aux côtés d'une harpe, d'une guitare ou d'un luth ²⁶. Lecture, écriture, musique : autant d'activités qui requièrent un minimum de concentration ou de réflexion, c'est-à-dire une forme de retour sur soi. À l'hôtel Beaujon, le boudoir, blotti entre la chapelle d'un côté et une serre chaude de l'autre, incline à la méditation et à la rêverie ²⁷, tandis qu'au plafond de son boudoir, la princesse Kinsky commande une très sérieuse représentation de Minerve, déesse de la sagesse et de l'intelligence, et d'allégories du Génie et de l'Histoire ²⁸.

Le calme qui prévaut dans le boudoir est évidemment propice à la découverte de soi. Avec ses nombreux miroirs, le boudoir est le lieu où cette conscience tout à la fois s'éprouve et se ravive. Pendant des siècles, l'intérêt porté à soi-même avait tôt fait d'être rapporté, au nom des valeurs chrétiennes, à une forme de coquetterie ou de vanité. Mais cet arrière-plan moral, encore très présent, est de plus en plus relatif : le mouvement humaniste à la Renaissance et le progrès de la raison ont permis aux plus privilégiés de s'en affranchir progressivement. Le succès des théories sensualistes participe également de cette évolution : l'idée, confortée par l'expérience, que nos sensations puissent être la mesure de toute chose, gagne du terrain, et renforce la conscience de soi. Dans le boudoir, les glaces sont utilisées autant pour leurs qualités pratiques (agrandir l'espace, mieux diffuser la lumière) que pour leurs vertus « psychologiques » : placées au-dessus de la cheminée, dans la niche et aussi au pourtour de la pièce, elles livrent une image totalement inédite de soi-même. Grâce à ces « tableaux vivants », comme on les appelle, l'individu, en effet, découvre sa physionomie avec un degré absolu de vérité : « Quel tableau pourrait-on vous présenter, messieurs ; quel spectacle pourrait-on mettre sous vos yeux, mesdames, plus sûr de

²³ A.N., M.C.N., XXI 630, 22 germinal an IV : Inventaire après décès de Laurent Grimod de La Reynière.

²⁴ Catherine FARAGGI, « Le goût de la duchesse de Mazarin », *L'Estampille L'Objet d'art*, janv. 1995, n° 287, p. 75 ; Jean-Charles KRAFFT, Nicolas RANSONNETTE, *op. cit.*, pl. 37, 69.

²⁵ Voir, par exemple, le mobilier des boudoirs des hôtels d'Orsay et Grimod de La Reynière (Christian BAULEZ, « L'hôtel de Clermont, 69, rue de Varenne », dans *Le Faubourg Saint-Germain, la rue de Varenne*, Paris, Délégation à l'action artistique, 1981, p. 67 ; A.N., M.C.N., XXXV 1046, 26 mai 1815 : Inventaire après décès de M^{me} Grimod de La Reynière).

²⁶ Voir, par exemple, Nicolas Lavreince, *La consolation de l'absence*, 1777, Paris, musée Cognacq-Jay ; Claude Houin, *Intérieur avec le portrait d'une femme devant un buste*, 1788, Chicago, The Art Institute ; ou encore la planche illustrant le boudoir dans la *Suite d'estampes pour servir à l'histoire des mœurs et du costume des Français dans le dix-huitième siècle* (*op. cit.*).

²⁷ Jean COURAL, *Le Palais de l'Élysée, histoire et décor*, Paris, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1994, p. 39, fig. p. 35.

²⁸ Christian BAULEZ, « L'Hôtel Kinsky », dans *Le faubourg Saint-Germain, la rue Saint-Dominique, hôtels et amateurs*, Paris, musée Rodin, 1984, p. 121.

vosre suffrage que la fidèle représentation de vous-même ? », écrit ainsi Xavier de Maistre qui affirme avoir « toujours vu les spectateurs quelconques donner, chacun à sa manière, des signes de plaisir et d'étonnement : tant la nature y est admirablement rendue ! »²⁹. Casanova fait le même constat, comme en témoigne la réaction de sa conquête se découvrant dans une petite pièce toute tapissée de glaces : « Elle était surprise du prestige qui lui faisait voir partout, et en même temps, malgré qu'elle se tint immobile, sa personne en cent différents points de vue. Ses portraits multipliés que les miroirs lui offraient à la clarté de toutes les bougies placées exprès lui présentaient un spectacle nouveau qui la rendait amoureuse d'elle-même »³⁰. La multiplication des reflets n'est pas le moindre des attraits de ces cabinets de glaces car en percevant la totalité de sa physionomie, l'individu s'appréhende enfin dans sa complexité.

« Tout y flatte agréablement la vue »³¹

Conçu pour s'isoler des agressions extérieures, le boudoir est placé résolument sous le signe du confort. La discipline du dossier droit et du maintien strict qui prévaut dans l'appartement de réception n'est plus de mise dans cet espace intime : place au canapé, au lit de repos, à l'ottomane, au sofa, à la sultane, au divan, à la banquette et aux coussins, bref, place à tout ce qui permet à l'individu de se délasser³². Dans cette configuration tranquille et confortable, le corps et l'esprit sont à l'unisson. Mais pour que le bonheur soit complet, le confort, aussi important soit-il, ne suffit pas ; il faut solliciter les sens, éprouver si possible intensément, et chasser le spectre de l'ennui.

Dans cette perspective, rien de tel qu'un décor étonnant, et si possible varié, offrant des formes et des motifs qui dépayseraient. En renvoyant au rêve d'une vie champêtre jugée plus paisible, libre et joyeuse, l'évocation de la nature joue cet office. Elle prolonge à l'intérieur les charmes des dehors. « Mettons des fleurs dans des endroits où nous voulons de la gaieté », recommande Le Camus de Mézières³³. Qu'on en juge : au boudoir du château de Millemont (entre 1758-1766), des guirlandes de roses et de jasmins sculptées s'enroulent autour des montants de la console et des glaces³⁴, tandis qu'au boudoir du roi de Pologne à Varsovie (1766), ce ne sont que bouquets, guirlandes et vases de fleurs qu'a choisis l'architecte parisien Victor Louis pour décorer les murs, les sièges, les luminaires et le tapis³⁵. Parfois des peintures de paysage viennent ménager de poétiques échappées (fig. XXVI), comme chez la

²⁹ Xavier DE MAISTRE, *Voyage autour de ma chambre* (1794), dans *Œuvres complètes*, Paris, éd. d'Aujourd'hui, 1984, pp. 60-61.

³⁰ Giacomo CASANOVA, *Histoire de ma vie*, Paris, Plon, 1960, t. IV, p. 46.

³¹ Pierre VILLIERS, *Manuel du voyageur aux environs de Paris*, Paris, Delaunay, 1804, t. I, p. 146 (à propos du boudoir de Bagatelle).

³² Alexia LEBEURRE, *op. cit.*, t. II, p. 277-278.

³³ Nicolas LE CAMUS DE MÉZIÈRES, *op. cit.*, p. 185.

³⁴ Sur ce décor, voir l'article de Bérangère Poulain dans le présent volume.

³⁵ Christian TAILLARD, *Victor Louis (1731-1800), le triomphe du goût français à l'époque néo-classique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2009, pl. XI-XII, fig. 48.

marquise de Monconseil (1761) et chez M. Levavas seur (1785), où une importante ornementation florale accompagne des vues bucoliques peintes sur la boiserie ³⁶.

Mais l'inspiration exotique offre sans conteste l'un des meilleurs « préservatifs contre l'uniformité et la monotonie » ³⁷. L'exotisme constitue en effet un puissant ressort de l'imaginaire qui permet de satisfaire une clientèle en mal de sensations. Depuis le xvii^e siècle, la Chine exerce une véritable fascination chez les Européens ; l'étrangeté de son architecture, de ses costumes, de ses objets, fournit autant de formes pittoresques qui piquent la curiosité. Naturellement, le boudoir est le réceptacle privilégié de ce goût chinois : dans cet espace beaucoup moins soumis que d'autres aux exigences de la convenance, le vocabulaire décoratif de la Chine (clochettes, entrelacs, palanquins, pagodes, magots, figures pittoresques, *etc.*) se répand (fig. XXVII). Les meubles accueillent des porcelaines, des magots, *etc.* ³⁸, et les murs se tapissent de panneaux de laque orientale (ou de leurs imitations européennes) comme chez le duc du Châtelet (vers 1771) et chez la comtesse de L'Hôpital (vers 1777) ³⁹. Des « peintures à la manière chinoise » fournissent aussi des scènes distrayantes chez la reine Marie Leszczyńska à Versailles (1761) ou chez le marquis de Gouy à la Chaussée d'Antin (vers 1786) ⁴⁰. L'inspiration turque ajoute une note de volupté à cette veine orientale. À la faveur de nombreux récits de voyage et de fictions, l'Orient rime depuis la fin du xvii^e siècle avec opulence et jouissance et le *Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant* (1714), en particulier, conforte cette image d'un univers de luxe et d'abandon en révélant un riche univers décoratif, essentiellement textile : tentures et drapés, étoffes, tapis, divans et coussins à même le sol... La mode des boudoirs turcs, à partir des années 1770, puise largement son inspiration dans ce recueil si l'on en juge par les boudoirs et les cabinets « à la turque » du comte d'Artois (1775, 1776 et 1781), de la princesse d'Henin (1778), de la duchesse de Mazarin (1778) ou d'Antoine Chartraire de Montigny (vers 1780) : perse, lampas, taffetas ou encore satin y couvrent les murs rappelant ainsi les décors textiles orientaux ⁴¹. Pour

³⁶ A.N., T 206 ⁸ : Mémoire de Louis-René Boquet au château de Bagatelle, 1761-1764 ; A.N., Z¹ 1196, 17 août 1789 : Estimation d'une maison rue Bergère dépendante de la succession de Charles-Nicolas Levavas seur de la Héronnière. Le boudoir de l'hôtel Levavas seur présente un décor assez proche du dessin reproduit à la fig. XXVI.

³⁷ Antoine-Chrisostome QUATREMÈRE DE QUINCY, *Encyclopédie méthodique. Architecture*, Paris, Veuve Agasse, 1801, t. II, première partie, p. 173.

³⁸ Voir, par exemple, les boudoirs de M^{me} Grimod de La Reynière (A.N., M.C.N., XXI 630, 22 germinal an IV : Inventaire après décès de Laurent Grimod de la Reynière) ou de M^{lle} Dervieux (A.N., M.C.N., LXXXVI 886, 21 mai 1793 : État des meubles et de glaces de la maison de la citoyenne Dervieux, rue Chantereine).

³⁹ Denise LEDOUX-LEBARD, « La découverte remarquable d'un cabinet complet en laque rouge du xviii^e siècle », *Connaissance des arts*, juil.-août 1968, n° 197-198, pp. 62-65 ; A.N., Z¹ 1195², 15 juillet 1789 : Visite et estimation de l'hôtel de L'Hôpital rue du Temple.

⁴⁰ Xavier SALMON, *Parler à l'âme et au cœur, la peinture selon Marie Leszczyńska*, cat. exp., Fontainebleau, musée national du château, juin-sept. 2011, Dijon, Fatou, 2011, pp. 88-102 ; A.N., Z¹ 1212, 10 janv. 1791 : Visite et estimation d'une maison rue de la Chaussée d'Antin dépendante de feu M. Louis de Gouy.

⁴¹ Jean-Jacques GAUTIER, « Boudoirs et cabinets intérieurs », dans *La folie d'Artois*, Levallois-Perret, L'Objet d'Art, 1988, pp. 89-93 ; A.N., T 206 ⁸ : Mémoire des fournitures pour

s'asseoir à l'ottomane, on y dispose d'un lit de repos abondamment garni de coussins, de carreaux posés sur le tapis ou encore de grandes banquettes faisant le tour de la pièce.

L'ornementation arabesque joue également un rôle de premier plan à en juger par le nombre important de boudoirs parés de ces motifs fantaisistes ⁴². Chez le comte d'Orsay (1773), le duc d'Aumont (1776) ou encore chez l'intendant du Garde-meuble (1773-1779), on apprécie l'animation apportée par son caractère léger et aimable (fig. XXVIII). Ces motifs insolites ont en effet l'immense vertu de faire « naître des idées riantes » ⁴³ ; le regard s'abîme avec délices dans des enroulements de feuilles d'acanthes, de roseaux, de branchages et de fleurs, où niche tout un bestiaire, parfois très naturaliste, d'escargots, de papillons, de cygnes, d'oiseaux, auxquels se joignent amours et créatures fantastiques (griffons, sphinges, lions ailés, tritons, satyres, sirènes, etc.). Des motifs exotiques ajoutent encore à la fantaisie débridée de l'ensemble : figures de Chinois chez la marquise d'Albert, odalisques et personnages enturbannés chez le comte d'Artois à Versailles (1781) et chez la reine à Fontainebleau (1777) ⁴⁴. Motif décoratif au plein sens du terme, l'arabesque semble vouée à la seule délectation visuelle : « On ne peut se lasser de les regarder et Dieu sait ce qui se passe par la tête en les regardant » ⁴⁵, confie l'impératrice Catherine II de Russie au baron de Grimm. Le renouvellement infini de ces ornements préserve le regard de toute accoutumance, de toute lassitude, comme le remarque Quatremère de Quincy : « la multitude des scènes toutes différentes qui s'y succèdent sans s'épuiser, fait qu'on y éprouve un plaisir toujours nouveau ; & qu'après l'avoir vu mille fois, on croirait, par tout ce qu'on y découvre encore, la voir pour la première fois » ⁴⁶.

C'est le regard, encore, que le boudoir sollicite à travers la multiplication des glaces. Mais tandis que l'arabesque invite à une vision rapprochée, les miroirs ouvrent sur de saisissantes perspectives : « La vue se perdait dans des lointains formés par des glaces », rapporte ainsi le héros de *Ma conversion ou le libertin de qualité* (1783) au sujet du boudoir de sa conquête ⁴⁷. En effet, la baisse du coût des glaces et l'augmentation de leur surface au cours du XVIII^e siècle permet désormais de s'en servir comme revêtement mural ; disposées face à face, elles « font entre-elles

le boudoir de M^{me} la princesse d'Henin, 1778 ; Catherine FARAGGI, *op. cit.*, p. 98 ; A.N., M.C.N., XCII 984, 25 thermidor an III : Inventaire après décès d'Antoine Chartraire de Montigny.

⁴² Alexia LEBEURRE, « Des Loges de Raphaël à l'éloge de l'invention. Le succès du genre arabesque dans le décor intérieur parisien à la fin du XVIII^e siècle », dans Annie GILET (dir.), *Giovanni Volpato. Les Loges de Raphaël et la Galerie du Palais Farnèse*, Milan/Tours, Silvana Editoriale/musée des beaux-arts, 2007, pp. 89-90.

⁴³ Claude-Henri WATELET, « Arabesques », *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, L.-F. Prault, 1792, t. I, p. 90.

⁴⁴ A.N., Z¹ 1189, 29 janv. 1789 : État des réparations à faire en une maison rue Cassette louée à M^{me} la marquise d'Albert ; Christian BAULEZ, « François Rémond, le goût turc dans la famille royale au temps de Louis XVI », *L'Objet d'art*, déc. 1987, n° 2, p. 37, 39.

⁴⁵ « Correspondance artistique de Grimm avec Catherine II », publiée par Louis RÉAU, *Archives de l'art français*, 1932, t. XVII, p. 64, lettre du 15 sept. 1779.

⁴⁶ Antoine-Christophe QUATREMÈRE DE QUINCY, *op. cit.*, t. I, p. 78.

⁴⁷ Cité par Michel DELON, *op. cit.*, p. 50.

une mutuelle réflexion & se renvoient réciproquement les objets et la lumière, note Jacques-François Blondel ; ce qui prolonge la vue & produit un très agréable effet, surtout lorsqu'elles sont éclairées pendant la nuit »⁴⁸. Appliquées sur tout le pourtour de la pièce, elles projettent le spectateur au cœur d'un vaste caprice architectural. Chez le baron de Schonfeld (vers 1770) ou chez Radix de Sainte-Foy (1779) par exemple, des miroirs sont disposés au pourtour d'un boudoir de plan octogonal⁴⁹. Cette disposition, « commode pour les échappées & la répétition des glaces »⁵⁰, permet de doubler les surfaces parallèles et de multiplier ainsi des perspectives sans fin. Parfois, des motifs ornementaux sculptés ou peints, directement appliqués sur les miroirs, comme chez la duchesse de Mazarin (où un trophée ajouré est placé au bas de six glaces parallèles) ou chez M. de Fontanieu (arabesques peintes) (fig. XXVIII), se répètent à l'infini dans la profondeur des reflets spéculaires⁵¹. Mais aucun de ces boudoirs n'égale en fantaisie celui que compose Antoine-Matthieu Le Carpentier pour Étienne-Michel Bouret au pavillon de Croix-Fontaine (fig. XXIX et 29 ; 1755-1759). Piganiol de La Force décrit ainsi l'ingénieux système qui métamorphose le boudoir en une sorte de bosquet féerique : « [Le boudoir] est revêtu entièrement de glaces, depuis le parquet jusqu'au plafond. L'on n'y trouve, ni boiserie, ni tapisserie, ni architecture : toutes les glaces ne sont séparées que par des tiges de palmier dorées, autour desquelles serpentent des guirlandes de fleurs »⁵². Le choix de ces motifs décoratifs exotiques ajoute, s'il en était besoin, au dépaysement procuré par un espace du plus singulier effet. À n'en pas douter, toutes ces « cage[s] de glaces »⁵³ ont en commun de renvoyer le spectateur à l'expérience du sublime telle que le philosophe Edmund Burke s'attèle à la décrire au même moment (1757). Car tout comme les constructions démesurées ou le « mouvement continuel » produit par la répétition de formes monumentales (allées d'arbres, colonnades par exemple), les images reflétées à l'infini dans les miroirs offrent un spectacle qui dépasse l'imagination⁵⁴. Telle est la vertu paradoxale du sublime : confronté à de vertigineuses perspectives, l'individu

⁴⁸ Jacques-François BLONDEL, *Traité d'Architecture dans le goût moderne ou de la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices*, Paris, Jombert, 1737, t. I, p. 27.

⁴⁹ A.N., Z^{1j} 1059, 20 avr. 1780 : Visite de glaces rues Bergère et Poissonnière pour les créanciers de la dame veuve du S^r Marquet de Peyre ; A.N., Z^{1j} 1171, 11 oct. 1787 : Estimation des immeubles dépendants de la direction des biens du S^r Baudard de Sainte-James.

⁵⁰ Nicolas LE CAMUS DE MÉZIÈRES, *op. cit.*, 1780, p. 96.

⁵¹ Catherine FARAGGI, *op. cit.*, p. 96 ; Stéphane CASTELLUCCIO, « L'appartement de l'intendant et contrôleur général du Garde-meuble de la Couronne à l'hôtel du Garde-meuble, place Louis XV », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 2008, pp. 126-127.

⁵² Jean-Aymar PIGANIOLE DE LA FORCE, *Description historique de la ville de Paris et de ses environs. Nouvelle édition*, Paris, G. Desprez, 1765, t. IX, p. 196.

⁵³ Dominique VIVANT DENON, *Point de lendemain*, Paris, Seuil, 1993, p. 32.

⁵⁴ Edmund BURKE, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, J. Vrin, 1998, p. 187. Voir les chapitres VIII (sur l'infini), IX (succession et uniformité), mais surtout le chapitre X (des dimensions architecturales) et le chapitre XIII (« Explications des effets de succession dans les objets de la vue »).

en vient à éprouver sa propre limite de sorte que « le sublime est bien la prise de conscience de soi par l'anéantissement de soi »⁵⁵.

Fig 29. Anonyme, Relevé du boudoir du pavillon du roi à Croix-Fontaine, vers 1760-1770, Varsovie, bibliothèque de l'Université, cabinet des estampes, plume, encre noire et aquarelles, 215 x 347 mm. © Varsovie, bibliothèque de l'Université.

« Le séjour de la volupté »⁵⁶

Dans le boudoir, tout est donc orchestré pour satisfaire le bien-être, la variété et l'agrément. L'époque est au libertinage : en se vouant aux plaisirs de l'amour et en acceptant ainsi d'être gouverné par les sens, l'individu bouscule les conventions et s'affranchit de la morale pour mieux affirmer sa liberté. Dans ce contexte, le boudoir devient rapidement le refuge des aventures galantes. Cet aspect est sans doute le plus connu, tant la littérature du XVIII^e siècle s'est plu à y situer les scènes voluptueuses : des *Tableaux des mœurs du temps* (vers 1745) à *La Philosophie dans le boudoir* (1795), en passant par *Le Hasard du coin du feu* (1763), on ne compte plus les romans qui décrivent le boudoir comme un « sanctuaire de l'amour », un « temple de la volupté » paré de canapés moelleux, de peintures lestes et de miroirs reflétant les ébats⁵⁷. À en croire Jean-François de Bastide, l'auteur de *La Petite maison* (1753), ces décors ont des vertus rien moins qu'aphrodisiaques : c'est en pénétrant dans un de ces « réduit[s] enchanté[s] » que la jeune Mélite cède aux avances du marquis de

⁵⁵ Michel CROUZET, *La Poétique de Stendhal. Forme et Société. Le Sublime. Essai sur la genèse du Romantisme*, Paris, Flammarion, 1983, p. 133.

⁵⁶ Nicolas LE CAMUS DE MÉZIÈRES, *op. cit.*, p. 116.

⁵⁷ Michel DELON, *op. cit.*, pp. 40-61 ; Christophe MARTIN, *op. cit.*, pp. 124-135 ; et l'article de Fabrice Moulin dans le présent volume.

Trémicour ⁵⁸. Tous ces récits, qu'on pourrait croire dictés par l'imagination fertile de leurs auteurs, renvoient de fait à une réalité bien tangible. Ainsi chez M^{lle} Deschamps, danseuse célèbre pour son libertinage, le plafond et la niche du boudoir sont garnis de glaces dont la finalité érotique ne fait guère de doute ⁵⁹. Quant à M^{lle} Lacour, danseuse de la Comédie italienne, elle n'imagine pas un seul instant pouvoir s'installer dans un appartement qui ne soit pas doté d'un boudoir « tout en glace » ⁶⁰. Débarqué de sa Normandie natale, le jeune Jean-Balthazar de Bonardi du Ménil ne cache pas son étonnement en découvrant, chez une fille entretenue, un semblable agencement : « Les murs, le plafond, l'alcôve, tout était absolument en glaces. Seulement quelques guirlandes de fleurs servaient à les soutenir et étaient elles-mêmes soutenues par des amours, c'était une véritable féerie. Je crus voir la déesse des amours dans son sanctuaire. Je fus d'abord stupéfait, et bientôt enivré » ⁶¹. Il est vrai que les miroirs excitent les sens, et ce n'est pas un hasard si MM. Mondorge et de Curis, trésorier des Menus-Plaisirs, organisent ainsi des parties de débauche dans un « futoir tout en glaces » ⁶².

L'érotisation de l'espace passe aussi par la mythologie galante et son cortège de déesses ou de nymphes gracieusement dénudées. Vidée de ses ambitions intellectuelles, la peinture d'histoire devient, dans le boudoir, le prétexte à exhiber des créatures bien charnelles et des nudités explicites. Pour le cabinet de son hôtel parisien, le marquis de Marigny commande ainsi à des peintres académiciens renommés – Van Loo, Boucher, Pierre et Natoire – quatre petits tableaux illustrant les amours de Jupiter (1751-1753) ; ses désirs sont explicites : « qu'il n'y ait pas ou, du moins, presque pas de draperie », exige-t-il ⁶³. Parmi les tableaux figure notamment l'insolente *Odalisque blonde* de Boucher : le vernis mythologique semble avoir totalement disparu avec cette représentation d'une beauté contemporaine, à la pose ostensiblement impudique. Quelques années après, à Croix-Fontaine, le financier Étienne-Michel Bouret adopte quant à lui un dispositif pour le moins original dans lequel l'occupant du boudoir se voit en quelque sorte « transporté » parmi d'attrayantes divinités : au sol de son fameux boudoir tapissé de glaces (fig. XXIX et 29), se trouve en effet un « tapis de pieds, tout en soie, de l'ouvrage des Gobelins » représentant « Vénus avec tout son cortège ». Comme le souligne Piganiol de La Force, cette composition se trouve ainsi « répété[e]

⁵⁸ Jean-François DE BASTIDE, *La petite maison* (1753), éd. Patrick MAURIÈS, Paris, Le promeneur-Gallimard, 1993, p. 34-36.

⁵⁹ Jean-Nicolas DUFORT DE CHEVERNY, *Mémoires*, Paris, Perrin, 1990, p. 283.

⁶⁰ *Documents inédits sur le règne de Louis XV. Journal des inspecteurs de M. de Sartines, 1^{re} série 1761-1764*, Bruxelles, Parent, 1863, p. 6.

⁶¹ *Mémoires (1760-1820) de Jean-Balthazar de Bonardi du Ménil, gentilhomme normand*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 98.

⁶² Cité par Erica-Marie BENABOU, *La prostitution et la police des mœurs au XVIII^e siècle*, Paris, Perrin, 1987, p. 391.

⁶³ *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, Paris, Schmidt, 1900, t. X, p. 439 ; voir aussi Christophe HENRY, « Quatre sourires d'Éros. Le cabinet des nudités d'Abel-François Poisson de Vandières », dans Christophe MORIN (dir.), *Les « ministres des arts », les ministres et les arts sous Louis XV*, actes du colloque de Blois et de Tours (2012), à paraître.

par la glace qui forme le plafond du sofa, de manière que Vénus y semble descendre du ciel »⁶⁴ ; mais ce n'est pas tout, car le miroir renvoie aussi au spectateur son image parmi les personnages de la fable, dans les hauteurs de l'Olympe. Un boudoir si luxueux finit d'asseoir la réputation du flamboyant financier : « Toutes les voluptés du luxe », écrit Jean-François Marmontel, « tous les raffinements de la galanterie la plus ingénieuse et la plus délicate, y étaient réunis par l'enchanteur Bouret »⁶⁵. Le boudoir du comte d'Artois à Bagatelle, certes moins singulier que celui de Bouret, ne le cède en rien à ce dernier par le luxe et l'érotisme diffus⁶⁶. Le grand seigneur libertin s'y révèle tout entier. En 1778, le frère du roi commande à Antoine Callet, grand prix de Rome en 1764, un ambitieux cycle de six grandes toiles à encadrer dans la boiserie qui « embellissent cette pièce et semblent l'animer par la scène galante qu'ils représentent »⁶⁷. De visée morale ou édifiante, il n'en est pas question ici puisque les six toiles, apparemment innocentes lorsqu'elles sont considérées individuellement, semblent représenter l'effeuillage d'une jeune nymphe lorsqu'on les embrasse toutes du regard. D'abord vêtue d'un drapé aussi improbable que transparent, la nymphe finit en tenue d'Ève, dansant lascivement devant l'autel du dieu Pan. La formule plaît. Le prince de Soubise, libertin notoire, fait insérer lui aussi dans le lambris de son boudoir, rue de l'Arcade (1780-1782), de grands tableaux illustrant l'histoire de Vénus ; et si ces images lestes venaient à le lasser, on pourra toujours les remplacer grâce à un système de bordures facilitant leur changement⁶⁸.

Nul raffinement, en somme, n'est trop beau pour cet « asile de la volupté » qu'est le boudoir, et les architectes sont priés de déployer des trésors d'imagination pour en faire le précieux écrin des ébats amoureux. Pour le boudoir du prince de Soubise, Jacques Cellierier recourt à toutes les ressources décoratives pour que cette pièce soit la plus richement ornée de tout l'appartement, et il semble que l'inspiration antique, sous le double versant architectural et mythologique, serve tout à la fois à justifier et magnifier les mœurs de son auguste occupant : aux peintures galantes déjà évoquées s'ajoutent en effet un sol orné de motifs en stuc bleu Turquin et jaune de Sienne, un revêtement mural en faux-marbre brèche violette et une coupole peinte de sujets antiques soutenue par huit colonnes corinthiennes enrichies d'arabesques. L'architecte Jean-Luc Blanchard puise également à la veine antique pour le boudoir parisien du comte de Laval (1782-1784)⁶⁹. Avec ses huit colonnes corinthiennes se détachant sur un fond de glaces et supportant une coupole peinte d'un ciel peuplé de chérubins (fig. XXX), le boudoir a des airs de *tempietto* ; on croirait une variation de la fameuse

⁶⁴ Jean-Aymar PIGANOL DE LA FORCE, *op. cit.*, p. 196.

⁶⁵ *Mémoires de Marmontel*, éd. Maurice TOURNEUX, Paris, Librairie des bibliophiles, 1891, t. II, p. 205.

⁶⁶ Martine CONSTANS, « Le château du comte d'Artois », dans Martine CONSTANS (dir.), *Bagatelle dans ses jardins*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 1997, p. 57, 63, 66-67, 71.

⁶⁷ Pierre VILLIERS, *op. cit.*, p. 145.

⁶⁸ Christian BAULEZ, « Le petit hôtel du prince de Soubise, rue de l'Arcade », dans Christian TAILLARD (dir.), *Art de cour : le mécénat princier au siècle des Lumières*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, pp. 69-70.

⁶⁹ Alexia LEBEURRE, *op. cit.*, t. IV, pp. 355-356.

fabrique élevée par Richard Mique dans le jardin de Trianon quelques années plus tôt (1777). Bien qu'il soit entièrement clos sur lui-même, ce boudoir donne l'illusion de s'ouvrir sur d'immenses perspectives architecturales grâce aux miroirs déployés sur tout le pourtour. On imagine sans difficulté l'étonnement du visiteur, sans compter qu'un astucieux dispositif permet également d'y diffuser de la musique si on le souhaite. En effet, le boudoir n'est séparé du corridor qui l'entoure que par une mince cloison, ménageant ainsi un dégagement où des musiciens peuvent prendre place et donner un concert invisible, comme « sorti de la boiserie »⁷⁰. C'est dire à quel point le boudoir est le lieu d'une expérience sensible particulièrement riche, expérience dont le libertinage n'est bien sûr qu'une dimension. Car le plaisir n'est complet que si tous les sens sont sollicités.

Espace privatif, niché dans l'appartement, le boudoir n'est pas cette pièce secondaire ou accessoire que ses modestes dimensions pourraient laisser croire *a priori*. Il est symptomatique de ce point de vue que certains commanditaires en aménagent plusieurs. Dans son hôtel parisien (vers 1777), la comtesse de L'Hôpital, par exemple, ne se contente pas de son boudoir orné de tableaux et d'arabesques ; jouxtant celui-ci, elle dispose d'un second boudoir, décoré à la manière chinoise celui-là. Le comte d'Artois, pour sa part, en aménage trois dans son pavillon de Bagatelle ! Le premier, orné des tableaux de Callet, dont il a été question plus haut, est installé au rez-de-chaussée, et les deux autres à l'étage, l'un paré d'arabesques et de bas-reliefs antiques et l'autre tendu d'un riche taffetas rose, « cabinet mystérieux où s'offrent aux yeux les symboles de combats et de victoires d'un autre genre : la Pudeur succombe, l'Amour triomphe. La couleur du divan, des fauteuils et des autres meubles est « chair » très tendre ; il n'y a que l'Amour pour prendre cette nuance », observe l'écrivain Nikolaï Karamzine⁷¹. Signe, encore, de l'attachement à cet espace : le duc d'Aumont engage des sommes considérables pour créer un somptueux boudoir dans l'hôtel qu'il loue, et il se réserve naturellement de pouvoir l'emporter dans sa nouvelle demeure⁷². C'est à se demander si le boudoir n'est pas, au fond, la pièce à laquelle les élites tiennent le plus. Nul doute en tout cas qu'il constitue le morceau de bravoure, le « clou » au sein d'un appartement tout entier conçu comme un espace sensible. Car d'une pièce à l'autre, l'architecte veille à l'enchaînement des sensations de sorte que la gradation des effets au sein de l'appartement apparente la décoration intérieure à la science amoureuse des préliminaires. Le génie de l'architecture n'est-il pas justement, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Le Camus de Mézières, « l'analogie de cet art avec nos sensations » ? Quatremère de Quincy en convient bien volontiers, persuadé que « l'âme n'a pas moins besoin que le corps de changer de situation » ; « décorer ou embellir », écrit-il, « c'est donc y développer des sujets de sensations ou impressions qui ajoutent aux sensations ou impressions déjà produites par l'objet lui-même »⁷³.

⁷⁰ Jean-Nicolas DUFORT DE CHEVERNY, *op. cit.*, p. 317.

⁷¹ Nikolaï KARAMZINE, *Lettres d'un voyageur russe en France, en Allemagne et en Suisse* (1789-1790), éd. Wladimir BERELOWITCH, Paris, Quai Voltaire, 1991, p. 25.

⁷² Bruno PONS, *Grands décors français, 1650-1800, reconstitués en Angleterre, aux États-Unis, en Amérique du Sud et en France*, Dijon, Faton, 1995, p. 429.

⁷³ Antoine-Christophe QUATREMÈRE DE QUINCY, *op. cit.*, t. II, pp. 172-173.

Dans cette perspective, le boudoir apparaît comme le couronnement de cet art sensible. Véritable espace *dans* l'espace de l'appartement, c'est une pièce où les architectes peuvent, sans doute plus que dans les autres, donner libre cours à l'invention et la fantaisie. D'ailleurs, certains parmi eux n'hésitent pas à mentionner la réalisation de ces réduits dans leur *curriculum vitae* adressé à l'Académie d'architecture, signe que le boudoir a acquis, dans la demeure, une sorte d'autonomie ⁷⁴. Cet espace, objet de tant de soins et de dépenses, est devenu un légitime objet de fierté. Quelle ne dut pas être la satisfaction de M^{lle} Dervieux, par exemple, lorsqu'une duchesse venue visiter sa maison s'écria dans son boudoir : « C'en est trop, ceci passe toute idée, c'est un conte des *Mille et une Nuits* » ⁷⁵ ! En somme, cette pièce intime, devenue indispensable pour l'agrément qu'elle procure, sert *aussi* la renommée et le prestige de son propriétaire et ce n'est pas un hasard si Luc-Vincent Thiéry prend soin de décrire dans son guide quelques-uns des plus riches boudoirs de la capitale ⁷⁶. On voit par là que le boudoir, tout à la fois pièce intime et marque de *standing*, est le lieu où s'expriment toutes les aspirations des élites.

⁷⁴ Hans OTTOMEYER, « Autobiographies d'architectes parisiens 1759-1811 », *Bulletin de la Société d'Histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 1971, pp. 154, 205.

⁷⁵ *Mémoires de la baronne d'Oberkirch*, Paris, Charpentier, 1869, t. I, p. 237.

⁷⁶ Il s'agit des boudoirs de Bagatelle et des hôtels Beaujon, de Voyer, d'Orsay, Kinsky et de Condé : Luc-Vincent THIÉRY, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*, Paris, Hardouin et Gattey, 1787, t. I, p. 28, 86, 288 ; t. II, p. 566, 586, 605.

La nature dans le boudoir

Bérangère POULAIN

Le boudoir est regardé comme le séjour de la volupté ; [...] c'est la retraite de Flore qui, parée des plus vives couleurs, attend en secret les caresses de Zéphire. La beauté, la douceur du printemps y régneront toujours. [...] Le boudoir ne serait pas moins délicieux, si la partie enfoncée où se place le lit était garnie de glaces dont les joints seraient recouverts par des troncs d'arbres sculptés, massés, feuillés avec art et peints tels que la nature les donne. [...] On pourrait se croire dans un bosquet ¹.

C'est en ces termes que l'architecte théoricien Nicolas Le Camus de Mézières décrit en 1780 un boudoir idéal. La description reprend celle du roman de Jean-François Bastide, paru vingt-cinq ans plus tôt, *La Petite maison* ². Des recommandations similaires sont données dans le *Discours sur la peinture et l'architecture*, publié en 1758, à propos des décors peints illusionnistes qu'il convient d'appliquer aux « petits Appartements » ³. « L'aimable désordre de la nature » semble, à travers ces descriptions, productrice de plaisir sensuel, effet parfaitement indiqué dans le cadre de ce qu'Henri Lafon nommait une « décoration excitative » ⁴. Ces consignes font écho à la littérature galante et libertine du XVIII^e siècle : le boudoir, espace de l'intime féminin vu comme le lieu de l'intrigue sexuelle par excellence, se caractérise en effet

Je remercie tout particulièrement Anne Perrin Khelissa, Christian Michel et Jan Blanc pour leur aide précieuse et leurs conseils judicieux. Ma reconnaissance va également à Angela Benza, Sophie Motsch et Carl Magnusson pour leurs relectures minutieuses.

¹ Nicolas LE CAMUS DE MÉZIERES, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, l'auteur, 1780, pp. 116-123.

² Jean-François DE BASTIDE, *La petite maison* (1763), éd. Paul LACROIX, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1879, p. 15. La première version du récit date de 1753.

³ DU PERRON, *Discours sur la peinture et sur l'architecture dédié à M^{me} de Pompadour*, Paris, Prault père, 1758, rééd. Genève, Minkoff, 1973, pp. 60-61 ; cité par Mary SHERIFF, *Fragonard : Art and Eroticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1990, p. 69 ; Pamela PLUMB-DHINDSA, *From royal bed to boudoir : the dissolution of the space of appearance told through the history of the French Salon*, thèse de doctorat sous la direction d'Alberto Perez-Gomez, McGill University, Montréal, 1998, p. 66, note 17.

⁴ Henri LAFON, *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1992, p. 202.

souvent par un décor recréant un bosquet illusionniste ⁵. La multiplication de telles préconisations et descriptions conduit naturellement à s'interroger sur la réalité de tels décors.

Différents historiens de l'art ont rendu compte de la multiplication, dans la seconde moitié du siècle, des serres d'intérieur, des trompe-l'œil paysagers, ainsi que du développement, quelques années plus tard, des papiers peints panoramiques ⁶. Faire entrer la nature à l'intérieur de la maison n'était pas un phénomène nouveau. Déjà présente dans l'Antiquité, la pratique serait issue de la tradition italienne de la *quadratura*, peinture illusionniste qui ouvrait la vue sur un espace extérieur, à travers une architecture feinte. Le sujet ne semble pour autant pas entièrement épuisé. Les « troncs d'arbres sculptés [...] peints tels que la nature les donne » dont parle Le Camus de Mézières nous invitent à considérer un aspect, encore peu étudié jusqu'ici : les décors en bois sculpté peints *au naturel*, c'est-à-dire dans des teintes imitées de la nature. Nous proposons ainsi d'ouvrir la réflexion à ces ornements colorés, à travers l'étude du décor du boudoir de la baronne d'Ogny au château de Millemont ⁷, l'un des très rares ensembles de boiseries et mobiliers de ce type conservé de nos jours.

Le boudoir du château de Millemont

À côté de l'esthétique des grandes pièces du château, mêlant peinture blanche et ornements sculptés et dorés, les parois du boudoir sont ornées de sept glaces intégrées à des boiseries recouvertes d'une teinte *vert d'eau*. Une photographie prise à l'occasion d'un article publié par Henry Sorensen en 1967 montre la pièce alors encore en possession de son mobilier meublant, parfaitement adapté aux lignes courbes de l'architecture (fig. XXXI) ⁸. Autour des moulures s'enroulent des guirlandes de fleurs, sculptées à une échelle vraisemblable en fonction des variétés représentées (roses, œillets, pensées, etc.), et peintes en *coloris au naturel* (fig. XXXII). S'il est peu probable que les couleurs visibles aujourd'hui soient celles d'origine, un simple examen visuel permet d'identifier, sous la finition actuelle, des teintes témoignant d'un décor plus ancien, déjà peint de manière illusionniste mais dans des tonalités plus soutenues.

⁵ Voir les études sur la représentation littéraire de l'espace architectural au XVIII^e siècle d'Henri Lafon, Christophe Martin, Michel Delon et Fabrice Moulin (voir son article dans le présent volume).

⁶ Gérard MABILLE, « Du trompe-l'œil aux panoramiques », dans Odile NOUVEL-KAMMERER (dir.), *Papiers peints panoramiques*, cat. exp., Paris, musée des Arts décoratifs, sept. 1990-janv. 1991, Paris, Musée des Arts décoratifs, 1998, pp. 38-48 ; Alexia LEBEURRE, *Le décor intérieur des demeures à la mode dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, Paris et Île-de-France*, thèse de doctorat sous la direction de Daniel Rabreau, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2006, pp. 304-314.

⁷ Le château de Millemont est situé dans le canton de Montfort-l'Amaury, près de Rambouillet dans le département des Yvelines.

⁸ Le mobilier est estampillé Charles-François Normand, menuisier reçu maître en 1746. La cohérence de l'ensemble est conservée jusqu'en 1990, date à laquelle, suite au démantèlement d'une tristement célèbre entreprise japonaise, il est préempté par le Mobilier national. Voir Henry SORENSEN, « Le Boudoir de Millemont », *Connaissance des Arts*, déc. 1967, n° 190, pp. 104-107.

Par ailleurs, un *Mémoire des ouvrages de peinture par Louis Duguay*, conservé dans les archives du château, mentionne, pour ce boudoir, à la date du 15 mai 1772, la réfection d'un « lambry en blanc a l'appuit de la croisée et rechapais les moulures en verd et verny »⁹. Si les couleurs des ornements ne sont pas mentionnées ici – nous verrons par la suite que l'omission est récurrente pour ce type de décor –, cette note laisse imaginer une boiserie sur fond blanc, rechapie en vert et décorée de fleurettes sculptées, peintes de différentes couleurs. Un document daté de 1842, mentionnant un « boudoir dans le style Louis xv orné de glaces et de fleurs et ornements sculptés et peints » laisse supposer qu'à cette date, les fleurs sculptées, ici clairement dissociées des moulures, étaient encore peintes *au naturel*¹⁰.

À l'aide de l'inventaire après décès du baron d'Ogny, rédigé en 1798, il est possible de reconstituer la distribution intérieure du château de Millemont et de situer le boudoir au rez-de-chaussée du corps principal de logis, dans un appartement placé à la suite des grandes pièces d'apparat et attenant à la chambre de la baronne (fig. 30). Sur le plan octogonal, il fait suite à un cabinet de toilette, espace pour lequel le mémoire mentionné précédemment indique une couleur jonquille sur les lambris et les moulures rechapies en blanc, lui-même ouvert sur une salle des bains.

Fig. 30. Plan du rez-de-chaussée du château de Millemont en 1798, restitué d'après l'inventaire après décès du baron d'Ogny, extrait de Aurélie SABOURIN-DEMARET, *Le Château de Millemont*, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, mémoire non publié, 1997, fig. 26 © Bérangère Poulain.

Grâce aux informations relevées par l'étude d'Aurélien Sabourin-Demaret, il nous est possible d'émettre quelques hypothèses quant à la conception de ce décor. Le château de Millemont était la résidence de Claude Jean Rigoley d'Ogny (1725-1798)

⁹ Nous avons trouvé cette information aux Archives départementales des Yvelines, Chartrier de Millemont, 113 J 72. Nous avons fait le choix de respecter rigoureusement la graphie des documents.

¹⁰ Archives départementales des Yvelines, Chartrier de Millemont, 113 J 72 : « 1842 11 mai, Adjudication au profit de M. Maurice Richard de la terre de Millemont ». Le document est retranscrit dans les annexes du mémoire d'Aurélien SABOURIN-DEMARET, *Le Château de Millemont*, mémoire de maîtrise sous la direction de Daniel Rabreau, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1997, p 167.

et de son épouse Marie-Élisabeth d'Alencé (1730 ¹¹-1816). Conseiller au Parlement et trésorier général des États de Bourgogne, le baron d'Ogny obtint l'importante charge d'intendant général des Postes en 1770, succédant à son oncle Robert Jannel. En prévision de son installation parisienne, il acquit en 1758, aux environs de Paris, le château de Millemont. Il y entreprit des travaux de rénovation et d'agrandissement afin de le rendre digne de sa nouvelle charge. Certains des nouveaux aménagements furent réalisés sous la direction de l'architecte Antoine-Gérard Galley, qui intervint au château de 1758 à 1768 ¹². Ce dernier fit élever deux pavillons carrés, flanquant à droite et à gauche l'ancien corps de logis ¹³. La création de celui au nord permit l'aménagement de l'appartement des bains, dans lequel fut placé le boudoir dont il est question ici. La première mention du décor de cette pièce, relevée dans un *Mémoire d'ouvrages de peinture et de vitrerie* par Louis Duguay (1766) autorise à proposer une fourchette de datation entre 1758 et 1766 ¹⁴. La présence du nom de l'architecte Galley sur différents mémoires de peinture d'impression laisse présager de sa participation à l'aménagement intérieur de la demeure ¹⁵. Nous savons par ailleurs qu'il était marié à Marie-Gabrielle Martin, fille du célèbre vernisseur Étienne-Simon Martin, en charge notamment du décor des cabinets intérieurs de la dauphine à Versailles ¹⁶. Or les épouses et les filles des vernisseurs Martin ont régulièrement participé au travail de l'atelier ¹⁷. Une collaboration entre Galley et son beau-père étant alors envisageable, les peintures vernies appliquées sur les boiseries du boudoir de Millemont sont peut-être à ajouter aux productions des frères Martin dont on conserve si peu d'exemples.

Afin de bien comprendre les enjeux d'un tel décor, il importe de s'intéresser à la résidence parisienne du baron d'Ogny, l'hôtel de l'intendant général des Postes, rue Coq-Héron. Les Archives nationales conservent un plan de cet hôtel aujourd'hui disparu, réalisé dans le cadre du cadastre par îlots de Philibert Vasserot et daté de 1807-1813 ¹⁸. Par ailleurs, le fonds d'Ogny contient un nombre relativement important de mémoires relatifs aux remaniements qui y ont été effectués, de 1780 à 1785, par l'architecte Jacques Gondouin, dans lesquels est mentionné quelquefois le boudoir parisien de M^{me} d'Ogny ¹⁹. Ces documents permettent de reconstituer la distribution

¹¹ L'information inconnue jusqu'ici est révélée par les *Notes prises aux archives de l'État-civil de Paris brûlées le 24 mai 1871 par le comte de Chastellux*, Paris, 1875, p. 7.

¹² Aurélie SABOURIN-DEMARET, *op. cit.*, pp. 57-58. Elle cite notamment un « Mémoire de l'ouvrage de vitrerie fait et fourni au château de Millemont sous les ordres de M. Galley architecte du roi » par Duguay pour l'année 1766 (Archives départementales des Yvelines, Chartrier de Millemont, 113 J 64). Il s'agit probablement d'Antoine-Gérard Galley qui avait le titre d'inspecteur des Bâtiments du roi à Versailles (voir Michel GALLET, *Les architectes parisiens du XVIII^e siècle*, Paris, Mengès, 1995, p. 234).

¹³ Aurélie SABOURIN-DEMARET, *op. cit.*, p. 70.

¹⁴ *Id.*, p. 67.

¹⁵ Archives départementales des Yvelines, Chartrier de Millemont, 113 J 64.

¹⁶ Anne FORRAY-CARLIER, « Les débuts des Martin », dans Anne FORRAY-CARLIER et Monika KOPPLIN (dir.), *Les secrets de la laque française : le vernis Martin*, cat. exp., Paris, musée des Arts décoratifs, fév. 2014-juin 2014, Paris, Les Arts décoratifs, 2014, pp. 50-51.

¹⁷ *Id.*, p. 54, note 18.

¹⁸ Archives nationales de France (désormais abrégées A.N.), N/III/Seine/1312.

¹⁹ A.N., Fonds d'Ogny, 7AP9.

intérieure de l'appartement de cette dernière, situé au rez-de-chaussée de l'hôtel, en façade sur le jardin : la suite constituée par la salle à manger, le salon, la chambre, le cabinet de toilette, et terminée par le boudoir, est quasiment identique à l'agencement de son appartement au château de Millemont. Une note indique que la salle des bains est située, dans cette configuration parisienne, « à l'entresol », vraisemblablement au-dessus du boudoir et du cabinet de toilette ²⁰. Si l'agencement est ainsi similaire dans les deux résidences, il n'en est pas de même du décor. Un mémoire de peinture d'impression daté de 1783 et 1784, sans apporter beaucoup de détails sur les ornements, nous apprend que, tout comme le salon et la chambre, le boudoir était peint en blanc et or ²¹. Ce choix du métal précieux convenait-il mieux à l'intérieur prestigieux de l'hôtel parisien, résidence où le maître des lieux affirme son prestige social ? L'objet de cet article sera d'apprécier et de questionner ce changement entre les deux ensembles décoratifs.

Créer une unité entre les différents éléments du décor

L'inventaire après décès du baron d'Ogny apporte des informations sur l'ameublement du boudoir de Millemont. Le fond de l'alcôve était tendu d'Indienne, tissu également utilisé pour confectionner les rideaux ²². Une ottomane ainsi que deux fauteuils et deux chaises en cabriolet étaient recouverts de « toile de Joüy de différentes couleurs », et l'écran de cheminée garni d'une toile peinte. La mention « de différentes couleurs » laisse supposer un motif très largement répandu de fleurs peintes *au naturel*, héritier de la tradition textile ²³. Grâce aux fleurettes, la boiserie semble ainsi avoir communiqué avec le tissu d'ameublement, créant l'unité recommandée par les traités d'architecture de l'époque.

L'étude des appartements privés du dauphin et de la dauphine au château de Versailles, relativement bien documentés, rend également compte de ce désir d'unité visuelle entre les boiseries et les différents objets composant les décors. La couleur sur les boiseries fit son apparition dans les appartements du couple, autour de 1747. Le duc de Luynes précise en effet que pour le cabinet particulier du dauphin, attenant à celui de son épouse, ce dernier a désiré en 1747 qu'il soit peint en vert ²⁴. Selon le chroniqueur de la cour, en novembre de cette même année, le cabinet de retraite de Marie-Josèphe de Saxe était « peint très-agréablement avec des petits cartouches et

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.* : « dans le susdit Boudoir avoir racordé une grande partie écaillée à la corniche au dessus de la cheminée aprettée de blanc de dorure réparée & dorée d'or bruni en raccord et avoir fait le raccord en réaussé dor estimé le tout ensemble ».

²² A.N., Fonds d'Ogny, 7AP5 : Inventaire fait à Millemont après le décès de Claude Jean Rigoley d'Ogny, rédigé du 26 thermidor au 24 fructidor an VI [13 août au 10 sept. 1798] par Claye, notaire à Garancières.

²³ Christine VELUT, *La rose et l'orchidée : les usages sociaux et symboliques des fleurs à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Larousse, 1993, p. 166. L'auteur s'appuie sur les écrits de Delormois.

²⁴ Charles-Philippe d'Albert, duc de LUYNES, *Mémoires du duc de Luynes sur la cour de Louis XV (1735-1758)*, éd. Louis DUSSEIX et Eudore SOULIÉ, Paris, Firmin Didot, 1860-1865, t. VIII, p. 331 (nov. 1747) ; Pierre VERLET, *Le château de Versailles*, Paris, Fayard, 1985, p. 412.

des dessins de Bérain, des fleurs, des oiseaux, *etc.*, en miniature »²⁵. Le même homme évoquant la pièce en 1749, fait part des changements apportés :

On a tout ôté, et à la place on a mis de la menuiserie avec de la sculpture, et de fort bon goût ; tous les fonds sont en blanc et la sculpture est peinte en vert avec un vernis par dessus. Cette espèce de décoration, est riche et agréable. Je prétends, et peut-être avec fondement, que le modèle de ces menuiseries blanches avec les sculptures vertes, est un salon que *M^{me} de Luynes fit faire à Dampierre, il y a sept ou huit ans, dans une île qui est au bout de la pièce d'eau* ²⁶.

Selon Pierre de Nolhac, ce décor aurait été réalisé à partir de « l'échantillon de vernis que M. le Dauphin a choisi »²⁷. Comme précédemment, il est fait mention uniquement des couleurs dominantes du décor ; on relève une ellipse similaire dans le détail du travail de peinture, donné par le *Mémoire des ouvrages du cabinet et passage de M^{me} la Dauphine* :

Fait les fonds des panneaux blancs vernis et polis, les ornements, sculptures et moulures en petit vert poli et verni [...] aussi des meubles servant audit cabinet [...] vernis et polis de même couleur, commencés sous les ordres de M. de Tournehem, contrôleur général des Bâtiments du roi, le 8 octobre 1748, et finis le 26 avril 1749, par Étienne Martin, peintre et vernisseur du roi ²⁸.

Pourtant, des pigments retrouvés par les restaurateurs dans les années 1980 sur des éléments de sculpture provenant d'anciens trumeaux de la pièce, suggèrent la présence de fleurettes peintes *au naturel* ²⁹. L'hypothèse est renforcée par une note conservée dans les Archives de la Maison du roi, rédigée en 1756 à propos du paiement d'un mémoire d'Étienne-Simon Martin pour les travaux effectués en 1749 dans le « cabinet particulier de Mad^e la Dauphine ». Le Mémoire mentionne « la quantité 49 toises ½ 6 po ¼ de peinture vert d'eau, composé de 15 couches de blanc adouci 8 de blanc fin,

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Id.*, note 3, addition du duc de Luynes, datée du 13 août 1749. À la date du 20 juin 1743 (t. V), le duc de Luynes raconte la visite de la reine Marie Leczinska à Dampierre. L'objet de son voyage était, semble-il, la visite d'un « bâtiment, composé de cinq pavillons, qui est dans la pièce d'eau, et qu'on appelle l'île » ; il précise ensuite que ce hameau était « tout neuf » (cité dans Pierre VERLET, *La maison du XVIII^e siècle en France*, Fribourg, Office du Livre, 1966, p. 52). Louis Dussieux et Eudore Soulié indiquent en note de bas de page des mémoires du duc de Luynes, en 1869 : « Il ne reste de ces cinq pavillons que celui du milieu, qui était le salon ; les quatre autres ont été démolis dans l'hiver de 1856 à 1857 ; ils tombaient en ruines. Les belles boiseries sculptées du salon du château de Dampierre proviennent du pavillon du milieu de l'île ». Ainsi, tout étonnant que cela puisse paraître à notre œil habitué à l'association du blanc à l'or qui les recouvre aujourd'hui, il paraît tout à fait vraisemblable que les boiseries, aujourd'hui visibles au salon du château de Dampierre, étaient à l'origine peintes en vert.

²⁷ Pierre de NOLHAC, *Histoire du château de Versailles*, Paris, André Marty, 1911-1918, p. 102.

²⁸ Cité par *Id.*, p. 103.

²⁹ Le décor du cabinet intérieur de M^{me} la Dauphine a été presque entièrement détruit sous Louis-Philippe.

5 de vert d'eau et 15 de verni fin, les moulures et sculp^{re} rechampis d'autres couleurs estimées a raison L. 130 la toise »³⁰.

Ce document permet également de prendre conscience de l'aspect brillant que revêtaient ces ornements sculptés, recouverts de quinze couches de vernis fin, caractère qui semble avoir été déterminant pour l'effet d'ensemble. Les manuels de l'époque, tel que celui de Jean-Félix Watin, recommandent en effet d'appliquer plusieurs couches de vernis sur les peintures d'impression, une alternative consistant à utiliser des peintures elles-mêmes composées de vernis³¹. Un tel décor de lambris pouvait ainsi s'harmoniser parfaitement avec la profusion de bouquets de fleurs en porcelaine dont la Manufacture de Vincennes s'était fait une spécialité³². Ces productions connurent un tel succès dans les années 1740-1750, qu'elles représentaient, selon Henry Havard, en 1749 les 5/6 du chiffre de vente de la fabrique³³. La princesse allemande semble avoir tout particulièrement affectionné cette ornementation florale en trompe-l'œil. Le cahier du marchand mercier Lazare Duvaux, aux années 1748 et 1749, évoque la livraison pour son cabinet de retraite de plusieurs girandoles, paires de chandeliers, grands bras, une fontaine, des pots-pourris, et une pendule de porcelaine : le tout décoré de fleurs en porcelaine de Vincennes « imitant la nature »³⁴. Fidèle à ses origines, elle possédait également des groupes de Saxe « ornés de branchages vernis imitant la nature assorties à chaque espèce de fleurs en porcelaine de Vincennes »³⁵.

M^{me} de Pompadour fut elle aussi une grande amatrice de fleurs *au naturel*, aussi bien en porcelaine qu'en bois sculpté³⁶. Selon le marquis d'Argenson dans ses mémoires, il en aurait coûté au roi plus de 800 000 livres pour acheter des fleurs en porcelaine peintes *au naturel* pour les diverses résidences de la marquise notamment pour Bellevue³⁷. Plusieurs descriptions d'ensembles décoratifs imaginés pour ce château autour de 1750 témoignent d'un goût pour les scènes de Boucher intégrées à un décor de fleurs sculptées peintes *en coloris au naturel*³⁸. Une série de panneaux

³⁰ A.N., O/1/1806, pièce 350 (Documentation de Christian BAULEZ, Service de la documentation du château de Versailles).

³¹ Jean-Félix WATIN, *L'Art du peintre, doreur, vernisseur*, Paris, Grangé, Durand, 1773.

³² Christine VELUT, *op. cit.*, pp. 111-113.

³³ Henry HAVARD et Marius VACHON, *Les manufactures nationales, les Gobelins, la Savonnerie, Sèvres, Beauvais*, Paris, G. Decaux, 1889 ; cité par Christine VELUT, *op. cit.*, p. 122.

³⁴ Cité dans l'inventaire de Marie-Josèphe de Saxe ; Germain BAPST, *Inventaire de Marie Josèphe de Saxe, dauphine de France*, Paris, Imprimerie générale A. Lahure, 1883, pp. 72-74. Voir aussi Louis COURAJOD, *Livre-journal de Lazare Duvaux, marchand bijoutier ordinaire du roy (1748-1758), précédé d'une étude sur le goût et sur le commerce des objets d'art au milieu du XVIII^e siècle*, Paris, Société des bibliophiles français, 1873, t. II, p. 22, n° 226, mai 1749.

³⁵ A.N., O/1/2986 (Documentation de Christian BAULEZ, Service de la documentation du château de Versailles).

³⁶ Pour ses collections de fleurs en porcelaine, voir Donald POSNER, « M^{me} de Pompadour as a Patron of the Visual Arts », *The Art Bulletin*, mars 1990, n° LXXII-I, pp. 74-105, p. 91.

³⁷ René-Louis DE VOYER, marquis D'ARGENSON, *Journal et Mémoires du marquis d'Argenson, 1747-1749*, publiés par la Société de l'histoire de France, Paris, Veuve de J. Renouard, 1859-1867, t. VI, p. 222 ; cité par Christine VELUT, *op. cit.*, p. 122.

³⁸ Le cabinet doré est décrit par Piganiol de La Force : « Toute la menuiserie forme des guirlandes de fleurs, travaillées avec la plus grande légèreté par Messieurs Dinant et Dutout :

peints, conservée à la Frick Collection de New York, probablement exécutée par Alexis Peyrotte pour M^{me} de Pompadour au château de Crécy vers 1761-1769, peut donner une idée de ce que furent ces décors aujourd'hui disparus³⁹. Le musée des Arts décoratifs de Paris conserve dans ses collections un exceptionnel panneau en chêne sculpté et peint de fleurs *au naturel*, qui pourrait provenir d'une autre pièce de ce château (fig. XXXIII)⁴⁰.

Toutes ces fleurs artificielles peintes d'après nature entraient en résonance avec les fleurettes sculptées des lambris créant un effet d'harmonie. D'autres types de fleurs artificielles, notamment en papier, pouvaient également participer à l'effet d'ensemble du système décoratif⁴¹. Mimi Hellman, dans un article consacré aux fleurs en porcelaine, a justement noté le caractère unificateur de ces dernières lorsqu'elles étaient ajoutées, par les marchands-merciers, à différents objets du décor – de matière, de couleur et de formes différentes –, plus ou moins anciens⁴². L'historienne de l'art a remarqué par ailleurs, à propos des « bouquets de Sèvres », le goût de l'époque pour la juxtaposition de ceux-ci avec de véritables fleurs, révélé notamment par *L'Avant-coureur* : « Les fleurs naturelles mêlées avec le brillant de fleurs artificielles, sont le plus riant objet qu'on puisse placer sur une cheminée »⁴³. L'ambiguïté et le jeu suscité par la confusion entraînaient l'admiration pour la virtuosité des artisans, participant largement au ravissement ressenti face à ces décors⁴⁴.

Créer une unité avec le jardin

La volonté d'unité ne semble pas s'être arrêtée aux différents objets qui composent le décor, et se caractérisait également par un désir de continuité visuelle entre l'intérieur et le jardin. Le boudoir de la baronne d'Ogny, situé au rez-de-chaussée du corps principal de logis, est ainsi éclairé sur le jardin par deux croisées, dont une porte-fenêtre, y ménageant un accès direct. Le même lien particulier entre un

ces guirlandes renferment de jolis tableaux de M. Boucher » (Jean-Aymar PIGANOL DE LA FORCE, *Description historique de la ville de Paris et de ses environs*, Paris, chez les libraires associés, 1765, p. 42 ; cité notamment dans Xavier SALMON (dir.), *M^{me} de Pompadour et les arts*, cat. exp., musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, fév.-mai 2002, Paris, RMN, 2002). Dezallier d'Argenville évoque le petit cabinet du roi : « [...] entièrement boisé. Les moulures de ses lambris sont relevées par des guirlandes de fleurs peintes au naturel ; & dans les milieux des panneaux, des cartouches font voir divers exercices de l'âge tendre. Sur les portes il y a deux pastorales, de M. Boucher » (Antoine-Nicolas DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Voyage pittoresque des environs de Paris, ou description des maisons royales*, Paris, Debure, 1755, p. 29).

³⁹ Rose Marie LANGLOIS, *Deux résidences connues mais peu étudiées de M^{me} de Pompadour*, thèse de l'École du Louvre sous la direction de Charles Mauricheau-Beaupré, 1947.

⁴⁰ Xavier SALMON (dir.), *op. cit.*, p. 115.

⁴¹ Concernant ce sujet, nous renvoyons le lecteur à l'étude de Christine Velut, déjà citée.

⁴² Mimi HELLMAN, « The Nature of Artifice : French Porcelain Flowers and the Rhetoric of the Garnish », dans Alden CAVANAUGH et Michael E. YONAN (dir.), *The Cultural Aesthetics of Porcelain in the Eighteenth Century*, Burlington, Vermont et Londres, Ashgate Publishing, 2010, p. 50.

⁴³ *L'Avant-coureur*, 1763, n° 1, p. 13 ; cité par Mimi HELLMAN, *op. cit.*, p. 46, note 27.

⁴⁴ *Id.*, p. 46.

cabinet de retraite et le jardin est attesté, trente ans plus tôt, encore une fois, dans les appartements privés du château de Versailles. L'une des premières mentions connues de décor sculpté peint *au naturel* concerne en effet les cabinets intérieurs de Marie Leczinska à Versailles, pièces qui furent traitées sans dorures. Antoine-Augustin Bruzen De La Martinière décrit en 1741 en ces termes le « Grand Cabinet intérieur » :

Cabinet qui sert de retraite, lequel est orné de riches lambris, avec des fleurs taillées sur les moulures, peintes en coloris au naturel. Le plafond est ceinturé en calotte : la peinture est en manière de treillage en perspective, avec différentes fleurs & feuillages mêlés d'oiseaux. [...] On y remarque des tableaux de paysages & des sujets champêtres au-dessus des portes, lesquels sont de Boucher ⁴⁵.

Dans ses mémoires, en 1746, Charles-Philippe d'Albert de Luynes, évoquant probablement la couleur des rideaux et du tissu d'ameublement, parle du « grand cabinet vert » de la reine ⁴⁶. Précédé d'une salle des bains, il était la pièce principale de l'appartement dit « privé » de la reine, placé en arrière des grandes pièces d'apparat et ouvert sur la cour « de Monseigneur ». Le plafond décoré « en manière de treillage » fut probablement exécuté par le peintre Girard en 1738 ⁴⁷. Quatre projets de boiseries, réalisés par Ange-Jacques Gabriel entre 1737 et 1738, laissent apprécier le type de décor qui recouvrait les parois de la pièce ⁴⁸. La finesse et la qualité des sculptures, proches de celles réalisées pour le cabinet ovale de l'appartement privé du roi, n'empêchèrent pas le concepteur du décor de demander aux vernisseurs, probablement les frères Martin, de peindre les ornements sculptés de différentes teintes telles que La Martinière les décrit ⁴⁹. L'importante collection de porcelaines installée dans ce cabinet, comportant notamment « 2 petites caisses porcelaine de Saxe contenant des fleurs de même » et « un lustre en cage orné de fleurs de porcelaines », ne fut sans doute encore ici pas sans incidence sur le choix du schème coloré de la boiserie ⁵⁰.

⁴⁵ Antoine-Augustin BRUZEN DE LA MARTINIÈRE, *Grand Dictionnaire géographique historique et critique*, Paris, chez les libraires associés, 1768 [1737-1741], p. 118.

⁴⁶ Inventaire après décès de Marie Leczinska publié dans Pierre DE NOLHAC, *Louis XV et Marie Leczinska*, Paris, L. Conard, 1928, pp. 335-337. Dans le « Grand Cabinet » sont mentionnés des rideaux et un tissu d'ameublement de taffetas vert ; Charles-Philippe D'ALBERT, duc DE LUYNES, *op. cit.*, t. VIII, p. 31 (déc. 1746) ; cité par Yves CARLIER, « Notice : Projet pour le Grand cabinet intérieur de la reine à Versailles », dans Przemyslaw MROZOWSKI, Anita CHIRON-MROZOWSKA, Yves CARLIER (dir.), *Le Versailles de Marie Leszczyńska : l'art à la cour de France au XVIII^e siècle*, cat. exp., château royal de Varsovie, sept. 2013-janv. 2014, Varsovie, Zamek Królewski, 2013, p. 252 ; Pierre DE NOLHAC, *op. cit.*, 1911-1918, p. 95.

⁴⁷ Fernand ENGERAND, *Inventaire des collections de la Couronne : inventaires des tableaux commandés et achetés par la Direction des Bâtiments du roi (1709-1792)*, Paris, Leroux, 1900, pp. 209-210 ; voir Yves CARLIER, *op. cit.*, p. 252.

⁴⁸ A.N., O/1/1773, dossier 3, pièces 38-41 (il est difficile de savoir si ces projets ont été réalisés) ; Yves CARLIER, *op. cit.*, pp. 252-253 ; Michel GALLEY et Yves BOTTINEAU (dir.), *Les Gabriel*, Paris, Picard, 1982, pp. 149-150.

⁴⁹ Nous savons que le célèbre atelier des vernisseurs Martin intervint en 1739 dans l'appartement privé de la reine ; Yves CARLIER, *op. cit.*, p. 252 ; Pierre VERLET, *op. cit.*, 1985, p. 402.

⁵⁰ Inventaire après décès de Marie Leczinska publié dans Pierre DE NOLHAC, *op. cit.*, 1928, pp. 335-337 ; cité par Bertrand RONDOT, « L'appartement de la reine à Versailles : le double

Plusieurs autres pièces de l'appartement semblent avoir été décorées de la même façon. Un « état des ouvrages neufs à faire pend^e année 1738 » à propos des changements à y effectuer, ainsi que dans la salle des bains voisine, évoque « la couleur au verni a mettre dans les deux pièces »⁵¹. Par ailleurs, un peu plus loin, la « petite galerie », plus communément appelée « Galerie verte », était également ornée d'un décor sculpté peint en vernis Martin⁵². Tous ces cabinets s'ouvraient sur la cour intérieure qu'une scénographie ingénieuse faisait paraître tel un jardin suspendu. Deux dessins publiés par Pierre Verlet en 1953 rendent compte de l'installation : un large balcon, courant tout autour de la cour, était décoré d'arbustes et de fleurs plantés dans des caisses sur fond d'un treillage en bois peint en vert, installé en vis-à-vis des fenêtres (fig. 31)⁵³. La création d'une vue artificielle sur le jardin entraînait en écho avec les ornements sculptés *au naturel* des cabinets, témoignant ainsi d'un goût particulier, non pour l'illusion parfaite de la nature à l'intérieur, mais pour la comparaison de celle-ci avec les artefacts composant le décor.

L'inclination de la reine pour les décors bucoliques semble avoir été transmise au dauphin Louis-Ferdinand de France, qui fit aménager au rez-de-chaussée du château de Versailles, pour sa seconde épouse Marie-Josèphe de Saxe et lui-même, des appartements privés sur le modèle de ceux de sa mère, évoqués plus haut. En 1756, une liste établie des « nouvelles pièces peintes par Martin » dans l'appartement du dauphin et de la dauphine mentionne la « bibliothèque du Dauphin et un cabinet à pans sur la petite cour, chez Mad. la Dauphine le Cabinet couleur de rose semie en vert, le cabinet à côté de la niche, le passage, l'escalier des bains, les bains même »⁵⁴. Remplaçant le cabinet intérieur du dauphin, la bibliothèque est l'une des rares pièces de cet ensemble épargnée par les destructions sous Louis-Philippe. L'autre décor subsistant, des boiseries décorées de fleurs sculptées peintes *au naturel* aujourd'hui remontées dans les appartements de la reine, ornait probablement le « cabinet à côté de la niche », parfois nommé « boudoir » dans les documents d'archives⁵⁵. Juste au-dessus, à l'entresol, la salle des bains avait été décorée par le stucateur Louis

domaine de Marie Leszczyńska », dans Przemysław MROZOWSKI *et al.*, *op. cit.*, p. 96 et p. 100.

⁵¹ A.N., O/1/2351 (Documentation de Christian BAULEZ, Service de la documentation du château de Versailles).

⁵² Pierre VERLET, *op. cit.*, 1985, p. 402.

⁵³ A.N., O/1/1773. Pierre VERLET, « Les treillages de l'appartement de la reine à Versailles », *Revue des Arts*, déc. 1953, pp. 213-216 ; cité par Yves CARLIER, « Desseing d'une face de treillage [Versailles] : Profil du balcon tel qu'il est et de la saillie des caisses et du treillage », dans Przemysław MROZOWSKI *et al.*, *op. cit.*, pp. 248-249. Une décoration similaire fut aménagée chez le roi. Voir Pierre VERLET, *op. cit.*, 1985, p. 401 ; Pierre VERLET, *op. cit.*, 1953, pp. 213-216 ; Danielle GALLET-GUERNE et Christian BAULEZ, *Versailles : dessins d'architecture de la Direction générale des Bâtiments du roi*, t. 1 : *Le château, les jardins, le parc, Trianon*, Paris, Archives nationales, 1983, n° 586, p. 134.

⁵⁴ A.N., O/1/1807 : Dépenses de 1756 (Documentation de Christian BAULEZ, Service de la documentation du château de Versailles).

⁵⁵ Ces boiseries, identifiées par Racinais comme provenant de l'arrière-cabinet de la reine, ont été vernies par Martin en 1756 ; Pierre VERLET, *op. cit.*, 1985, p. 416.

Fig. 31. Dessins et plan tirés des archives de la Maison du roi (A.N., O/1/1773) :
élément de treillage, profil du balcon de la Reine, plan du balcon, 1728-1730, extrait de Pierre VERLET,
« Les treillages de l'appartement de la reine à Versailles », *Revue des Arts*, déc. 1953, pp. 213-216
© Bérangère Poulain.

Mansionne dit Chevalier, émule des Martin ⁵⁶. Tous ces petits cabinets s'ouvraient sur la cour intérieure, transformée au cours de l'été 1748, sur l'initiative du dauphin, en jardin ⁵⁷. Dépavé, l'espace était orné de caisses remplies de fleurs, d'arbustes et de plantes, d'un petit bassin, et de treillages. Comme chez la reine, un dialogue se créait ainsi entre le factice et le naturel.

Lieu de repos ou espace de représentation ?

Ainsi décorés, ces espaces devenaient de véritables hymnes à la nature, qui s'inscrivaient dans le culte que lui vouait le XVIII^e siècle. Cet attachement s'est traduit aussi bien par la multiplication des maisons de campagne, le développement des « petites maisons », de la botanique, que dans la littérature, la philosophie, les arts et les modes vestimentaires ⁵⁸. La sensibilité à la nature participait à un courant de pensée complexe, dont Jean Erhard souligne en 1963 la principale difficulté : donner une définition simple de la nature pour le XVIII^e siècle est impossible, car elle a plusieurs sens, diverses significations et surtout de multiples valeurs ⁵⁹. Selon Christine Velut, la multiplication des fleurs de toutes sortes dans les intérieurs peut être rapprochée d'une volonté de créer un sentiment de joie, de mouvement, et d'*effet de vie*, caractères que l'on imputait alors à la nature ⁶⁰. L'abbé Pluche qui, dans son célèbre ouvrage *Le Spectacle de la nature* (1732-1750), rapproche la contemplation de la nature de la notion de plaisir, insiste sur le lien entre la joie et la fleur, cette dernière en étant le symbole ⁶¹. L'idée d'un décor qui éveille les différents organes de perception du corps humain dans le but de produire un effet sur le spectateur, s'inscrit dans une approche sensualiste de l'architecture évoquée par Alexia Lebeurre dans l'article publié dans le présent ouvrage.

La présence récurrente d'une salle des bains, aux côtés des boudoirs-bosquets, peut inviter à considérer ces espaces, qu'ils soient nommés boudoir ou cabinet, comme des lieux privés consacrés essentiellement à la détente et au repos. Dès lors, il est tentant de lire nos décors au regard des théories de Norbert Elias. Selon ce dernier, la nature, fortement idéalisée, était perçue dans la première moitié du siècle comme un espace de quiétude et de repos, véritable remède à la stricte étiquette de

⁵⁶ Pierre VERLET, *op. cit.*, 1985, p. 416 ; information tirée de son livre-journal, au 5 avr. 1756 : « Ouvrages et fournitures en stuc faits et vernies pour M^{gr} le Dauphin sous la conduite et d'après les dessins de Gabriel – Avoir fait les bains, enrichis de 8 panneaux incrustés représentant des animaux colorés sur fond blanc, les socles de vert-vert, les champs blancs » ; cité par Pierre DE NOLHAC, *op. cit.*, 1911-1918, p. 204, note 40.

⁵⁷ Pierre VERLET, *op. cit.*, 1985, p. 416.

⁵⁸ Daniel MORNET, *Le sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre : essai sur les rapports de la littérature et des mœurs*, Paris, Hachette, 1907.

⁵⁹ Jean EHRARD, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris, Sevpen, 1963, p. 365.

⁶⁰ Christine VELUT, *op. cit.*, pp. 125-126.

⁶¹ Antoine PLUCHE, *Le Spectacle de la nature...*, Paris, Veuve Estienne, 1732-1750, t. II, entretien 1^{er} : les fleurs ; cité par Christine VELUT, *op. cit.*, pp. 106-107.

la vie de cour ⁶². La retraite champêtre de la baronne d'Ogny, avec son décor factice, symboliserait-elle la liberté retrouvée d'une femme débarrassée des contraintes de la vie en société ?

Rien n'est moins sûr. De la même façon que l'étiquette n'était pas totalement abolie dans les cabinets intérieurs de la reine, plusieurs éléments nous amènent à douter du caractère privé du boudoir de la baronne. Tout d'abord, le livret de partition d'une œuvre présentée au théâtre de Millemont le 19 novembre 1781 à l'occasion de la fête de « Madame », engage à considérer le château comme un lieu de réception et de sociabilité. « La Fête du Château », intermède en deux actes, se déroulait dans un décor de hameau, puis de jardin, et mettait en scène quelques personnages champêtres ⁶³. S'achevant sur un éloge à la nature, ce divertissement atteste d'une sensibilité, dans l'air du temps, de la baronne et de ses convives pour les idylles bucoliques. Par ailleurs, dans la salle des bains du château située à proximité du boudoir, la présence de cinq fauteuils, quatre chaises, une petite chaise d'enfant et un lit à la polonaise, révélée par l'inventaire, invitent à envisager la pièce, non pas comme une retraite solitaire, mais plutôt comme le lieu d'une sociabilité choisie, dédié à la détente et aux plaisirs du bain. Selon Dominique Massounie, l'appartement des bains pouvait être parfois étroitement associé à l'appartement de parade, et devait alors être considéré comme un espace de représentation, plus que de commodité ⁶⁴. Le mobilier contenu dans le boudoir, ainsi que sa situation, à l'extrémité de l'enfilade constituée par les pièces de réception, participe également à convaincre de la nécessité de s'écarter de la conception romantique de l'îlot secret au cœur de la maison, et de l'envisager plutôt comme un espace au cœur du dispositif de représentation ⁶⁵.

La recherche d'un effet pittoresque, au sens où l'entendait Charles Coypel en 1713, c'est-à-dire « un choix piquant et singulier des effets de la nature », sous-tendait beaucoup plus probablement le projet du décor de Millemont ⁶⁶. L'étonnement, le plaisir d'être trompé et la surprise face à cet éternel printemps ont très probablement apporté une dimension ludique au décor et ainsi participé à son succès. On retrouve ici certaines des caractéristiques propres au « style pittoresque », tel qu'il est défini

⁶² Norbert ELIAS, *La société de cour* (1969), Paris, Flammarion, 1985, chap. VI, pp. 239-305.

⁶³ Partition manuscrite, aujourd'hui conservée à la Bibliothèque nationale de France, présentée dans le *Catalogue de vente Binoche et Giquello* du 30 mars 2012, p. 67.

⁶⁴ Dominique MASSOUNIE, « L'usage, l'espace et le décor du bain », dans Daniel RABREAU (dir.), *Paris, capitale des arts sous Louis XV : peinture, sculpture, architecture, fêtes, iconographie*, Bordeaux, William Blake/Art and Arts, 1997, pp 201-202. Voir aussi l'article de Claire Ollagnier dans le présent volume.

⁶⁵ L'inventaire de 1798 révèle que la baronne d'Ogny occupait une chambre dans le petit château, attenant au grand corps de logis, près de l'appartement de son époux. Par conséquent, la chambre de l'enfilade, appelée dans l'inventaire « chambre de la citoyenne veuve d'Ogny », doit être considérée comme une chambre d'apparat.

⁶⁶ Discours lu à l'Académie royale de peinture et de sculpture le 7 août 1713, paru en 1721 (Paris, J. Collombat) et publié de façon critique dans Jacqueline LICHTENSTEIN, Christian MICHEL (dir.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2010, t. IV, vol. 1, p. 91.

par Marianne Roland Michel ⁶⁷. La quête d'une unité visuelle, la poursuite d'un idéal de perfection entre l'art et la nature, ainsi que la recherche d'effets de réel, sont également constitutifs des décors rocaille de la première moitié du siècle ⁶⁸. Il est à ce propos intéressant de rapprocher le décor du boudoir de la baronne d'Ogny d'un dessin conservé par le musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg représentant le canapé réalisé en 1735 pour le comte Bielinski (fig. XXXIV) par Juste-Aurèle Meissonnier, l'un des trois inventeurs du « style pittoresque » selon Blondel ⁶⁹. Sur ce dessin, dont l'attribution reste incertaine, une guirlande de véritables fleurs décore le châssis du canapé composé de courbes et formes rocaille ⁷⁰. On retrouve ici l'idée d'une ambiguïté entre nature et artifice. Sur la gravure d'Huquier, ces fleurs semblent avoir été traitées en ornements sculptés, et ainsi intégrées à la riche décoration sculptée. La boiserie et le mobilier du boudoir de la baronne d'Ogny fonctionnent sur un dispositif similaire : l'association d'éléments abstraits (les moulures) à des fleurs traitées *au naturel*.

À Millemont comme à Paris, les boudoirs de la baronne d'Ogny sont davantage des espaces de réception, lieux d'une sociabilité choisie, que des séjours de la vie privée. Leurs décors répondent par conséquent à des exigences de représentation. Dans la maison de plaisance, le cercle restreint se tenait au milieu d'ornements champêtres. L'intimité, le naturel et la simplicité y semblent savamment orchestrés et mis en scène, dans un décor parfaitement adapté à sa destination. Dans le boudoir parisien, dont les ornements étaient dorés, l'idée de nature n'était pas totalement absente. En effet, un mémoire de peinture d'impression daté de 1781 indique : « Le treillage le long du mur [extérieur] dudit boudoir de Madame peint en verd a huile à 3C dont celle Audessus du mur formant appui de terrasse » ⁷¹. Cette information nous conduit à placer le cabinet dans le pavillon nord du corps de logis principal, en avancée sur le jardin, y présentant un accès direct ⁷². Son aspect extérieur, sous un habillage végétal, pouvait ainsi renvoyer à l'idée de bosquet.

⁶⁷ Marianne ROLAND MICHEL, *Lajoüe et l'art rocaille*, Neuilly-sur-Seine, Arthena, 1984, p. 105 et p. 152.

⁶⁸ Peter FUHRING, *Juste-Aurèle Meissonnier, un génie du rococo, 1695-1750*, Turin/Londres, Allemandi & C., 1999, p. 78 et p. 161.

⁶⁹ Jacques-François BLONDEL, *L'homme du monde éclairé par les arts*, Paris, Monory, 1774, t. I, p. 47 ; cité par Marianne ROLAND MICHEL, *op. cit.*, p. 154.

⁷⁰ Selon Peter Fuhring, ce dessin qui porte la marque du collectionneur Alfred Beurdeley ne peut être considéré comme étant de la main de Juste-Aurèle Meissonnier (voir Peter FUHRING, *op. cit.*, p. 352, notice 97a). Néanmoins, les quatre pieds du canapé mis sur le même niveau (au contraire, la gravure d'Huquier le représente en trois dimensions) semblent indiquer une projection orthogonale horizontale, et écarter la possibilité d'un dessin d'après la gravure. Peter Fuhring, que nous avons contacté à l'occasion de cet article, ne réfute pas l'hypothèse d'une copie d'après un projet de Meissonnier.

⁷¹ A.N., Fonds d'Ogny, 7AP9.

⁷² Ce mur végétal a probablement permis à l'architecte de fondre la pièce dans la végétation, et de donner ainsi une impression de symétrie à la façade sur jardin.

La fantaisie d'un décor au « goût pittoresque », aurait-elle été permise à la baronne dans son premier boudoir, et le « grand goût » requis dans le second ? Jusque dans son cabinet de retraite, M^{me} d'Ogny se devait-elle d'évoquer la dignité de son époux ? Les règles de convenance, tant commentées par Blondel et pourtant si souvent transgressées, ne peuvent pas être le seul argument invoqué. L'âge plus avancé de la baronne l'aurait-il poussé à un parti pris plus sage ? Se pose également la question du rapport de force entre l'architecte et les commanditaires. Jacques Gondouin, nommé architecte de l'hôtel des Postes en 1767 par Robert Jannel, fut imposé au couple. Cet architecte dans le « genre moderne », déjà avancé dans sa carrière, joua-il, dans ce contexte parisien, un rôle déterminant dans les prises de décision ? Ce dernier avait suivi les cours de Blondel qui, dans son roman descriptif publié en 1774, écrivait : « On a pendant quelque temps, rechapé les moulures d'un ton beaucoup plus foncé que la teinte des lambris : heureusement cette mode n'a été que passagère ; on l'a renvoyée aux boutiques des Confiseurs où on l'avoit prise »⁷³. Quelle est la part à imputer aux changements de la mode ? Remarquons ici qu'autour de 1780, les « cabinets de la reine » dont nous avons déjà parlé, furent refaits pour Marie-Antoinette ; les ornements des nouvelles boiseries étaient alors dorés sur fond blanc.

Si, au terme de cet article, plusieurs questions restent en suspens, nous espérons néanmoins avoir montré que le goût des effets picturaux qui caractérise la sculpture décorative de la première moitié du XVIII^e siècle dans certains cabinets de retraite témoigne d'une volonté de faire dialoguer l'enveloppe architecturale avec les différents objets qui composent le décor, mais aussi de séparer visuellement ces pièces des plus grands espaces de réception. *L'effet de nature* créé grâce à cette corrélation aussi bien formelle que plastique et thématique rend compte de la mise en place d'un véritable système décoratif qui semble mettre en scène l'intimité bien plus qu'en être le reflet.

⁷³ Jacques-François BLONDEL, *op. cit.*, t. II, p. 80.

Bibliographie générale

Ont été sélectionnées ici des références données par les auteurs qui intéressent une histoire générale des décors intérieurs du XVIII^e siècle. Pour les bibliographies spécifiques se rapportant aux études de cas traitées dans l'ouvrage, nous renvoyons aux notes de bas de pages des différents articles. Il en est de même pour les sources imprimées anciennes et les travaux universitaires.

Sources imprimées anciennes

- BASTIDE Jean-François DE, *La petite maison* (1753), éd. Patrick MAURIÈS, Paris, Le promeneur-Gallimard, 1993.
- , *La petite maison* (1763), éd. Paul LACROIX, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1879.
- BLONDEL Jacques François, *Architecture françoise...*, Paris, Jombert, 1752-1756.
- , *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, Paris, Jombert, 1737-1738 (2 vol.).
- , *L'homme du monde éclairé par les arts*, Paris, Monory, 1774.
- , *Traité d'Architecture dans le goût moderne ou de la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices*, Paris, Jombert, 1737.
- (continué par PATTE Pierre), *Cours d'architecture*, Paris, Desaint, 1771-1777 (6 vol.).
- BOFFRAND Germain, *Livre d'Architecture...*, Paris, Cavelier, 1745.
- COCHIN Charles-Nicolas, *Recueil de quelques textes concernant les arts*, Paris, Jombert, 1757.
- CONDILLAC Étienne Bonnot DE, *Traité des sensations*, Paris, De Bure l'aîné, 1754.
- D'AVILER Augustin-Charles, *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole...* (1691), Paris, Jean Mariette, 1738.
- DEZALLIER D'ARGENVILLE Antoine-Nicolas, *Voyage pittoresque des environs de Paris, ou description des maisons royales*, Paris, Debure, 1755.
- DIDEROT Denis, *Regrets sur ma vieille robe de chambre, avis à ceux qui ont plus de goût que de fortune* (1768), s.l., s.n., 1772.
- et LE ROND D'ALEMBERT Jean (dir.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1751-1772.

- DU PERRON, *Discours sur la peinture et l'architecture : dédié à M^{me} de Pompadour*, Paris, Prault père, 1758, rééd. Genève, Minkoff, 1973.
- FRÉART DE CHAMBRAY Roland, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne...*, Paris, E. Martin, 1650.
- HÉBERT, *Dictionnaire pittoresque et historique...*, Paris, 1756, rééd. Paris, C. Hérissant, 1766.
- KANT Immanuel, *Critique de la faculté de juger* (1790), trad. Alexis PHILONENKO, Paris, J. Vrin, 1965.
- KRAFFT Jean-Charles et RANSONNETTE Nicolas, *Plans, coupes, élévations des plus belles maisons & des hôtels construits à Paris & dans les environs entre 1771 et 1802*, Paris, Impr. de Clousier, s.d. [1802].
- LA FONT DE SAINT-YENNE Étienne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (1747), éd. Étienne JOLLET, dans *La Font de Saint-Yenne : Œuvre critique*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2001.
- LAUGIER Marc-Antoine, *Essai sur l'architecture*, Paris, Duchesne, 1753.
- , *Observations sur l'architecture*, Paris, Desaint, 1765.
- LE CAMUS DE MÉZIÈRES Nicolas, *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, Benoît Morin, 1780.
- LE MUET Pierre, *Manière de bastir pour toutes sortes de personnes*, Paris, s. n., 1623.
- MERCIER Louis-Sébastien, *Tableau de Paris*, éd. Jean-Claude BONNET, Paris, Mercure de France, 1994 (2 vol.)
- NEUFFORGE Jean-François DE, *Recueil élémentaire d'architecture*, Paris, l'auteur, 1757-1768.
- PATTE Pierre, *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV, précédé d'un tableau du progrès des arts et des sciences sous ce règne*, Paris, l'auteur, 1765.
- PIGANIOL DE LA FORCE Jean-Aymar, *Description historique de la ville de Paris et de ses environs. Nouvelle édition*, Paris, G. Desprez, 1765.
- PLUCHE Antoine, *Le Spectacle de la nature...*, Paris, Veuve Estienne, 1732-1750 (8 vol.).
- ROUBO André Jacob, *L'art du menuisier en meubles* (1772), reprint Paris, Interlivre, s.d.
- THIÉRY Luc-Vincent, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*, Paris, Hardouin et Gattey, 1787.
- WADDY Patricia (éd.), *Nicodemus Tessin the Younger. Sources Works Collections. Traité de la décoration intérieure 1717*, Stockholm, National Museum, The Swedish Museum of Architecture, 2002.
- WATIN Jean-Félix, *L'Art du peintre, doreur, vernisseur*, Paris, Grangé, Durand, 1773.

Ouvrages modernes

- ALBERTAN COPPOLA Sylviane et CHOUILLET Anne-Marie (dir.), *La Matière et l'Homme dans l'Encyclopédie*, actes du colloque de Joinville (1995), Paris, Klincksieck, 1998.
- ALCOUFFE Daniel, *Les bronzes d'ameublement du Louvre*, Dijon, Fatou, 2004.
- (dir.), *Un temps d'exubérance. Les arts décoratifs sous Louis XIII et Anne d'Autriche*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, avr.-juil. 2002, Paris, RMN, 2002.
- ARIÈS Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* (1973), Paris, Éd. du Seuil, 1975.
- et DUBY Georges (dir.), *Histoire de la vie privée*, t. III : *de la Renaissance aux Lumières* (1985), Paris, Éd. du Seuil, 1999.
- AYNSLEY Jeremy et GRANT Charlotte (dir.), *Imagined Interiors : Representing the Domestic Interior since the Renaissance*, Londres/New York, V&A, 2006.
- BAIRD Rosemary, *Mistress of the House. Great Ladies and Grand Houses*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 2003.
- BARTHES Roland, *Le système de la mode*, Paris, Seuil, 1967.

- BÊCHU Philippe et TAILLARD Christian, *Les Hôtels de Soubise et de Rohan-Strasbourg, marchés de construction et de décor*, Paris, Somogy, 2004.
- BELL Quentin, *Mode et société. Essai sur la sociologie du vêtement* (2^e éd., 1976), trad. française, Paris, PUF, 1992.
- BERCHTOLD Jacques (éd.), *Espaces, objets du roman au XVIII^e siècle, hommage à Henri Lafon*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.
- BERG Maxine, EGER Elizabeth, *Luxury in the Eighteenth Century, Debates, Desires and Delectable Goods*, Basingstoke/New York, Palgrave, 2003.
- BERTRAND Pascal-François, *Aubusson, tapisseries des Lumières : splendeurs de la Manufacture royale, fournisseur de l'Europe au XVIII^e siècle*, cat. exp., Aubusson, Cité internationale de la tapisserie et de l'art tissé, juin-oct. 2013, Heule, Snoeck, 2013.
- BLANC Charles, *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la demeure*, Paris, Renouard, 1882.
- BOLOGNA Ferdinando, *Dalle arti minori all'industrial design* (1972), Naples, Paparo Edizioni, 2009.
- BOTTINEAU Yves, *L'art de cour dans l'Espagne des Lumières, 1746-1808*, Paris, De Boccard, 1986.
- BOURDIEU Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement* (1979), Paris, Minuit, 2012.
- BREJON DE LAVERGNÉE Arnauld, *Fastes du pouvoir, Objets d'exception, XVIII^e-XIX^e siècles*, cat. exp., Paris, Galerie des Gobelins, mai-sept. 2007, Paris, RMN, 2007.
- BREMER-DAVID Charissa (dir.), *Paris : Life & Luxury in the Eighteenth Century*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2011.
- BRUGÈRE Fabienne, *L'expérience de la beauté : essai sur la banalisation du beau au XVIII^e siècle*, Paris, J. Vrin, 2006.
- BRUNEL Georges (dir.), *Pagodes et dragons. Exotisme et fantaisie dans l'Europe rococo 1720-1770*, cat. exp., Paris, musée Cernuschi, fév.-juin 2007, Paris, Paris-Musées, 2007.
- CARBONNIER Youri, *Maisons parisiennes des Lumières*, Paris, PUPS, 2006.
- CASTELLUCCIO Stéphane, *Le Goût pour les porcelaines de Chine et du Japon à Paris aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Éd. Monelle Hayot, 2013.
- , *Les Collections royales d'objets d'art de François I^{er} à la Révolution*, Paris, Éd. de l'Amateur, 2002.
- CAVANAUGH Alden et YONAN Michael E. (dir.), *The Cultural Aesthetics of Porcelain in the Eighteenth Century*, Burlington, Vermont et Londres, Ashgate Publishing, 2010.
- CECCARINI Patrice et al., *Histoires d'ornement*, actes du colloque de l'Académie de France à Rome (1996), Paris, Klincksieck, 2000.
- CHANGEUX Jean-Pierre (dir.), *La lumière au siècle des lumières et aujourd'hui. Art et science : de la biologie de la vision à une nouvelle conception du monde*, Paris, Odile Jacob, 2005.
- COQUERY Natacha, *L'Hôtel aristocratique : le marché du luxe à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1998.
- CORNFORTH John, *London Interiors, from the archives of Country Life*, Londres, Aurum Press, 2000.
- COURAJOD Louis, *Livre-journal de Lazare Duvaux, marchand bijoutier ordinaire du roy (1748-1758), précédé d'une étude sur le goût et sur le commerce des objets d'art au milieu du XVIII^e siècle*, Paris, Société des bibliophiles français, 1873, rééd. Paris, de Nobele, 1965.
- DAVRIUS Aurélien, « La Petite maison, une collaboration entre Belles-Lettres et architecture au XVIII^e siècle », *RHLF*, 2009, vol. CIX, n° 4, pp. 841-869.
- DEKONINCK Ralph, HEERING Caroline, LEFFTZ Michel (dir.), *Questions d'ornements (XV^e-XVIII^e siècles)*, Brepols, Turnhout, 2013.
- DELON Michel, *L'invention du boudoir*, Paris, Zulma, 1999.
- , *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette littératures, 2000.

- D'HAINAUT-ZVENY Brigitte et MARX Jacques (dir.), « Formes et figures du goût chinois dans les anciens Pays-Bas », *Études sur le XVIII^e siècle*, 2009, n° 37.
- DROTH Martina (dir.), *Taking Shape : Finding sculpture in the decorative arts*, cat. exp., Leeds, Henry Moore Institute, oct. 2008-janv. 2009, Leeds, Henry Moore Institute, 2009.
- DURAND Jannic, BIMBENET-PRIVAT Michèle et DASSAS Frédéric (dir.), *Décors, mobilier et objets d'art du musée du Louvre de Louis XIV à Marie-Antoinette*, Paris, Somogy, 2014.
- EHRARD Jean, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris, Sevpen, 1963.
- ELEB Monique et DEBARRE-BLANCHARD Anne, *Architectures de la vie privée : maisons et mentalités, XVII^e-XIX^e siècles*, Bruxelles, Archives d'Architecture moderne, 1989.
- ELIAS Norbert, *La société de cour* (1969), trad. française, Paris, Flammarion, 1985.
- FAVREAU Marc et MICHEL Patrick (dir.), *L'objet d'art en France du XVI^e au XVIII^e siècle : de la création à l'imaginaire*, actes du colloque de l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3 (2006), Bordeaux, Les cahiers du centre François-Georges Pariset, 2007.
- FERAY Jean, *Architecture intérieure et la décoration en France des origines à 1875*, Paris, Berger-Levrault/Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1988.
- FORRAY-CARLIER Anne et KOPPLIN Monika (dir.), *Les secrets de la laque française : le vernis Martin*, cat. exp., Paris, musée des Arts décoratifs, fév. 2014-juin 2014, Paris, Les Arts décoratifs, 2014.
- FOWLER John, CORNFORTH John, *English Decoration in the Eighteenth Century*, Londres, Barrie & Jenkins, 1978 (2^e éd.).
- FRANK Isabelle, *The Theory of Decorative Art : an Anthology of European and American Writings, 1750-1940*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2000.
- FUHRING Peter, *Designing the decor : French drawings from the eighteenth century*, cat. exp., Lisbonne, Calouste Gulbenkian museum, oct. 2005-janv. 2006, Lisbonne, Calouste Gulbenkian foundation, 2005.
- , *Juste-Aurèle Meissonnier, un genio del rococo, 1695-1750*, Turin, Allemandi & C., 1999.
- GADY Alexandre, *Les hôtels particuliers de Paris, du Moyen Âge à la Belle Époque*, Paris, Parigramme, 2008.
- GAEHTGENS Thomas et al., *L'Art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2001.
- GALLET Michel, *Demeures parisiennes à l'époque de Louis XVI*, Paris, Le Temps, 1964.
- , *Les architectes parisiens du XVIII^e siècle*, Paris, Mengès, 1995.
- GIROUARD Mark, *La vie dans les châteaux français, du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Scala, 2001.
- , *Life in the English Country House*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1978.
- GONZÁLES-PALACIOS Alvar, *Nostalgia e invenzione : arredi e arti decorative a Roma e Napoli nel Settecento*, Milan, Skira, 2010.
- GOODMAN Dena et NORBERG Kathryn (éd.), *Furnishing the Eighteenth Century : What Furniture Can Tell Us about the European and American Past*, New York, Routledge, 2007.
- GRUBER Alain, *L'Art décoratif en Europe : Classique et Baroque*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1992.
- HAUTECEUR Louis, *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris, Picard, 1943-1957.
- HAVARD Henry, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII^e siècle jusqu'à nos jours*, Paris, Ancienne Maison Quantin, 1887-1890 (4 vol.).
- et VACHON Marius, *Les manufactures nationales, les Gobelins, la Savonnerie, Sèvres, Beauvais*, Paris, G. Decaux, 1889.
- HELLMAN Mimi, « The Joy of sets. the uses of seriality in the French interior », dans Dena GOODMAN, Kathryn NORBERG (dir.), *Furnishing the Eighteenth Century : What Furniture*

- Can Tell Us about the European and American Past*, New York, Routledge, 2011, pp. 129-153.
- HOBSON Marian, *L'art et son objet. Diderot, la théorie de l'illusion et les arts en France au XVIII^e siècle* (1982), Paris, Honoré Champion, 2007.
- HYDE Melissa et MILAM Jennifer (dir.), *Women, art and the politics of identity in 18th-century Europe*, Hants, Ashgate, 2003.
- JARRY Madeleine, *Chinoiseries. Le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVII^e et XVIII^e siècles*, Fribourg, Office du livre, 1981.
- JUILLERAT Anne-Laure, PIGUET Claire et JELMINI Jean-Pierre, *DuPeyrou : un homme et son hôtel*, Fleurier, Belvédère, 2011.
- KIMBALL Fiske, *Le style Louis XV, origine et évolution du rococo*, Paris, Picard, 1949.
- KJELLBERG Pierre, *Le Meuble français et européen du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Éd. de l'Amateur, 1991.
- LAFON Henri, *Espaces romanesques du XVIII^e siècle, 1670-1820 : de M^{me} de Villedieu à Nodier*, Paris, PUF, 1997.
- , *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1992.
- LAFONT Anne (dir.), *1740, Un abrégé du monde. Savoirs et collections autour de Dézallier d'Argenville*, Lyon/Paris, Éd. Fage/INHA, 2012.
- LAVEZZI Elisabeth, « The Encyclopédie and the idea of the decorative art », *Art History*, avr. 2005, vol. 28, n° 2, pp. 174-199.
- LEBEURRE Alexia, « Des Loges de Raphaël à l'éloge de l'invention. Le succès du genre arabesque dans le décor intérieur parisien à la fin du XVIII^e siècle », dans Annie GILET (dir.), *Giovanni Volpato. Les Loges de Raphaël et la Galerie du Palais Farnèse*, Milan/Tours, Silvana Editoriale/musée des beaux-arts, 2007, pp. 89-90.
- , « Le décor intérieur des élites face à l'opinion », dans Christophe HENRY et Daniel RABREAU (éd.), *Le Public et la politique des arts au Siècle des Lumières*, actes du colloque de Paris (2009), Paris, William Blake & Co, 2011, pp. 427-436.
- LILIT Antoine, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005.
- Louis XV : un moment de la perfection de l'art français*, cat. exp., Paris, hôtel de la Monnaie, 1974.
- MAGNUSSON Carl, « La décoration intérieure au XVIII^e siècle : l'architecte et le sculpteur », dans *La profession d'architecte en Suisse romande (XVI^e-XX^e siècle)*, Lausanne, 2009 (Études de Lettres 282), pp. 57-78.
- , « *Que l'on ne permette point de bâtir en forme d'hôtels* : Le modèle architectural français et sa réception à Genève au XVIII^e siècle », *xviii.ch : Annales de la Société suisse pour l'étude du XVIII^e siècle*, 2013, n° 4, pp. 69-85.
- MARTIN Christophe, « Leçons de choses. Remarques sur les pouvoirs de l'objet dans quelques fictions d'expérimentations pédagogiques », *Lumières*, 2005, n° 5, pp. 49-63.
- , *Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004.
- MASSOUNIE Dominique, « L'usage, l'espace et le décor du bain », dans Daniel RABREAU (dir.), *Paris, capitale des arts sous Louis XV : peinture, sculpture, architecture, fêtes, iconographie*, Bordeaux, William Blake/Art and Arts, 1997, pp. 201-202.
- MICHEL Christian, « Objets de goût ou objets de licence : les enjeux des débats sur l'ornement au milieu du XVIII^e siècle », dans CECCARINI Patrice *et al.*, *Histoires d'ornement*, actes du colloque de l'Académie de France à Rome (1996), Paris, Klincksieck, 2000, pp. 203-214.
- MICHEL Patrick (dir.), *Collections et marché de l'art en France au XVIII^e siècle*, Bordeaux, Centre François-Georges Pariset, Université Bordeaux Montaigne, 2002.

- , « Lieux et dispositifs de la collection en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle », dans Jesper RASMUSSEN (dir.), *La valeur de l'art, exposition, marché, critique et public au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2009, pp. 131-160.
- , *Peinture et plaisir. Les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIII^e siècle*, Rennes, PUR, 2010.
- MINGUET Philippe, *Esthétique du rococo*, Paris, Vrin, 1966.
- MROZOWSKI Przemyslaw, CHIRON-MROZOWSKA Anita, CARLIER Yves (dir.), *Le Versailles de Marie Leszczyńska : l'art à la cour de France au XVIII^e siècle*, cat. exp., château royal de Varsovie, sept. 2013-janv. 2014, Varsovie, Zamek Królewski, 2013.
- OLLAGNIER Claire, « Architecture au féminin : le cas de l'hôtel parisien du XVIII^e siècle (1700-1750) », *Histoire de l'art*, 2006, n° 59, pp. 41-50.
- PALLOT Bill G. B., *L'art du siège au XVIII^e siècle en France*, Courbevoie, ACR-Gismondie éd., 1987.
- PARDAILHÉ-GALABRUN Annick, *La naissance de l'intime. 3 000 foyers parisiens, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, PUF, 1988.
- PÉROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, *Histoire de l'architecture française : de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Mengès/CNMHS, 1989.
- , *L'architecture à la française, XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles*, Paris, Picard, 1982.
- PERRIN KHELISSA Anne, « Comment orne-t-on la sculpture en biscuit de Vincennes-Sèvres au XVIII^e siècle », dans DEKONINCK Ralph, HEERING Caroline, Michel LEFFTZ (dir.), *Questions d'ornements (XV^e-XVIII^e siècles)*, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 221-232.
- , *Gènes au XVIII^e siècle, le décor d'un palais*, Paris, INHA/CTHS, 2013.
- PONS Bruno, *Grands décors français, 1650-1800, reconstitués en Angleterre, aux États-Unis, en Amérique du Sud et en France*, Dijon, Faton, 1995.
- POSNER Donald, « M^{me} de Pompadour as a Patron of the Visual Arts », *The Art Bulletin*, mars 1990, n° LXXII-I, pp. 74-105.
- PROVOST Audrey, *Le luxe, les Lumières et la Révolution*, Seyssel, Champ Vallon, 2014.
- RABREAU Daniel (éd.), *Paris, capitale des arts sous Louis XV : peinture, sculpture, architecture, fêtes, iconographie*, Bordeaux, W. Blake & Co/Art & Arts, 1997.
- ROCHE Daniel, *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation, XVII^e-XIX^e siècles*, Paris, Fayard, 1997.
- ROLAND MICHEL Marianne, *Lajoüe et l'art rocaille*, Neuilly-sur-Seine, Arthena, 1984.
- RONFORT Jean Nérée (dir.), *André Charles Boulle, 1642-1732 : un nouveau style pour l'Europe*, cat. exp., Francfort, Museum für Angewandte Kunst, oct. 2009-janv. 2010, Paris, Somogy Éditions d'Art, 2009.
- SALMON Xavier (dir.), *M^{me} de Pompadour et les arts*, cat. exp., musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, fév.-mai 2002, Paris, RMN, 2002.
- SARGENTSON Caroline, *Merchants and luxury market. The marchands-merciers of eighteenth-century Paris*, Londres, Victoria and Albert Museum 1996.
- SCOTT Katie, « Framing ambition : the interior politics of M^{me} de Pompadour », *Art History*, avr. 2005, n° 28-2, p. 250.
- , *The Rococo interior : decoration and social spaces in early eighteenth-century Paris*, New Haven, Yale University Press, 1995.
- (dir.), *Between Luxury and the Everyday : the decorative arts in eighteenth-century France*, Oxford, Blackwell, 2005.
- SHERIFF Mary, *Fragonard : Art and Eroticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.
- , *Moved by love : Inspired artists and deviant women in eighteenth-century France*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.
- SIEFERT Lewis C., *Fairy tales, sexuality and gender in France 1690-1715*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966.

- SOULLILLOU Jacques, *Le Décoratif*, Paris, Klincksieck, 1990.
- STRUNCK Christina, KIEVEN Elisabeth (éd.), *Europäische galeriebauten, galleries in a comparative european perspectives (1400-1800)*, actes du colloque de la Bibliotheca Hertziana de Rome (2005), Munich, Hirmer Verlag, 2010.
- SZAMBIEN Werner, *Symétrie, goût, caractère : théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique, 1550-1800*, Paris, Picard, 1986.
- TAILLARD Christian (dir.), *Art de cour : le mécénat princier au siècle des Lumières*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- THORNTON Peter, *L'Époque et son style. La décoration intérieure, 1620-1920* (1978), Paris, Flammarion, 1986.
- TILLEROT Isabelle, *Jean de Jullienne et les collectionneurs de son temps : un regard singulier sur le tableau*, Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 2010.
- VEBLEN Thorstein, *Théorie de la classe de loisir* (1899), trad. française, Paris, Gallimard, 1970.
- VELUT Christine, *La rose et l'orchidée : les usages sociaux et symboliques des fleurs à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Larousse, 1993.
- VERLET Pierre, *La maison du XVIII^e siècle en France : société, décoration, mobilier*, Fribourg, Office du Livre, 1966.
- , *Les bronzes dorés français du XVIII^e siècle*, Paris, Picard, 1987.
- Versailles et les tables royales en Europe (XVII^e-XIX^e siècles)*, cat. exp., Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, nov. 1993-fév. 1994, Paris, RMN, 1993.
- WOLVESPERGES Thibault, *Le meuble français en laque au XVIII^e siècle*, Paris, Éd. de l'Amateur, 2000.

Travaux universitaires

- BAZIN-HENRY Sandra, *Le miroir dans les arts du décor en Europe : typologies, usages et systèmes décoratifs (XVII^e-XVIII^e siècles)*, thèse de doctorat sous la direction d'Alain Mérot et Alexandre Gady, Université Paris IV – Sorbonne, en cours.
- BÉDARD Jean-François, *The Architecte as « Honnête Homme » : The Domestic Architecture and Decoration of Gilles Marie Oppenord (1672-1742)*, thèse de doctorat sous la direction de Robin Middleton, Université de Columbia, New York, 2003.
- BOUTIER Ronan, *Les bains dans l'architecture française (XVI^e-XVIII^e siècles)*, thèse de doctorat sous la direction de Claude Mignot, Université Paris IV – Sorbonne, en cours.
- CHENG Diana, *The History of Boudoir in the Eighteenth Century*, thèse de doctorat sous la direction de Martin Bressani, McGill University, Montréal, 2011.
- DECROSSAS Michaël, *Le château de Saint-Cloud, des Gondi aux Orléans : architecture et décors (1577-1785)*, thèse de doctorat sous la direction de Guy-Michel Leproux, École pratique des Hautes Études, 2008.
- GAGIN Sylvia, *L'introduction de l'acajou dans le mobilier parisien dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, mémoire de maîtrise sous la direction de Christian Michel, Université Paris X Nanterre, 2000.
- , *Histoire d'un bois d'ébénisterie : les premiers pas de l'acajou dans le mobilier parisien. Du milieu du XVI^e au milieu du XVIII^e siècle*, mémoire de DEA sous la direction de Christian Michel, Université Paris X Nanterre, 2002.
- HELLMAN Mimi, *The Hôtel de Soubise and the Rohan-Soubise Family*, thèse de doctorat, Princeton University, 2000.
- LANGLOIS Rose Marie, *Deux résidences connues mais peu étudiées de M^{me} de Pompadour*, thèse de l'École du Louvre sous la direction de Charles Mauricheau-Beaupré, 1947.
- LEBEURRE Alexia, *Le décor intérieur des demeures à la mode dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Paris et Île-de-France*, thèse de doctorat sous la direction de Daniel Rabreau, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2006.

- LESTIENNE Cécile, *Le Temple de Comus. Naissance et évolution de la salle à manger dans l'architecture française, XVII^e-XIX^e siècles*, thèse de doctorat sous la direction d'Alexandre Gady, Université Paris IV – Sorbonne, en cours.
- , *Naissance et évolution de la salle à manger dans l'architecture française, aux XVII^e et XVIII^e siècles*, mémoire de Master 2 sous la direction de Daniel Rabreau, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2010.
- MAGNUSSON Carl, *Jean Jaquet et ses émules obscurs : Les sculpteurs d'ornement à Genève au XVIII^e siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Christian Michel, Université de Lausanne, 2011.
- MASSOUNIE Dominique, *Architecture des bains privés (1650-1810)*, mémoire de maîtrise sous la direction de Daniel Rabreau, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1993.
- MOULIN Fabrice, *Embellir, bâtir, demeurer. Représentations de l'architecture et du geste architectural dans la littérature de la deuxième moitié du XVIII^e siècle en France (1748-1788)*, thèse de doctorat sous la direction de Pierre Frantz, Université Paris IV – Sorbonne, 2010.
- OLLAGNIER Claire, *Petites maisons suburbaines au XVIII^e siècle. Du pavillon d'agrément au pavillon d'habitation (1750-1810)*, thèse de doctorat sous la direction de Daniel Rabreau, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2012.
- PAILLÉ Claire, *Un collectionneur d'objets d'art : Jean de Jullienne (1686-1766)*, mémoire de maîtrise sous la direction de Alain Mérot et Thibaut Wolvesperges, Université Paris IV – Sorbonne, 2003.
- PLUMB-DHINDSA Pamela, *From royal bed to boudoir : the dissolution of the space of appearance told through the history of the French Salon*, thèse de doctorat sous la direction d'Alberto Perez-Gomez, McGill University, Montréal, 1998.
- POULAIN Bérangère, *La polychromie des boiseries entre 1730 et 1770 dans les décors intérieurs parisiens*, thèse de doctorat sous la direction de Jan Blanc, Université de Genève, en cours.
- SABOURIN-DEMARET Aurélie, *Le Château de Millemont*, mémoire de maîtrise sous la direction de Daniel Rabreau, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1997.

Notices biographiques des auteurs

Sandra BAZIN-HENRY est chargée d'enseignement en histoire de l'art moderne à l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, où elle a été auparavant A.T.E.R pendant deux années. Ancienne boursière de l'École Française de Rome et de l'Académie de France à Rome – Villa Médicis, elle a participé au programme de recherche *Les grandes galeries des palais d'Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles* au Centre de recherche du château de Versailles, en collaboration avec la Bibliotheca Hertziana à Rome. Elle termine actuellement une thèse de doctorat à l'Université Paris IV-Sorbonne sur *Le miroir dans les arts du décor en Europe : typologies, usages et systèmes décoratifs (XVII^e-XVIII^e siècles)*, sous la double direction des professeurs Alain Mérot et Alexandre Gady.

Pascal-François BERTRAND est professeur d'histoire de l'art à l'Université Bordeaux Montaigne. Ses travaux portent essentiellement sur l'histoire de la tapisserie et des arts décoratifs. En 2012-2013, il a bénéficié de la bourse J. Clawson Mills décernée par le Metropolitan Museum of Art. Dans son dernier livre (*Aubusson. Tapisseries des Lumières. Splendeurs de la Manufacture royale, fournisseur de l'Europe des Lumières* (Heule, Snoeck ; Aubusson, Cité internationale de la tapisserie et de l'art tissé, 2013), il a tenté de montrer comment la renommée européenne de la tapisserie d'Aubusson au XVIII^e siècle découle de l'augmentation et de l'intensification des échanges commerciaux internationaux caractéristiques des Lumières, répondant à une demande précise en ameublement de produits de luxe, de tapisseries de verdure principalement, c'est-à-dire représentant divers paysages, enrichies de fabriques et le plus souvent égayées d'animaux et de petits personnages.

Michaël DECROSSAS a soutenu à l'École Pratique des Hautes Études, sous la direction de Guy-Michel Leproux, une thèse de doctorat (2008) intitulée *Le château de Saint-Cloud des Gondi aux Orléans : architecture et décors (1577-1785)*. En

novembre 2012, il a rejoint l'INHA en qualité de pensionnaire pour le domaine « L'art par-delà les beaux-arts », et collabore notamment au programme « Histoire de l'ornement ». Il a publié de nombreux articles sur l'histoire de l'architecture et du décor en France du XVI^e au XIX^e siècle, et a co-dirigé en 2014, avec Lucie FLÉJOU, *Ornements. XVI^e-XIX^e siècles. Chefs-d'œuvre de la Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet* (Paris, Mare & Martin/INHA).

Alexia LEBEURRE est maître de conférences en histoire de l'art à l'Université Bordeaux Montaigne. Ses recherches portent sur l'habitat des élites au XVIII^e siècle. Elle est l'auteur de plusieurs études sur les phénomènes de mode (arabesques, sentiment de la nature, miroirs), les stratégies de distinction des commanditaires, les architectes décorateurs et la réception des décors intérieurs.

Carl MAGNUSSON, docteur ès lettres, maître-assistant à la Section d'histoire de l'art de l'Université de Lausanne, a consacré sa thèse de doctorat aux sculpteurs d'ornement à Genève au XVIII^e siècle (à paraître chez Droz). Ses domaines de recherche sont : le rapport entre théorie et pratique dans l'architecture et la décoration au XVIII^e siècle ; la place des arts décoratifs au sein du système des beaux-arts ; la transmission de modèles, principalement de la France vers la Suisse, et leur adaptation ; les discours sur le rococo.

Sarah MEDLAM is Curator Emeritus in the Department of Furniture, Textiles and Fashion at the Victoria and Albert Museum, having retired as Deputy Keeper in 2012. Before joining the Museum in 1992 she was in charge of the Furniture and Woodwork Collections at the Bowes Museum in Barnard Castle, Co Durham, where she worked primarily with French decorative arts, including furniture and textiles. At the V&A she continued to work on European furniture but from 1996 to 2001 she was the Deputy Curator on the British Galleries Project, where her particular responsibilities included the work on the Period Rooms, including the re-installation of the Norfolk House Music Room.

Christian MICHEL est professeur ordinaire d'histoire de l'art à l'Université de Lausanne.

Fabrice MOULIN est maître de conférences en littérature française à l'Université Paris Ouest – Nanterre. Il travaille notamment sur l'imaginaire de l'architecture dans la littérature des Lumières. Sa thèse, qui a obtenu le prix Louis Forest de la Chancellerie des Universités de Paris (2011), sera prochainement publiée aux Éditions Garnier sous le titre *Embellir, bâtir, demeurer. L'architecture dans la littérature des Lumières*.

Claire OLLAGNIER est docteur en histoire de l'art de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Après s'être consacrée pendant plusieurs années à l'étude de l'architecture féminine au XVIII^e siècle (« Architecture au féminin : le cas de l'hôtel parisien du XVIII^e siècle (1700-1750) », *Histoire de l'art*, 2006, n° 59, pp. 41-50 ; « Female Architectural Patronage in 18th-Century France », dans *Companion to Architectural Theory and Practice, Landscape Architecture and Urbanism*, vol. II (à paraître chez Wiley-Blackwell)), elle a récemment soutenu sa thèse, qui sera publiée en 2015 aux Éditions Mardaga sous le titre *Petites maisons. Du pavillon d'agrément au pavillon d'habitation en Île-de-France au siècle des Lumières*. Ses domaines de recherches portent sur l'architecture domestique en France du siècle des Lumières à l'Empire.

Anne PERRIN KHELISA est maître de conférences en histoire de l'art moderne à l'Université Toulouse – Jean Jaurès et membre du Laboratoire de recherche FRAMESPA – UMR 5136. Sa thèse de doctorat a été publiée en 2013 aux Éditions INHA/CTHS sous le titre *Gênes au XVIII^e siècle, le décor d'un palais*. Ses travaux portent sur la culture matérielle des élites, l'organisation de la production et du marché des arts manufacturés en France, et les discours sur l'art et le luxe au XVIII^e siècle.

Bérangère POULAIN est, depuis septembre 2011, assistante en histoire de l'art de la période moderne à l'Université de Genève. Elle prépare une thèse de doctorat sur la question de la couleur dans les décors intérieurs parisiens du XVIII^e siècle, sous la direction du professeur Jan Blanc, ainsi que la codirection du professeur Christian Michel.

Mary D. SHERIFF is W.R. Kenan, Jr. Distinguished Professor of Art History at the University of North Carolina at Chapel Hill. She is a specialist on eighteenth and nineteenth-century French art and culture, and she has published widely on issues of gender and theories of representation. Among her books are *The Exceptional Woman : Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art* and *Moved by Love : Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France*, both published by the University of Chicago Press.

Isabelle TILLEROT est spécialiste de l'art du XVIII^e siècle. Docteur de l'université Paris X Nanterre, sa thèse, pour laquelle elle a reçu le Prix Nicole (2005), ainsi que le Prix Marianne Roland Michel (2007), a paru en 2010 sous le titre *Jean de Jullienne et les collectionneurs de son temps : un regard singulier sur le tableau*. Ses recherches actuelles portent sur l'ornement et les rapports entre Orient et Occident, domaines qu'elle développe également dans ses enseignements (Université de Lausanne et University of California, Los Angeles).

Table des matières

Roland Mortier et les <i>Études</i>	
Hervé HASQUIN	7
Remerciements.....	11
Pour une mise en corrélation des arts et des savoirs : introduction à l'étude des intérieurs domestiques	
Anne PERRIN KHELISSA.....	13

PREMIÈRE PARTIE

Principes et logiques structurants

Le système d'ameublement des élites françaises au XVIII ^e siècle	
Christian MICHEL	35
Decorated Interiors: Gender, Ornament, and Moral Values	
Mary SHERIFF	47
L'appartement au XVIII ^e siècle : un espace diversifié au service d'une convivialité nouvelle	
Claire OLLAGNIER	63

DEUXIÈME PARTIE

Normes et pratiques sociales

Une application de la théorie du décorum : le décor textile de la chambre du roi au palais de l'archevêché de Reims, le jour du sacre de Louis xv	
Pascal-François BERTRAND	83

Declaring an interest: the decoration of Norfolk House, London (1748-1756)	
Sarah MEDLAM.....	95
« Trop doré pour la Suisse » : canon parisien et convenance neuchâteloise	
Carl MAGNUSSON.....	111

TROISIÈME PARTIE

Dispositions et assemblages plastiques

Le cabinet du Régent au château de Saint-Cloud :	
un décor pour une collection de petits bronzes. Essai de reconstitution	
Michaël DECROSSAS	133
Du « tact flou et séduisant des couleurs » chez Jullienne ou l'art de marier	
tableaux, porcelaines, laques, statuettes, meubles, et autres effets	
Isabelle TILLEROT	149
La rencontre des matériaux au service de l'harmonie du décor ?	
L'exemple du salon Martorana du palais Comitini à Palerme (1765-1770)	
Sandra BAZIN-HENRY	183

QUATRIÈME PARTIE

Imaginaires et incarnations sensuels

« L'amour égalisait tout » : l'unité du décor des intérieurs libertins	
du roman des Lumières	
Fabrice MOULIN	201
Le succès du boudoir au XVIII ^e siècle ou les prestiges de l'intime	
Alexia LEBEURRE.....	221
La nature dans le boudoir	
Bérangère POULAIN	235
Bibliographie générale.....	251
Notices biographiques des auteurs.....	259
Table des matières.....	263

CORRÉLATIONS : LES OBJETS DU DÉCOR AU SIÈCLE DES LUMIÈRES

Expositions, nouvelles présentations muséographiques, colloques internationaux, programmes de recherche, travaux universitaires, publications : les arts du décor connaissent ces dernières années un vaste regain d'intérêt. Le présent volume répond à une actualité. Il entend également porter un regard renouvelé sur l'ameublement des demeures, en interrogeant la qualité artistique et technique des objets, mais aussi leurs significations sociales et culturelles. Autour d'une réflexion commune, professeurs des universités et jeunes chercheurs, conservateurs, spécialistes des arts décoratifs, de peinture, d'architecture, de littérature et d'histoire du genre font le point sur les mutations épistémologiques récentes et ouvrent la discussion.

Loin d'être un amas désaccordé de bibelots, les intérieurs du XVIII^e siècle proposent un système unitaire cohérent, où arts manufacturés et beaux-arts cohabitent. Quels liens ces artefacts de nature et de statut hétérogènes entretiennent-ils entre eux et avec leur environnement ? Comment le principe d'harmonie fonctionne-t-il et s'adapte-t-il à la variété des aménagements et à la succession rapide des goûts ? Quel écart existe-t-il entre ce que les traités et la critique esthétique du temps préconisent et ce qu'attendent les commanditaires et les acheteurs ? Telles sont les questions que soulèvent les auteurs du recueil, à partir d'exemples célèbres ou méconnus de décors réalisés en France, en Grande-Bretagne, en Italie et en Suisse, entre la fin du XVII^e siècle et le début du XIX^e siècle.

ISBN 978-2-8004-1585-7



www.editions-universite-bruxelles.be

Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires publiées par les Editions de l'Université de Bruxelles et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », publiées par les Editions de l'Université de Bruxelles, ci-après dénommées EUB, et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique publiée par les EUB et mises en ligne par les Archives & Bibliothèques. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire. La mise à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB de la copie numérique a fait l'objet d'un accord avec les EUB, notamment concernant les règles d'utilisation précisées ici. Pour les œuvres soumises à la législation belge en matière de droit d'auteur, les EUB auront pris le soin de conclure un accord avec leurs ayants droits afin de permettre la mise en ligne des copies numériques.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les EUB et les Archives & Bibliothèques de l'ULB déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les EUB et les Archives & Bibliothèques de l'ULB ne pourront être mis en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des EUB et des 'Archives & Bibliothèques de l'ULB', ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les Archives & Bibliothèques de l'ULB encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les EUB et les Archives & Bibliothèques de l'ULB mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires sélectionnées par les EUB : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux EUB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s). Demande à adresser aux Editions de l'Université de Bruxelles (editions@admin.ulb.ac.be).

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles – Editions de l'Université de Bruxelles et Archives & Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition).

7. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. Sous format électronique

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis. Toutefois les copies numériques ne peuvent être stockées dans une autre base de données dans le but d'y donner accès ; l'URL permanent (voir [Article 3](#)) doit toujours être utilisé pour donner accès à la copie numérique mise à disposition par les Archives & Bibliothèques.

9. Sur support papier

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références aux EUB et aux Archives & Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.