

UNE HISTOIRE DES SAVOIR-FAIRE

*Création et vie artistique à Paris
du grand siècle à nos jours*

VOLUME 1

Études rassemblées et présentées par Christophe HENRY

Sur une idée de Martine DEBIEUVRE, première adjointe au Maire du 11^e, chargée de la culture, de la mémoire et du patrimoine

En partenariat avec le Groupe de Recherches en Histoire de l'Art moderne (GRHAM).

SOMMAIRE

Introduction	4
Pensée académique et géographie des métiers	6
<i>Les mondes de l'art et de l'artisanat parisiens au XVIII^e siècle</i> Christophe HENRY – Académie de Lille	7
<i>Les artistes actifs à Paris hors de l'Académie royale de peinture et sculpture</i> Maël TAUZIEDE-ESPARIAT– Université de Bourgogne UMR 7366 / Centre allemand d'histoire de l'art, Paris	24
<i>Sensualité de la main et sens de l'Histoire chez le Comte de Caylus</i> Markus A. CASTOR – Centre allemand d'histoire de l'art, Paris	36
<i>Jean-Baptiste Lemoyne, portraitiste de Louis XV</i> Cécilie CHAMPY – Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris, Petit Palais	42
Peinture, culture et société	54
<i>L'artiste et la sociabilité parisienne au XVIII^e siècle</i> Lætitia PIERRE – Istituto Marangoni & Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne	55
<i>Un cabinet ministériel de nudités savantes</i> Christophe HENRY – Académie de Lille	64
<i>Se promener dans le paysage. La fabrique de la nature et le 'vrai rhétorique' chez Joseph Vernet</i> Émilie BECK SAIELLO – Université Paris 13	76
<i>La condition de peintre d'histoire à la fin de l'ancien régime</i> Frédéric JIMENO – Comité Historique de la Ville de Paris	87
<i>« Tous acteurs » : l'intérieur des salles de spectacle à Paris au XVIII^e siècle et pendant la Révolution</i> Hadrien VOLLE – Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne / GRHAM	96
Imaginer et concevoir le décor	105
<i>Les ébénistes allemands à Paris au XVIII^e siècle</i> Miriam SCHEFZYK – Université de Münster / EPHE / Gerda Henkel Stiftung	106
<i>Imaginer et concevoir le décor : Jean-Siméon Rousseau de la Rottière</i> François GILLES (E.N.S. Cachan) & Jean-Baptiste CORNE (E.P.H.E. et École du Louvre)	114
<i>Les meubles à plaques de porcelaine de Martin Carlin</i> Patricia LEMONNIER – Docteur en Histoire de l'art, expert près la Cour d'appel de Paris	124
<i>Tisser l'Histoire à la manufacture des Gobelins</i> Christophe HENRY – Académie de Lille	135

L'exemplarité de l'architecture parisienne	151
<i>L'architecture au service de l'exemplarité encyclopédique</i> Béatrice GAILLARD – Docteur en histoire de l'art, chercheur associé au Léav ENSA Versailles	152
<i>Jacques-Guillaume Legrand (1753-1807), architecte parisien</i> Manon VIDAL – DRAC Occitanie, Toulouse	158
<i>Destin du patrimoine religieux après la Révolution</i> Jessica RONCEAU – Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne	169
Vers d'autres approches du Paris artistique	175
<i>La sombre opulence des maisons closes parisiennes</i> Juan LUQUE – Fondation Cartier pour l'art contemporain	176
<i>L'hôtel de Paul Mezzara par Hector Guimard</i> Olivier PONS, Nicolas HORIOT, Frédéric DESCOUTURELLE – Le Cercle Guimard	187
<i>Ma voix rocailleuse. Pour une histoire géologique de la chanson</i> Valentin COMBE – EHESS / Master Arts et Langages / Séminaire de Claudine Cohen	202
Collection des 12 symposiums d'histoire de l'art (2015-2019)	214

Pour citer ce volume

Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours, volume 1, études rassemblées et présentées par Christophe Henry, en partenariat avec le Groupe de Recherches en Histoire de l'Art moderne (GRHAM) et Les symposiums d'Histoire de l'Art de la Mairie du 11 [en ligne], mis en ligne le 15 octobre 2018 URL : <https://www.mairien.paris.fr/actualites/parution-des-symposiums-d-histoire-de-l-art-de-la-mairie-du-11e-598>

INTRODUCTION

Les symposiums d'Histoire de l'Art, dont la toute première idée revient à Sébastien Chauffour, ont été conçus comme des journées où les connaisseurs et experts des savoir-faire artistiques, ancrés dans l'histoire, soumettraient leurs connaissances au public le plus large – un public fort averti, dès lors qu'il trouve des occasions de manifester son intérêt. À la veille de la dixième édition, le constat d'une mobilisation sans pareille des amateurs et curieux, spécialistes et dilettantes, n'est plus à faire. Nous nous devons donc de répondre à la demande qui nous a été faite fréquemment depuis trois ans de mettre à disposition de chacun les communications qui ont conféré à cette entreprise sa légitimité. C'est l'objet de ce premier volume.

Cet ouvrage rassemble donc une grande part des contributions réalisées dans le cadre des quatre premiers symposiums d'Histoire de l'Art de la mairie du 11 : Artistes des Lumières (26 février 2015), Chefs-d'œuvre des artistes et maîtres artisans du XVIII^e siècle (8 juillet 2015), Si Paris m'était conté (2-3 mars 2016) et Plaisirs parisiens (5 juillet 2016), placés sous la conduite de Christophe Henry et Sébastien Chauffour. Comme les cinq autres qui les ont suivies à ce jour, ces rencontres ont été l'occasion de tester les origines d'une identité artistique et culturelle parisienne qui ne cesse de se manifester, malgré le passage du temps, l'érosion des savoir-faire et le trouble des références.

Aujourd'hui, la cuisine comme le concert, l'exposition artistique ou la vie universitaire perpétuent une certaine exigence qu'au XVII^e siècle on appelait la « grande manière ». Cette locution dialogue dans le temps avec les « règles de l'art » ou plus simplement le savoir-faire, double infinitif évocateur d'une suspension du sujet au profit de l'action. Tour de main d'inspiration artisanale, la grande manière n'identifie pas seulement la parfaite intelligence de la main et de l'esprit. Elle est aussi le style éloquent d'une production qui satisfait parfaitement sa fonction, adéquation d'où découle un sentiment d'intense satisfaction.

« Cherchez chez le Corrège une grande manière / Un grand goût de dessin, un heureux choix du Beau » : le « dessein » qu'évoque ici Antoine Coypel, directeur de l'Académie royale de peinture et sculpture et premier peintre du roi en 1708, n'est pas qu'un effet graphique : il est une intention déterminée, un projet qui veut exister et qui s'en donne les moyens. L'artiste parisien n'est pas cultivé pour le plaisir de flagorner ; chaque parcelle de culture, chaque modèle sont les particules élémentaires d'une création qui doit être renseignée pour s'adapter aux perpétuels bouleversements du rythme parisien, de la mode, du contexte et des idées.

La « grande manière » aurait pu intituler ce volume ; nous avons préféré mettre à l'honneur le plus accessible et plus actuel savoir-faire, dans la mesure où toute personne engagée aujourd'hui dans

une réflexion sur la culture s'efforce de comprendre la nature de l'œuvre qui dure dans l'estime et perdure dans le temps. Or cette nature ne saurait échapper complètement au principe de qualité. Cette qualité de l'œuvre conçue pour satisfaire des attentes pratiques ainsi que des besoins imaginaires nous est apparue comme la signature de l'art parisien du XVII^e au XXI^e siècle – celle des artistes et architectes académiciens aussi bien que des grands artisans soumis à la concurrence aussi rude que fertile d'une capitale renouvelant sans cesse modes, goûts et désirs, en dépit de la délocalisation des métiers et des fabriques. Ce premier volume des symposiums d'Histoire de l'Art de la Mairie du 11 ne se contente pas d'explorer l'archéologie de la parisian touch : il explore aussi ses formes et son imaginaire.

Au XVII^e siècle et jusqu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, cet imaginaire est marqué par la cohabitation de l'institution académique et d'une réalité faite d'ateliers de peintres côtoyant les métiers les plus divers. Dans cette capitale-industrie au service de la transformation des marchandises, artistes et artisans, bien souvent conseillés par les critiques et les historiens, sont chargés d'inventer une forme de délectation supérieure à travers des productions dignes d'alimenter la curiosité mais aussi de susciter l'admiration. Bien inscrits dans la sociabilité bourgeoise et aristocratique, jusqu'à décorer les intérieurs ministériels, mais aussi les salons littéraires ou les maisons closes, les artistes démontrent au cours des XVIII^e et XIX^e siècles la supériorité de leur vision sur la perception anecdotique qu'entretiennent les estampes.

Quand le peintre parisien, profitant de la richesse culturelle et théorique de son milieu, réinvente l'Histoire et le paysage, les sculpteurs travaillent à la diffusion du volume savant au sein des appartements pour lesquels ils conçoivent décors et portraits en buste, ainsi que sur la place publique, écrin du moment. Le défi qu'ils doivent relever est double : comment régénérer la sculpture par la sensibilité et la sensualité qui semblent manquer si souvent au marbre ? La réponse de François Lemoyne est qu'il faut comprendre le modèle, qu'il soit vivant ou antique – le comprendre et plier son imitation à l'intelligence qu'il recèle mais qu'il n'affiche pas toujours. Dans le décor, qui inclut ici la boiserie, le meuble et la tapisserie, la question n'est guère différente : la continuation d'une tradition d'excellence exige une part considérable d'innovation, car tout art doit satisfaire le plaisir qu'éprouve la clientèle à inventer le goût, à faire la mode.

Rêve parisien, utopie délirante : inventer le goût a été le projet de l'architecture parisienne bien avant que les énergies qui œuvraient à son histoire millénaire ne se concentrent sur la mise en œuvre du béton, de la poutre métallique et de la vitre. Si, au XVIII^e siècle, cette ambition trouve dans les œuvres cyclopéennes d'Etienne-Louis Boullée et de Claude-Nicolas-Ledoux des formulations spectaculaires, certains moyens par lesquels elle se réalisa méritent d'être remis en lumière à l'appui d'exemples précis : la promotion de modèles raisonnés par l'Encyclopédie ; le perfectionnement de la typologie de la maison, du théâtre ; la systématisation de l'aménagement urbain ; la réaffectation du patrimoine sécularisé à la Révolution ; la mutation des typologies, etc.

Dédié à l'intelligence artistique parisienne, ce volume désire rappeler à la mémoire de chacun la réputation qui fut celle d'artistes et d'artisans dont les noms ne nous sont peut-être plus familiers, mais qui préparèrent comme autant de chaînons essentiels les réussites esthétiques qui font de Paris l'une des plus pertinentes capitales des arts à l'époque contemporaine.

Nous remercions Monsieur le Maire du 11^e arrondissement de Paris, François Vauglin, Antoine Estève et Paul Henry pour leur aide et leur soutien. Que le Groupe de Recherches en Histoire de l'Art Moderne (GRHAM) trouve ici le témoignage de notre gratitude et Lætitia Pierre celui de notre reconnaissance pour ses relectures et ses encouragements. Cécilie Champy, Marie-France Banvard et Sébastien Chauffour savent combien nous leur sommes gré de leur fidélité. Soulignons enfin que ce volume a bénéficié de la relecture experte de Meryem Hamouda, qui a su expurger erreurs et coquilles qui émaillaient sans l'orner la première version mise en ligne.

Pensée académique et géographie des métiers

Les mondes de l'art et de l'artisanat parisiens au XVIII^e siècle

Christophe HENRY

Au début du XXI^e siècle, l'organisation de la production artistique parisienne présente une étonnante complexité en regard de ce qu'elle fut sous l'ancien régime. Vers 1700, la discrimination des pratiques et des statuts artistiques est peu développée : s'ils existent, les artistes amateurs sont rares ou discrets. Au sein de la production académique aucune différence de statut ou d'estime ne distingue a priori la production savante de l'œuvre artisanale, si tant est que celle-ci procède d'une idée et d'un savoir-faire. Ce principe hiérarchise les productions en les inscrivant dans un cadre socio-professionnel différent, académique pour les artistes protégés par le roi, artisanal pour les maîtres et apprentis des métiers. Nous présenterons ici ces deux mondes de l'art et de l'artisanat parisien plutôt complémentaires, dans la mesure où leurs fonctions sociales, politiques et économiques sont très différentes – ce qui n'empêche pas certains points communs dans les pratiques d'apprentissage.

L'Académie royale de peinture et sculpture : idéal et réalité

À la mort de Mazarin en 1661, l'Académie royale de peinture et sculpture est transférée à l'hôtel Brion, mais elle obtient rapidement la protection de Jean-Baptiste Colbert, qui la dote de nouvelles lettres patentes en 1663. L'académie entre alors officiellement dans le ressort de la Surintendance des Bâtiments du roi. Ce n'est pourtant qu'en 1692 qu'elle retrouve son logement au Louvre, où elle organisera ses expositions, les fameux Salons de peinture, jusqu'à sa dissolution en 1793.

Afin d'éviter un exposé trop institutionnel, et aussi parce que cet enseignement pose encore de très nombreuses questions, cette réflexion peut être initiée à l'appui d'un dessin de Charles-Joseph Natoire, l'un des plus célèbres académiciens du XVIII^e siècle, à qui l'on doit bien sûr les peintures du Salon de compagnie de la princesse de Soubise, mais aussi d'audacieuses compositions, stylistiquement inclassables, et qui témoignent de l'imagination débordante et cultivée de celui qui dirigea l'Académie de France à Rome de 1751 à 1775.

Le dessin du musée Atger de Montpellier [Fig. 1] est daté de 1745-1746, soit peu avant l'installation de Natoire au Palazzo Mancini, siège de l'Académie de France à Rome jusqu'à l'acquisition de la Villa Médicis par Bonaparte. Cette datation, fondée sur des critères stylistiques, a laissé penser aux historiens que le dessin donnait à voir certains aspects de l'enseignement à l'Académie royale de Peinture et Sculpture de Paris. Cette hypothèse est en partie appuyée sur l'architecture des lieux, présentant des voûtes à pénétrations, et sur l'accrochage de tableaux peints par de célèbres académiciens.

Ainsi, la reproduction du volume de *l'Histoire artistique de l'Europe* consacré au XVIII^e siècle et publié en 1998 propose un pareil titre. Deux ans plus tard, le catalogue de l'exposition *Les peintres du roi* qui s'est tenue successivement au musée des Beaux-Arts de Tours et au musée des Augustins de Toulouse¹ intitulait sa variante du Courtauld Institute : « Vue fantaisiste de l'école académique ». On trouve d'autres propositions telles que « Vue d'une académie idéale » ou bien « La pose du modèle à l'Académie de France à Rome », ou encore, tout récemment dans le catalogue de l'exposition *L'Antiquité rêvée*, « Séance d'après le modèle dans une académie »².

Cette diversité de légendes s'explique par le fait que le peintre n'a pas donné de titre à cette composition au lavis. Toutefois, en raison de la rareté de l'iconographie académique antérieure au XIX^e siècle, l'identification de cette scène à une réelle séance de travail académique conditionne l'idée que nous nous faisons de cet enseignement sous l'Ancien Régime. Et ceci est regrettable car cette scène n'est en rien un document fiable d'un point de vue documentaire.

Pour ne prendre qu'un exemple : Natoire représente des jeunes gens de tous âges, de huit à vingt-cinq ans, occupés à trois tâches, de gauche à droite : apprendre, entre huit et onze ans, les principes de dessin à partir de croquis procurés par le maître ; dessiner, entre dix et quinze ans, d'après les moulages de statues antiques ; étudier, à partir de quatorze ans pour les plus doués, le modèle vivant, ici représenté par la pose de deux modèles évocateurs du groupe antique des lutteurs. Ces trois types d'étude du dessin respectent bien l'ordre pédagogique de l'apprentissage du dessin par paliers préconisé par Henri Testelin dans ses *Tables des Préceptes* de 1680.

Cette scène, qui paraît très séduisante et photographique, est en fait peu vraisemblable à l'Académie royale de Peinture et Sculpture de Paris. En effet, les deux premiers niveaux de l'enseignement académique destinés à des débutants encore enfants – l'acquisition des principes d'après les dessins du maître et le dessin d'après les moulages d'antiques – ont été volontairement supprimés par le règlement de 1671. Et ce n'est qu'en 1760 qu'est autorisé, sur demande spéciale, le dessin au sein des collections de moulages de l'Académie. Dans les différents plans de l'Académie qui ont été publiés depuis le XVII^e siècle, par exemple par Jacques-François Blondel en 1756 [Fig. 2], on ne trouve pas d'espace affecté à ces deux premiers degrés d'enseignement.

Ce qui n'empêche pas Charles-Nicolas Cochin de procurer à *L'Encyclopédie*, en 1763, une vignette [Fig. 3] destinée à illustrer l'article « Dessin », laquelle reproduit, de droite à gauche cette fois-ci, les trois degrés mythique de l'enseignement académique. Mais c'est un abus d'identifier cette vignette (soutenant l'enseignement au sein des écoles de dessin qui font florès en France à partir des années 1740) à une quelconque réalité académique. Ulrich Leben a d'ailleurs attiré l'attention sur deux dessins beaucoup plus réalistes, qui représentent sans doute la pose du modèle à l'Académie de Saint-Luc³, calquée sur le cours de l'Académie royale [Fig. 4].

En effet, faire poser le modèle est un privilège de l'Académie royale, que celle-ci défendit âprement tout au long de son existence, au point de tenter de l'interdire au sein de l'Académie de Saint-Luc, à qui Louis XIV avait reconnu le droit de poser le modèle en 1705. Les rares délégations de ce privilège ne sauraient justifier une représentation générique de l'enseignement de dessin. Cochin et Natoire ne représentent donc ni l'Académie royale de Peinture et Sculpture, ni une école de dessin, mais, une allégorie de la didactique académique.

Mais la didactique n'est pas la pédagogie. Ce n'est pas parce que les théoriciens, suivis par les encyclopédistes, ont arrêté une méthode idéale d'enseignement du dessin que celle-ci fut effectivement appliquée. Dans les faits, l'Académie royale propose un enseignement qui est à la fois beaucoup plus exigeant mais aussi beaucoup moins harmonieux. J'ai résumé cet enseignement dans un schéma [Fig. 7], en essayant de tenir compte des nombreuses évolutions qui ont affecté le cursus des élèves entre 1648 et 1793, date de la dissolution de l'Académie par la Convention nationale.

¹ *Les Peintres du Roi, Morceaux de réception à l'Académie Royale de peinture et de sculpture 1648 - 1793*, catalogue de l'exposition, musée des Beaux-Arts de Tours / Musée des Augustins de Toulouse, 18 mars-18 juin 2000, Paris, RMN, 2000.

² *L'Antiquité rêvée : innovations et résistances au XVIII^e siècle*, Paris, Musée du Louvre, 2 décembre 2010-14 février 2011, sous la direction de Guillaume FAROULT, Christophe LERIBAUT et Guilhem SCHERF, Paris, Louvre, Gallimard, 2010.

³ LEBEN Ulrich, *L'école royale gratuite de dessin de Paris (1767-1815)*, Saint-Rémy-en-l'Eau : Monelle Hayot, 2004.

Soulignons tout d'abord que les quinze premières années de l'Académie, de 1648 à 1661, sont très mal documentées ; on sait seulement qu'un cours de perspective est instauré en 1652. Le premier enseignement bien connu, qui est aussi le plus exemplaire, est la « pose du modèle » dite improprement « l'école du modèle ». Il est institué en 1661. Deux ans plus tard est créé un cours d'anatomie qui avait certainement pour but de perfectionner le dessin d'après le modèle par l'acquisition de connaissances scientifiques.

De 1661 à 1692, la pose du modèle se tiendra à l'hôtel Brion avant d'être transférée au palais du Louvre en 1692. Entre temps, en 1676, un célèbre règlement fait de la pose du modèle un privilège de l'Académie royale. Enseignement principal et crucial, l'étude du modèle vivant est aussi un apprentissage discriminant. La maîtrise de la représentation du corps humain permet en effet d'accéder aux différents prix qu'organise l'Académie afin de sélectionner ses futurs membres.

Ces prix sont de cinq sortes : depuis 1661 on trouve les prix d'académie hebdomadaires. À ces prix ordinaires furent assortis à partir de 1671 les prix d'actions héroïques du roi. Surtout, en 1684 sont institués les prix de quartiers, dits aussi « Petits Prix ». Comme leur nom l'indique, ils sont trimestriels et conditionneront la participation des élèves au grand Prix à partir de 1698. Au XVIII^e siècle, des prix d'émulation sont dotés par des artistes comme La Tour ou des associés libres comme le comte de Caylus.

Ils s'ajouteront au cursus, sans galvaniser les artistes : le célèbre mais peu apprécié « Concours de tête d'Expression » en 1759, le « Prix d'étude de la perspective » en 1763, le prix d'ostéologie en 1764, le « Prix de Torse » – c'est-à-dire de figure en buste – en 1776. Ils ont souvent été inspirés par les conférences prononcées en séance par les académiciens depuis 1667, bien que ces conférences ne soient pas destinées aux élèves. Ceux-ci n'y seront conviés qu'à partir de 1748, et leur absence sera souvent déplorée.

Le grand Prix qui récompense de quatre médailles d'or deux peintres et deux sculpteurs pour une composition inspirée de l'Ancien Testament, est décerné le jour de la Saint-Louis, le 25 août. On puise des sujets dans le Nouveau Testament et l'histoire gréco-romaine à partir des années 1755-1760. Ce concours est particulièrement intéressant dans la mesure où il implique des compétences techniques et artistiques dont l'enseignement est totalement absent de l'Académie, en particulier l'exécution picturale et la taille sculptée. Si l'on se fie aux règlements académiques, la pratique spécifique de la peinture et de la sculpture n'est pas enseignée à l'Académie.

Et pourtant, le jour du grand Prix, les candidats peintres sont tenus de livrer une esquisse aboutie et les candidats sculpteurs proposent un bas-relief – ces derniers ont presque tous disparus. Cette remarque introduit la première grande particularité de l'enseignement à l'Académie royale : l'étude du modèle n'est en fait que la partie émergée de l'apprentissage d'un futur académicien.

En fait, le jeune élève doit son inscription à l'Académie à un billet de présentation délivré par un maître-académicien, dans l'atelier personnel duquel il travaille souvent depuis des mois ou des années. Hors des séances d'étude du modèle, l'élève est en fait apprenti chez ce maître, qui suit ses études et le conseille dans ses participations aux prix. Ce maître faisait le plus souvent partie de la plus haute hiérarchie académique. Professeur, recteur ou directeur, il participe aussi au jury de ces prix et reconnaît les productions anonymées de ses protégés au style qu'il leur a transmis.

À partir de 1666, le grand Prix trouve une fonction qui deviendra pérenne : les deux lauréats en Peinture et en Sculpture peuvent obtenir, en fonction des largesses royales, un brevet de pensionnaire à l'Académie de France à Rome. Succursale italienne de l'Académie, cette institution accueille les lauréats du grand Prix pour un séjour de quatre ans. Sa finalité officielle était ambitieuse et pédagogique, comme le révèle ses statuts : « Parce qu'il semble encore nécessaire aux jeunes gens de votre profession de faire quelque séjour à Rome pour s'y former le goût et la manière sur les originaux et les modèles des plus grands maîtres de l'Antiquité et des siècles derniers [...], Sa Majesté a résolu d'y

envoyer tous les ans un certain nombre, qui seront choisis dans l'Académie et qu'elle entretiendra à Rome durant le séjour qu'ils y feront »⁴.

Mais l'époque faste que connut l'Académie de France au XVIII^e siècle fut précédée par soixante années durant lesquelles les conditions de fonctionnement et de logement furent précaires. Dans le même temps, l'enseignement passait au second ordre des priorités. L'Académie de France développe en effet une politique d'achat des antiques et de copie des grands maîtres, principalement Raphaël et les Bolonais jusque vers 1700.

Pour les pensionnaires, cela impliquait des envois réguliers de copies à l'Académie, lesquelles attestent peut-être de leurs progrès techniques mais servent surtout à orner les jardins et édifices du roi. Après une période de crise grave entre 1700 et 1720, le directorat de Nicolas Wleughels réaffirmera la mission d'enseignement et d'instruction de l'académie. Installée au Palazzo Mancini, sur le Corso, l'Académie remplit alors pleinement sa mission de perfectionnement des talents, en permettant aux élèves de fréquenter les ateliers et collections romaines.

Pour des artistes qui ont désormais entre vingt-cinq et trente-cinq ans, cela induit forcément des problèmes de discipline. Les envois d'œuvres à l'Académie royale sont négligés et les multiples refontes du règlement qui se succèdent attestent l'indépendance réelle que prennent les pensionnaires à l'égard de l'institution académique. Toutefois, ils demeurent des élèves, et lorsqu'ils enfreignent le règlement en s'offrant des excursions non autorisées ou en travaillant pour des commanditaires non agréés par la direction, ils peuvent être mis à pied, comme ce fut le cas de Pierre Legros ou de Jean-François de Troy. Le Gros fut exclu et de Troy fut sommé de rentrer à Paris.

Car le cursus n'est pas achevé : après quatre ans, les élèves doivent rentrer à Paris et présenter devant l'Académie un morceau d'agrément. S'ils sont agréés, ils sont alors autorisés à exposer au Salon de Peinture. Créé en 1673, le Salon n'est régulier qu'à partir de 1737. Ce n'est pourtant qu'après avoir présenté leur morceau de réception, quelques mois ou quelques années plus tard, qu'ils deviennent officiers de l'Académie et peuvent accéder à sa hiérarchie enseignante. Notons que les statuts et règlements ne font pas du séjour à Rome une condition *sine qua non* de la réception en tant qu'académicien. Mais dans les faits, au XVIII^e siècle, les académiciens de première classe, c'est à dire ceux qui accèdent à la hiérarchie, sont pratiquement tous passés par Rome et presque tous sont des peintres d'histoire.

À partir de 1748 et jusqu'en 1775, le cursus scolaire fait l'objet d'un aménagement important lorsque le directeur des Bâtiments du roi, Charles François Paul Lenormant de Tournehem met en place l'École royale des Élèves Protégés. Créée dans le but de préparer durant trois ans les lauréats du grand Prix au séjour romain, elle accueillait annuellement entre 6 et 9 élèves et chapitra près de soixante-dix peintres et sculpteurs durant sa courte existence. Officiellement destinée à combler les lacunes des élèves en matière d'anatomie, de géométrie, de perspective, d'histoire, de géographie et de littérature, cette école avait sans doute pour fonction officieuse de suppléer à l'absence de cours techniques au sein de l'Académie royale.

Depuis 1661, le profil sociologique des jeunes artistes avait changé ; ils n'étaient plus exactement les fils d'artisans des origines, âpres au travail et soucieux, comme Jean-Baptiste-Siméon Chardin le confie à Denis Diderot, « d'user leurs yeux à la lumière des chandelles »⁵. Bien au contraire, l'Académie avait fait la part belle aux fils d'académiciens, qui bénéficiaient des meilleures places lors de la pose du modèle : les Coppel, les de Troy, les Vanloo, les Restout appartiennent tous à des dynasties. En conséquence, un enseignement complémentaire s'imposait, dévolu dans les faits aux modalités pratiques de l'invention artistique.

⁴ *Mémoires de Charles Perrault*, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des manuscrits, fonds français ancien n°23991, f°25-28.

⁵ Voir : BUKDAHL Else Marie Bukdahl, *Diderot, critique d'art. 1, Théorie et pratique dans les "Salons" de Diderot*, Copenhague, Rosenkilde et Bagger, 1980. Pour une mise à jour récente de ces questions, cf. FERNANDESAna, « Les Salons de Diderot : une chronique de la création artistique », *Carnets* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 30 novembre 2014, consulté le 21 juin 2018. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/1295> ; DOI : 10.4000/carnets.1295

Comme par hasard, le gouverneur de l'école fut choisi parmi les praticiens les plus virtuoses de l'Académie, je veux parler de Carle Vanloo qui la dirigea de 1749 à 1765. Quelquefois critiqué pour sa réduction du programme pédagogique à la copie de chefs-d'œuvre et à l'imitation de ses propres compositions, Carle Vanloo dispensa certainement un enseignement synthétique fondé sur l'exemple du maître. Il s'agissait d'une formule un peu évoluée de ce perfectionnement de l'apprentissage que les élèves apprenaient dans les ateliers jusque dans les années 1730 et que Carle Vanloo avait lui-même connu auprès de son frère Jean-Baptiste.

C'est d'ailleurs le fils de Jean-Baptiste Vanloo, Louis-Michel Vanloo, qui succèdera à Carle à la direction de l'école, preuve d'un camouflage institutionnel de l'apprentissage traditionnel. Carle fut d'ailleurs aidé en cela par son compatriote Michel-François Dandré-Bardon, lui aussi ancien élève de Jean-Baptiste. Ses publications rendent compte – de façon exceptionnelle – d'un enseignement des humanités à destination des artistes. Son *Histoire Universelle* et son *Costume des anciens peuples* enseignent l'histoire à partir des compositions des grands maîtres de l'histoire de l'art, ce qui constituait certainement un cours plus attractif qu'une récitation des grandes oeuvres de Bossuet.

D'ailleurs, cela n'empêche pas que les élèves protégés continuent de se rendre à l'Académie pour la pose du modèle et qu'ils complètent encore ce programme par des séances de dessin d'après le modèle vivant dans la succursale de la rue Fromanteau. C'est la génération de Jean-Honoré Fragonard, de Gabriel-François Doyen et de Jacques-Louis David qui fut ainsi formée.

Ce système d'enseignement et de promotion des talents pouvait être complété, le cas échéant, par trois autres structures. L'Académie de Saint-Luc, avec laquelle l'Académie royale fut en conflit chronique depuis 1648, a pu servir néanmoins de lieu d'apprentissage du dessin, notamment après 1686, quand l'Académie royale n'accueillait plus de débutants. *A fortiori*, le droit de poser le modèle qu'elle obtient en 1705 en fit sans doute un lieu de préparation à l'Académie royale. Chardin exposait d'ailleurs régulièrement avec les maîtres-peintres de Saint-Luc et fut néanmoins un membre influent de l'Académie royale.

Le même rôle a pu éventuellement être tenu par l'École de dessin des Gobelins de 1667 à 1691, mais nous n'en avons pas la preuve. Pareillement, l'École des arts ouverte par Jacques-François Blondel en 1739 a pu former des débutants, mais elle devint plutôt la pépinière de l'Académie royale d'Architecture. Les passerelles demeuraient possibles : Charles de Wailly passera successivement par l'école de Blondel et l'Académie d'Architecture avant d'être reçu à l'Académie royale de Peinture et Sculpture en 1771.

Quant aux écoles de dessin, dévouées aux arts utiles, elles n'avaient pas pour mission de fournir des recrues à l'Académie royale. L'École royale gratuite de dessin créée par Jean-Jacques Bachelier en 1766 présente un système de financement philanthropique et une inspiration maçonnique qui vise à l'intégration socio-économique de praticiens du graphisme, généralement issus des classes populaires⁶. Elle n'a promu aucun maître de la peinture et de la sculpture, même si un architecte comme Charles Percier l'a fréquentée.

La seule exception notable d'école de dessin ayant servi de pépinière à l'Académie royale est l'École académique de dessin fondée par Jean-Baptiste Descamps à Rouen en 1745. Les études par Aude Gobet et Gaëtane Maës du catalogue des œuvres et de la correspondance de Descamps ainsi que des archives de l'École et de ses publications célèbres attestent une adaptation très fidèle du modèle académique parisien, d'ailleurs validé par un arrêt du conseil du roi de 1746⁷. On trouve d'ailleurs à Rouen comme à Lille l'une des rares collections de dessins de prix annuels – témoins d'ordinaire

⁶ Cf. LEBEN, *op. cit.*, *supra*.

⁷ Voir notamment : GOBET Aude, *Une sociabilité du dessin au XVIIIe : artistes et académiciens à Rouen au temps de Jean-Baptiste Descamps (1715-1791)*, thèse de doctorat sous la direction de Daniel Rabreau, Paris, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2007 ; MAËS Gaëtane, *De l'expertise artistique à la vulgarisation au siècle des Lumières : Jean-Baptiste Descamps (1715-1791) et la peinture flamande, hollandaise et allemande*, Turnhout, éditions Brepols, 2016 ; Idem, « L'École de dessin de Lille : les statuts et règlements », *Fonder les institutions artistiques : l'individu, la communauté et leurs réseaux*, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2016, Toulouse, Acares, 2017 (<http://acares.hypotheses.org/les-papiers-daca-res/actes-des-journees-detude>)

rarissimes⁸. L'école de dessin de Descamps a promu des talents inattendus dans les écoles académiques parisiennes: des artistes comme Etienne de La Vallée-Poussin, Jean-Baptiste Tierce ou Guillon-Lethiere, futur directeur de l'Académie de France sous l'Empire, réussirent à décrocher des prix⁹.

Dans sa forme parisienne ou dans ses rares occurrences provinciales, l'enseignement académique de l'Ancien Régime présente trois caractères essentiels : le culte du dessin d'après le modèle vivant ; la dissimulation de l'apprentissage en atelier ; le caractère facultatif de l'enseignement théorique. Cette organisation est à la fois symbolique et pragmatique. Que l'ensemble des études soit structuré par l'étude du modèle vivant est symbolique de la revendication originelle de l'Académie, qui désirait s'émanciper du contrôle des métiers en faisant état de la nature libérale de sa pratique.

Ainsi, l'étude du modèle vivant était présentée comme le creuset où fusionnent les connaissances scientifiques et poétiques qui fondent la théorie académique depuis le XVI^e siècle. Mais, comme il a toujours été difficile de démontrer les connaissances mathématiques ou anatomiques des académiciens, on fait de la pose du modèle un lieu didactique mythique où ces connaissances s'acquièrent sur le double mode de l'épuisement physique et du dépassement de soi. Assorti d'un cours facultatif de sciences, ce système héroïque permet d'identifier l'enseignement académique à un effort exceptionnel d'érudition en même temps qu'à une ascèse philosophique.

Ce culte du dessin d'après le modèle relève en grande partie de la mythologie culturelle – même si personne ne conteste l'utilité de l'apprentissage du dessin. Reste que sa principale fonction est symbolique : il permet de défendre le statut libéral de l'Académie en même temps qu'il dissimule la plus grande partie de l'apprentissage, celle qui se déroule en atelier, sous la direction d'un maître certes académicien mais aussi praticien et gagnant sa vie avec son art.

C'est dans cet atelier fantôme que l'élève s'initie en profondeur aux recettes et habitudes qui permettent à une œuvre d'acquérir une matérialité virtuose et pérenne : structures des châssis, qualité des toiles, origines des pigments et des huiles, économie des vernis, autant de savoirs sans lesquels il ne peut y avoir de maîtrise de la peinture. C'est dans cet atelier que le futur académicien a éprouvé son habileté en multipliant les exercices d'imitation sur les chefs-d'œuvre de son maître. Et c'est grâce à l'entregent de son maître qu'il a découvert les collections privées accessibles, qu'il a restauré des tableaux ou sculptures d'église ou de palais, comme ce fut souvent le cas à Fontainebleau ou au Louvre. C'est aussi au sein de cet atelier qu'il s'est enfoui dans le formidable musée de papier formé par les portefeuilles d'estampes et de dessin. Il a rencontré ici les premiers amateurs qui s'intéressent à lui et d'éventuels protecteurs qui voient en lui une valeur d'avenir.

L'autre monde : métiers, quartiers et faubourgs

Si le futur académicien, lorsqu'il est encore élève à l'Académie, prend la mesure au sein de l'atelier de son maître du goût de élites princières, ecclésiastiques et bourgeoises et comprend que l'artiste à succès sait passer d'un horizon de commande à l'autre, variant ses dispositifs, dimensions, sujets et styles en fonction de la destination de l'œuvre commandée ou attendue, il est peu envisageable qu'il ignore tout de l'autre monde, celui de l'artisanat. L'émancipation des arts du dessin est assez récente alors, les métiers les ayant administrés jusqu'en 1648. Dans les procès-verbaux de l'académie royale de peinture et sculpture, il n'est pas rare que l'institution soit appelée la « compagnie », ce qui renvoie au vocabulaire corporatif. Ainsi, la culture académique, pour se distinguer par des pratiques iconiques qui marquent l'appartenance à une généalogie libérale (ces

⁸ Leur qualité est très variable et atteste la double vocation de l'institution : fournir à l'industrie normande des recrues initiées aux principes de la représentation graphique, alors essentielle pour le bon fonctionnement des fabriques locales.

⁹ Descamps usera pour ce faire de tout son entregent. Il prête beaucoup d'argent à ses amis académiciens et se met à leur service le cas échéant. Il multiplie les démarches à leur avantage. Ainsi, le jour du concours, ses propres élèves sont éventuellement gratifiés d'un jugement favorable. Parfaitement documenté par la correspondance, ce réseau d'entente et de prévarication plus ou moins licite inclue bien sûr Cochin mais aussi l'ami de Voltaire, Pierre Le Cornier de Cideville et l'influent graveur Jean-Baptiste Le Bas. Notons tout de même que lorsqu'un élève de Descamps obtient le grand Prix, il a rarement suivi l'enseignement de l'Académie royale, cf. GOBET, *op. cit.*, *supra*.

citations, références et emprunts que nous appelons pratiques intertextuelles et qu'Abraham Bosse identifiait en 1648 sous le terme de *reflection*¹⁰), ne peut être distinguée de façon trop nette du monde des métiers, bien que ceux-ci soient structurés par des logiques géographiques et idéologiques bien différentes.

Sous l'Ancien Régime, la géographie parisienne des fabriques et des métiers, dispensateurs de savoir-faire, hérite sa structure du Moyen Âge. Elle ne procède plus de celle des paroisses, bien que reviennent toujours à celles-ci les registres tenant lieu d'état civil. La nécessité d'un repérage géographique plus simple que le découpage paroissial et la mise en place progressive des administrations a conduit à définir des circonscriptions administratives. Sous Philippe Auguste, la ville compte huit quartiers que clôturent les remparts. Sur la rive droite, on trouve : la Cité, le quartier Saint-Jacques-de-la-Boucherie (centré par l'actuelle tour Saint-Jacques de l'église éponyme disparue), la Grève (Hôtel-de-Ville), la Verrerie (quartier de l'église Saint-Merri), Sainte-Opportune [du nom de l'église disparue alors située au sud des Halles, devant les grandes arcades] et Saint-Germain-l'Auxerrois [du nom de l'église située face à la colonnade du Louvre]. Sur la rive gauche : le quartier de la place Maubert [qui existe toujours] et celui de Saint-André-des-Arts [du nom de l'ancienne église démolie en 1807 qui a donné son nom à la rue actuelle].

Avec la construction de l'enceinte de Charles V, on refend le territoire de la rive droite pour créer huit autres quartiers : Saint-Honoré (du nom de l'actuelle rue), Saint-Eustache (autour de l'église située au nord des Halles), les Halles, Sainte-Avoye (dans l'actuel 3^e arrondissement entre la rue des Archives et le boulevard de Sébastopol), Saint-Gervais (à l'est de l'hôtel-de-ville, autour de l'église Saint-Gervais-Saint-Protais) et Saint-Antoine (du Marais à la Bastille). La carte que Sebastian Münster établit en 1572 [Fig. 5] indique en bleu l'enceinte qui circonscrit ce nouvel ensemble, avec la rive droite à gauche. Pour simplifier et unifier ce système complexe, un édit de décembre 1701, confirmé par un arrêt du Conseil de février 1702, définit un découpage en vingt quartiers auxquels sont rattachés quatorze faubourgs et deux villages, Le Roule et Chaillot. C'est cette nouvelle division, qui subsiste jusqu'à la Révolution, que nous présente le plan général inséré au début de la *Description de Paris* de Jean Aimar Piganiol de la Force, publiée en 1742 [Fig. 6]. En 1714, Jean de La Caille publie un atlas en vingt planches de ces quartiers, que vont exploiter les lexicographes et rédacteurs de dictionnaires. Je me reporterai à un dictionnaire classique de la fin de l'ancien régime, celui que Pierre-Thomas-Nicolas Hurtaut, professeur de latin à l'École militaire et Pierre Magny, ancien commis des Fermes du roi, publièrent en 1779 : le *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs*, Paris, 1779¹¹.

En croisant les entrées « Quartier » (IV, p. 185-198) & « Faubourg » (III, p. 2-3) du *Dictionnaire historique* de Hurtaut et Magny, on rapporte chaque faubourg à son quartier, en suivant le principe de la suppression des communautés des faubourgs et leur réunion à celles de Paris ordonnée par Louis XIV en décembre 1678¹². Ainsi peut-on établir une géographie des fabriques et des métiers, généralement liée à des ressources topographiques, comme la présence d'une rivière ou la proximité de la Seine. Se laisse dès lors entrevoir la répartition géographique des grands artisanats d'art de l'ancien

¹⁰ BOSSE Abraham, *Sentimens sur la distinction des diverses manieres de peinture, Dessein & Graveure, & des Originaux d'avec leurs Copies [...]*, Paris, 1642, p. 22.

¹¹ HURTAUT Pierre-Thomas-Nicolas Hurtaut & MAGNY Pierre, *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs*, Paris, 1779. Hurtaut et Magny donnent cette description de la circonscription géographique de Paris : « FAUXBOURGS de Paris. Louis XV, devenu majeur, borna, par l'article I de sa Déclaration, l'enceinte de la ville de Paris, à ce qui est renfermé par le rempart planté d'arbres, depuis l'Arsenal, jusqu'à la porte Saint-Honoré, & de-là en suivant le fossé jusqu'à la rivière ; & de l'autre côté de la rivière, en suivant l'alignement du rempart désigné au plan, depuis le bord de la rivière, jusqu'à la rue de Vaugirard, & de-là en suivant le rempart, jusqu'à la rue d'Enfer, où il finit ; de-là en allant le long de la rue de la Bourbe, à côté du Monastère de Port-Royal, ledit Monastère étant hors de l'enceinte, & de-là allant aboutir à la rue Saint-Jacques, & ensuite par une petite rue qui est attenant des Capucins, allant gagner le Boulevard qui est derrière la Val-de-Grâce, & dudit Boulevard en suivant la rue des Bourguignons, & en prenant à gauche au bas de ladite rue, suivant la rue de l'Oursine, jusqu'à la rue Mouffetard ; & de cette rue, entrant dans la vieille rue Saint-Jacques, autrement dite la rue Censière, & suivant cette dernière dans toute sa longueur, jusqu'à la rue Saint-Victor, autrement nommée la rue du Jardin-Royel ; & de-là côtoyant le Jardin-Royel, jusqu'au Boulevard qui aboutit à la rivière. ». Cf. HURTAUT & MAGNY, t. III, 1779, article « Fauxbourg de Paris », p. 2-3.

¹² LESPINASSE René de, *Statuts des métiers et corporations de la ville de Paris*, Paris, 1886-1897, t. 1, n°XXXVIII, p. 121-123, « Édit du Roi portant suppression des communautés des faubourgs et leur réunion à celles de Paris », décembre 1678.

régime, qui sont aussi ceux qui contribuèrent à la thésaurisation des savoir-faire que réalise la manufacture des Gobelins à partir des années 1660¹³.

La Cité et le quartier Saint-Jacques-de-la-Boucherie

Selon une habitude déjà ancienne en 1779, Hurtaut et Magny entame leur description des quartiers de Paris par celui de la Cité, premier quartier de Paris : « Ce quartier est célèbre par la Cathédrale & le Palais. On trouve partout des orfèvres, des bijoutiers, des Marchands de modes, & tout ce qui peut flatter la vue & le goût : beaucoup de Fourbilleurs, de Fondeurs en tout genre & d'Horlogers. On est surpris, lorsqu'on est sur le Pont-Notre-Dame, du grand nombre de tableaux qui s'y offrent, de la quantité de dorures, de la multitude des Miroitiers, & des fabriques d'ornemens d'Eglise. Le quai de l'Horloge ou des Morfondus, est le magasin de tous les instruments de Mathématique. Autrefois on y voyoit un nombre considérable de Perruquiers, &c ».

Les lieux symboliques du pouvoir politique et religieux se trouvent ainsi associés aux métiers des métaux précieux et du luxe, ce qui est un trait typique des quartiers centraux. En effet, bien que spécialisé dans le métier très différent qu'identifie son nom, le quartier de Saint-Jacques-de-la-Boucherie, deuxième quartier de Paris, accueille aussi certains savoir-faire précieux qui n'ont pas trouvé place dans l'île étroite de la Cité. Comme l'expliquent Hurtaut et Magny, « Si ce quartier a ses avantages, il a aussi ses inconvénients : par exemple, l'odeur des boucheries, des échaudoirs, des tripes, qui sont concentrés dans de petites rues étroites, de même que les Marchands de Marée ; mais la vue, à quelque distance de-là, est fort dédommée par l'agréable longueur du quai de Gèvres, qui est bordé des deux côtés d'un grand nombre d'orfèvres, de Marchands de modes, de Bijoutiers, qui semblent avoir reflué jusques dans la rue du même nom, où l'on trouve des Batteurs d'or, des Doreurs sur tous métaux, &c. »

L'évocation des savoir-faire des quartiers de la Cité et de Saint-Jacques-de-la-Boucherie nécessite de faire le point sur les métiers du métal à Paris sous l'ancien régime. Les trois volumes des statuts des métiers et corporations de la ville de Paris établis par René de Lespinasse entre 1886 et 1897 éditent l'ensemble des archives relatives à l'organisation juridique des métiers¹⁴. À la communauté des orfèvres revient un statut supérieur dans la galaxie des métiers de Paris, alimenté aussi bien par l'excellence d'un travail destiné aux princes et à l'Église que par le sentiment d'une authentique noblesse du métier. Les deux quartiers accueillent aussi la communauté des batteurs d'or, celle des doreurs sur cuir, celle des doreurs sur métaux et des ouvriers en draps d'or et d'argent. La mention de ces métiers hors des quartiers centraux – Cité, Boucherie, Sainte-Opportune, Louvre et Palais-Royal – reste peu fréquente sous l'Ancien Régime, même si certains d'entre eux ont vocation à travailler avec les quartiers spécialisés dans le textile ou le cuir.

Le quartier Sainte-Opportune

Selon Hurtaut et Magny, le quartier de Sainte-Opportune, troisième quartier de Paris, est quant à lui plus généraliste, bien qu'on y retrouve une importante concentration d'orfèvres : « Ce quartier est notable par le Grenier à sel, & le grand nombre de Marchands de grains, fleurs, quincailleries & autres : par les deux rues nouvelles, Boucher et Etienne, construites sur l'emplacement de l'ancien Hôtel des Monnoies, &c. il se nommoit autrefois l'Hermitage de Notre-Dame-des-Bois. »

Les deux auteurs ne font pas mention de la vocation textile du quartier. Pourtant, parmi les Six Corps des marchands de Paris, le corps des drapiers avait ses bureaux au 11 de la rue des Déchargeurs. Les fourreurs, pareillement ignorés, tenaient office à l'emplacement du numéro 9 de la rue Bertin-

¹³ On consultera utilement les illustrations gravées par Jean-Baptiste Scotin pour la *Description de Paris* de Jean Aimar Piganiol de la Force publiée en 1742.

¹⁴ Il s'agit du quatorzième volume en trois tomes de l'Histoire générale de Paris : LESPINASSE René de, *Histoire générale de Paris : collection de documents, Les Métiers et corporations de la ville de Paris : XIV^e-XVIII^e siècle*. t. 1 : Ordonnances générales : métiers de l'alimentation : [statuts et ordonnances particulières (1886) ; t. 2 : Orfèvrerie, sculpture, mercerie, ouvriers en métaux, bâtiment et ameublement (1892) ; t. 3 : Tissus, étoffes, vêtement, cuirs et peaux, métiers divers (1897), Paris, Imprimerie Nationale.

Poirée. Et les orfèvres étaient installés aux numéros 8 et 10 de la rue des Orfèvres. Les doreurs, dont le quartier s'étend de la place Dauphine au quai des Orfèvres, possèdent une maison commune Jean Lantier. Trois manufactures de plaqué et doublé d'or et d'argent y sont installées en 1784-85. On y dore au mercure les bijoux de fantaisie, les chandeliers, les vases, les boucles, les couverts et les montres, dont la capitale produit cent mille pièces par an¹⁵. Un instant étouffée par la Révolution, la demande s'accroît durant le Directoire et le Consulat. C'est le triomphe des formes antiques qu'on orne de palmettes, de guirlandes, de faisceaux, de feuilles et d'allégories, qui accroissent considérablement la surface à dorer.

À la suite des travaux d'urbanisme du XIX^e siècle, de nombreuses petites rues ont disparu, par exemple la rue du Chevalier-du-Guet, qui doit son nom à une maison achetée en 1363 pour être la résidence du chef du guet de nuit. Les corps de marchands et d'artisans fournissaient alternativement des hommes affectés à des corps de garde fixes – d'où son nom de « guet bourgeois » ou de « guet assis » –, épaulant ainsi le guet royal, composé de sergents à cheval et à pied, qui était chargé des rondes. Je renvoie pour cette question au premier volume du recueil de René de Lespinasse.

Comme de nombreux quartiers de Paris, le quartier Sainte-Opportune était riche en fabricants et négociants de tissus et d'étoffes. La diversité de ces métiers se laisse appréhender par la diversité des communautés spécialisées. Lespinasse en recense treize au moins : les ouvriers en soie et tisserands-rubaniers, les liniers-chanvriers, les tisserands de linge et de toiles, les lingères, toilières et canevasières, les cordiers, les cardeurs de laines, les foulons de draps, les tondeurs de draps, les teinturiers, ainsi que les puissants drapiers-tisserands de laines, très présents dans le quartier Sainte-Opportune, et en relation permanente avec les métiers du vêtement : tailleurs d'habits, pourpointiers, chaussetiers, couturières, bonnetiers, faiseurs de bas au métier, chapeliers de feutre et fourreurs de chapeaux.

Saint-Germain-l'Auxerrois, le Palais-Royal, Roule et La-Ville-L'Evêque

Dans le quartier de Saint-Germain-l'Auxerrois dit aussi du Louvre, quatrième quartier de Paris, on trouve peu de ce type de métiers, même s'il faut toujours se représenter la ville d'ancien régime comme un tissu dense où les artisanats se faufilent aisément. Hurtaut et Magny l'évoquent ainsi : « Le Louvre est l'ornement de ce Quartier, & la belle partie de la rue Saint-Honoré qui y est comprise. » En raison de la topographie, il faut sans doute l'aborder avec le quartier du Palais-Royal, cinquième quartier, qui fait l'objet d'un plus grand détail : « Ce quartier est dominé par le Palais-Royal ; édifice superbe, digne du grand Prince qui vient de la faire élever. Le bâtiment de l'Opéra qui lui est contigu, attire aussi l'attention des curieux & des gens de goût. C'est le Quartier le plus riant de la Ville ; il est opulent, par le séjour de grand nombre de Financiers & de riches Marchands en tous genres, sur-tout en orfèvrerie, bijouterie et modes, &c. ». L'article « Faubourg » précise : « Le quartier du Palais-Royal comprend le faubourg Saint-Honoré [depuis la porte Saint-Honoré, jusqu'au Roule], la Ville-l'Evêque & le Roule. »

Le profil du quartier du Palais-Royal est proche de celui de la Cité – il en est en quelque sorte le pendant monarchique, quand la Cité se dévoue aux ecclésiastiques et aux parlementaires. C'est toutefois son faubourg, le faubourg Saint-Honoré, dans lequel se développent les fabriques. Hurtaut et Magny mentionnent le rôle des financiers pour le commerce et l'industrie. C'est à eux que revient l'essor du faubourg Saint-Honoré à partir de la fin du XVII^e siècle. Ils y font construire des hôtels au parti architectural ambitieux et nécessitant le savoir-faire de nombreux métiers. Leur présence contribue à la mutation des métiers du fil de soie et de laine en enseignes de nouveautés et de mode, elles-mêmes dépendantes des très nombreux ateliers de tisserands et tapissiers répartis dans Paris. Dès 1831 on trouve au numéro 5 de l'actuelle rue de Faubourg Saint-Honoré les devantures du couturier *Henry-à-la-pensée*, qui œuvra jusqu'en 1857, dans la lignée des fabriques textiles d'ancien régime. Au numéro 9, s'était établie l'enseigne *Aux Montagnes Russes*, une maison dont les productions furent introduites par la baronne de Barante, épouse de l'ambassadeur auprès du Tsar, dans la haute société de la Monarchie de Juillet. Avec les fabriques de parfumerie et les restaurants, le

¹⁵ LEVASSEUR Pierre Émile, *Histoire des classes ouvrières et de l'industrie en France avec 1789*, Paris, 1900-1901.

quartier trouve dès 1850 les principes de son actuelle physionomie, qu'il doit à l'activité industrielle des manufactures de coutures et de fil.

Quant aux villages du Roule et de La-Ville-L'Évêque mentionnés comme rattachés par Hurtaut et Magny, ils ont certainement accueilli de petites fabriques, mais leur essor économique ne date que du XIX^e siècle. Bien connu pour la léproserie qu'y installa la corporation des Monnayeurs de la Monnaie de Paris, le village du Roule commence à se développer avec la permission donnée par Louis XIII de bâtir et de s'unir au village de La Ville-l'Évêque. Les deux villages se spécialisent alors dans les léproseries et les maladreries. Bien qu'érigé en faubourg de Paris le 30 janvier 1722, Le Roule n'est gagné par la spéculation du faubourg Saint-Honoré que dans les années 1760. Ce n'est donc que très tardivement que le faubourg accueille des artisanats d'art, d'ailleurs temporaires et spécialisés dans la façon, la réparation et les métiers de bouche, en raison des ressources du quartier Saint-Honoré tout proche.

Montmartre, Saint-Eustache et les Halles

Le quartier Montmartre, sixième quartier de Paris, n'a guère développé de fabriques d'envergure dans le domaine de l'artisanat d'art. Selon Hurtaut et Magny, « Ce quartier est celui de la richesse. L'Hôtel de la Compagnie des Indes, rassemble autour de lui toute la finance du Royaume. Il est dominé par la superbe Place des Victoires, où tout annonce la magnificence et la gloire de Louis XIV, que l'Ange tutélaire de la France couronne. On y voit aussi l'Hôtel de la Loterie Royale de France, où sont l'Imprimerie, la Papeterie, les Bureaux, la Salle immense où l'on tire la Loterie ; & toutes les autres choses relatives à ce nouvel établissement fait dans l'ancien Hôtel de la Compagnie des Indes, au coin de la rue Vivienne, à l'endroit même où est la Bourse. ». Les auteurs ajoutent, à l'article « Faubourg » : « Le quartier Montmartre comprend le fauxbourg Montmartre [depuis la porte de ce nom, jusqu'aux Porcherons], [et] les Porcherons. »

La concentration de monuments prestigieux et de sièges commerciaux n'a pas empêché la présence de nombreux commerces et métiers, mais la place manque sans doute très tôt pour l'implantation de fabriques. Il en va de même pour le quartier de Saint-Eustache, septième quartier de Paris, réquisitionné par l'administration du blé et le commerce de bouche. Hurtaut et Magny évoquent un « quartier où le bled [blé] & la farine viennent approvisionner Paris dans la nouvelle halle construite à la Place de l'ancien Hôtel de Soissons ; on y trouve en abondance toutes les nécessités de la vie. »

Ces « nécessités de la vie », la description du tout proche quartier des Halles, huitième quartier de Paris, permet d'en préciser la nature : « Ce Quartier qui s'appelloit autrefois Champeaux, fut commencé sous Louis-le-Jeune en 1189 : il s'y fait un commerce immense, & il est peut-être le plus opulent de la Ville, & celui qui paroît le moins. Les grands & petits piliers sont la demeure d'une multitude innombrable de Frippiers & de Tapissiers tant en vieux qu'en neuf. Le commerce des chiffons, loques, vieilles poteries, vieilles ferrailles, &c &c se fait dans l'enceinte de l'ancienne halle à la farine. On voit dans la rue Mauconseil l'Hôtel des Comédiens Italiens, sur le théâtre desquels se jouent, outre les pièces du Théâtre Italien, des Opéra-Comiques, & des Drames de tout genre, &c »

Le quartier et le faubourg Saint-Denis

L'évocation des « Tapissiers » des Halles est à mettre au crédit de la proximité du quartier de Saint-Denis, où leur présence est attestée en nombre. Avec celui-ci, on entre dans une géographie parisienne où les fabriques jouent un rôle prépondérant, en raison de la position des quartiers en périphérie de la ville, de leur population plus modeste, et de la disponibilité de parcelles plus vastes pour les métiers. Neuvième quartier de Paris, le quartier de Saint-Denis est caractérisé par une forte implantation de la production et de la façon textile : « Ce Quartier est le magasin du luxe & des modes, par la multitude des Fabriques de galons d'or & d'argent, de rubans, dentelles, taffetas, gazes, blondes, broderies, boutons de toutes les espèces, &c. & par les Manufactures de couvertures d'Angleterre, & des beaux vernis de Martin, &c. qui s'y trouvent. ». Hurtaut et Magny ajoutent à l'article « Faubourg » : « Le quartier Saint-Denis comprend le fauxbourg Saint-Lazare [depuis la grille de Saint-Denis, jusqu'à

la campagne], le fauxbourg Saint-Denis [depuis la porte Saint-Denis jusqu'à la rue du fauxbourg Saint-Lazare], la Nouvelle-France. »

Si le quartier est généraliste dans la fabrication et la vente de produits manufacturés de luxe, il est aussi spécialisé dans la fabrication de céramique. Au numéro 60 de l'actuelle rue Saint-Denis se trouvait la Manufacture de porcelaine du faubourg Saint-Denis, fondée en 1771-72 par Pierre Antoine Hannong et protégée par le comte d'Artois. L'ancienne « fabrique du comte d'Artois » passe à Marc Schoelcher en 1798. Dès 1806, celui-ci la fait émigrer du faubourg Saint-Denis à l'emplacement du carrefour Richelieu-Drouot. Schoelcher y tient l'une des boutiques les mieux assorties et fréquentées de la capitale, ce qui lui obtient le titre de « Manufacture de la duchesse de Berry » à la Restauration. L'activité des fabriques de céramique se développe d'ailleurs vers le nord du quartier. Boulevard Poissonnière naît en 1800 la manufacture de porcelaine Dagoty puis Dagoty-Honoré quand après l'avoir créée, Dagoty s'associe, vers 1810, à un autre porcelainier, Honoré. Celui-ci possède deux fabriques, l'une à Paris, rue de Chevreuse, l'autre en Limousin. C'est donc une maison puissante que cette manufacture protégée par l'Impératrice, qui deviendra « manufacture de la duchesse d'Angoulême » en 1815. En 1822, les associés se séparent, Honoré conservant la direction de la maison parisienne.

Plus au nord, le Faubourg-Poissonnière portait au XVII^e siècle le nom de chaussée de la Nouvelle France. Il avait pour principale voie l'actuelle rue du Faubourg Poissonnière, qui formait une partie du chemin des Poissonniers conduisant à la porte de la Poissonnerie. En plus des métiers d'alimentation, il accueille des offices de spéculation immobilière, des cafés et des bouges, ainsi que la résidence de nombreux membres de l'Académie de Saint-Luc installée à côté de l'église Saint-Denis-de-la-Chastre. Cette présence d'artistes, ajoutée à celle des promoteurs, a favorisé après 1750 le développement de l'ébénisterie dans le quartier, spécialisée dans le décor de boiseries et de trumeaux, comme l'atteste l'ancien hôtel Titon construit par Charles Delafosse vers 1776. En témoigne encore, en 1896, la fabrique de menuiserie Wallart : cet immeuble de trois étages en bois sculpté, à ajustage de tenons et mortaises, était un chef-d'œuvre d'architecture en bois unique à Paris, disparu avec la construction, au début des années 1970, d'un immeuble de rapport. Il faut aussi mentionner l'importante implantation de fonderies à vocation décorative, comme celle d'Étienne Calla, mécanicien, élève de Jacques de Vaucanson, qui s'installe en 1820. C'est la maison Calla qui réalisera les fontes ornementales de l'église Saint-Vincent-de-Paul à la demande de Jacques Hittorff. La fonderie Calla déménagera en 1849 au nord de l'enclos Saint-Lazare, à La Chapelle.

Le quartier et le faubourg Saint-Martin

Avec le quartier Saint-Denis et le faubourg-Poissonnière, le quartier Saint-Martin est un haut lieu d'implantation des fabriques parisiennes spécialisées dans les fournitures du décor et du luxe. Hurtaut et Magny font la description suivante de ce dixième quartier de Paris : « Ce Quartier attiroit une foule de monde, à cause de la foire de Saint-Laurent ; il n'est plus si fréquenté qu'auparavant, depuis l'abandon de cette foire, & notamment depuis le transport de l'Opéra-Comique à la Comédie Italienne ; toutefois il est très-habité, à cause du grand nombre de Manufactures qui s'y trouvent : il faut aller voir l'apothicairerie de Saint-Laurent, très-renommée par la qualité considérable de squelettes injectés qu'on y conserve ». A l'article « Faubourg » les auteurs précisent « Le quartier Saint-Martin comprend le fauxbourg Saint-Martin [depuis la porte Saint-Martin jusqu'à la grille], le fauxbourg Saint-Laurent [depuis la grille Saint-Martin, jusqu'au chemin de la Villette] & la Courtille. »

La présence rue du Faubourg Saint-Martin d'une barrière d'octroi entre 1722 à 1787, appelée Fausse-Porte Saint Martin, indique une vocation à recevoir dans le quartier des matières premières destinées à la consommation ou à la transformation. En témoigne par exemple la création du premier grand magasin de Paris en 1784, *Le Tapis Rouge*, à l'emplacement de l'actuel numéro 67 de la rue du Faubourg Saint-Martin. L'assortiment qu'il propose de marchandises venues des quatre coins de l'Europe est aussi alimenté par de nombreux artisanats et métiers de ce quartier industriel, puisant notamment dans les savoir-faire du bois. En 1910 *Le Tapis Rouge* devient d'ailleurs la *Compagnie Générale de l'Ameublement*, l'installation ultérieure de manufactures de jouets dérivant de cette vocation majeure.

La maille, le fil et la façon de tissus étaient aussi des spécialités du quartier. Le magasin de meubles Léviton, sur l'emplacement des actuels numéros 85/87 rue du Faubourg Saint-Martin, était à l'origine un magasin de tissus avec fabrique, qui fut tragiquement transformé par les nazis en annexe parisienne de Drancy. À l'actuel numéro 234, on trouve aussi l'ancienne fabrique de corsets Claverie fondée en 1860 par Auguste Claverie et classé monument historique. Elle rappelle encore une fois l'importante participation des fabriques du faubourg Saint-Martin à l'industrie textile, héritée de l'ancien régime et favorisée par une situation au nord de Paris, qui en faisait le débouché privilégié de la route des Flandres.

Avant de quitter le faubourg Saint-Martin, il faut évoquer aussi son rôle déterminant dans le développement de la céramique parisienne. En atteste par exemple la Fabrique de porcelaine Dilh et Guerhard. Dilh et son associé Guerhard reprirent en main l'ancienne fabrique du duc d'Angoulême qui retrouvera son titre à la Restauration. D'abord rue du Temple, elle passera boulevard Saint-Martin en 1825. Sous l'Empire, c'est une des fabriques les plus réputées de Paris et l'une des plus florissantes d'Europe. À La Courtille œuvrait aussi, sous l'ancien régime, une importante fabrique de céramique. Russinger, le propriétaire, s'associe en 1802 au Limousin Pouyat, donnant naissance à la fabrique Russinger-Pouyat. Resté seul en 1815, celui-ci obtient la protection du duc de Berry, prolongeant la fabrication parisienne jusqu'en 1825.

Les quartiers de la Grève et du Temple

Avec le quartier de la Grève, onzième quartier de Paris, nous revenons à un profil moins manufacturier. Hurtaut et Magny le décrivent ainsi : « C'est le Quartier des Nourrices pour les enfans nouveaux nés. On les trouve dans les Bureaux des Recommandresses. La Place de Grève a donné son nom à ce Quartier : c'est dans cette Place qu'on fait les réjouissances publiques & les justices. Le long de la rivière sont les ports au bled [blé], à l'avoine, à la chaux, aux pierres de Meulière, & au foin, &c. » Dépourvu de faubourg, le quartier de la Grève entretient toutefois une relation organique avec les quartiers de Saint-Paul et de Sainte-Avoïe, douzième et treizième quartiers de Paris, où se concentre une grande part des fabriques textiles de la capitale. Je cite : « Ce quartier est rempli de Manufactures de tapisseries, de toiles peintes, en or & argent & en verdure, &c. ». Et pour le quartier Sainte-Avoïe : « Ce Quartier contigu à celui du Temple ou du Marais, diffère, à peu de chose près, de celui du Marais, pour les agrémens, &c. »

Reste qu'il n'est pas toujours simple de résumer l'activité manufacturière qui se concentre dans ces deux quartiers, saturés de petits ateliers alimentant les enseignes négociantes et les fabriques des quartiers centraux, selon une habitude de sous-traitance qui s'est toujours maintenue. En outre, la densité de l'habitat aristocratique du Marais a certainement réduit les possibilités de développement de l'activité économique, qui s'épanouit plus librement, à partir du XVIII^e siècle, dans les quartiers et faubourgs périphériques de la rive droite, et sur la rive gauche.

Le cas du quartier du Temple, quatorzième quartier de Paris, est intéressant à cet égard. Sa description par Hurtaut et Magny n'insiste guère sur l'activité manufacturière : « Ce Quartier est rempli de très-belles maisons, ornées de jardins fort agréables. Il est habité par un grand nombre de gens de condition & de Magistrats. La proximité de la promenade des boulevards, en rend le séjour de la Ville le plus récréatif & le plus gracieux, par la variété des jeux & des loges de Baladins, & des Cafés magnifiques qui s'y sont établis. ». À l'article « Faubourg », ils ajoutent : « Le quartier du Temple comprend le fauxbourg du Temple [depuis la porte du Temple, jusqu'à la Courtille] & Pincourt. »

Pourtant, à la jointure du quartier du Temple et de Saint-Antoine, ateliers et fabriques se développent, suivant une logique déterminée par une position géographique favorisant les relations avec les territoires industriels du nord de la France et des Flandres. Il s'agit d'une industrie textile, mais aussi céramique. En 1783, Nast père, arrivé depuis peu de la région du Palatinat, fonde à Paris une fabrique artisanale de porcelaine. Avec le succès de sa production et l'aide de ses deux fils, il crée en 1806 une grande manufacture située rue du Chemin-Vert. On lui doit notamment de nouvelles techniques d'application de l'or sur la porcelaine avec l'utilisation de la molette pour les décors en relief, et la mise au point de nouvelles couleurs. Parmi celles-ci, on trouve le vert de chrome, qui

supporte des températures extrêmes de cuisson¹⁶. La manufacture réalise ses porcelaines pour la haute société et les cours d'Europe. Le quartier est aussi connu pour ses fabriques de parfumerie et, dans le roman éponyme d'Honoré de Balzac (1837), c'est dans la rue du Faubourg du Temple que César Birotteau entreprend la fabrication de ses produits de parfumerie qui feront la fortune de son magasin *La Reine des roses*.

Le quartier et le faubourg Saint-Antoine

Le développement économique du quartier et du faubourg du Temple dépendit certainement de l'essor du quartier de Saint-Antoine, quinzième quartier de Paris, ainsi décrit par Hurtaut et Magny : « Ce quartier est renommé par la prodigieuse quantité d'Ouvriers en tout genre, dont fourmille la grande rue du Fauxbourg Saint-Antoine, & par les Chaudronniers-Auvergnats qui y logent. Ce Fauxbourg n'est pas moins fameux par les manufactures importantes, par celle des glaces, rue de Reuilly, celles de taffetas, de toile cirée, d'étoffes de Paris, de diamans fins teints de toutes couleurs, celles de colle-forte, de poëlles, &c. » ; ils ajoutent à l'article « Faubourg » : « Le quartier Saint-Antoine comprend le fauxbourg Saint-Antoine [depuis la porte Sainte-Antoine, jusqu'au Trône]. »

À l'entrée du faubourg s'est développée depuis le XV^e siècle une intense activité d'artisanat. Elle est favorisée par l'ordonnance de Louis XI en 1471, renouvelée en 1657, qui affranchissait les artisans travaillant sur le domaine de l'abbaye de Saint-Antoine des contraintes corporatives parisiennes. La proximité de la Seine, qui permettait l'arrivée du bois de flottage stocké sur les ports de la Rapée et à l'île Louviers, a aussi été un facteur déterminant. Dès la fin du XVI^e siècle, le faubourg est réputé pour son esprit d'innovation dans la fabrication de meubles. Et au début du XVII^e siècle, un dénommé Rozan reçoit un privilège du roi pour « fabriquer tapisserie de cuir doré » dans un atelier près de la porte Saint-Antoine. Ébénistes, vernisseurs, doreurs, marqueteurs, tapissiers, sont désormais légion dans le quartier de Saint-Antoine et le concours d'artisans étrangers permet l'utilisation de techniques nouvelles ou de matériaux exotiques. La verrerie fait aussi son entrée dans le quartier, le Roi accordant une subvention exceptionnelle pour l'installation d'une manufacture de verre vénitien, qui deviendra, en 1692, la Compagnie de Saint-Gobain.

Au début du XVII^e siècle, un millier de menuisiers et ébénistes sont rejoints par de très nombreux façonniers. Les activités et de la réputation de celui que l'on appelle désormais le « faubourg du meuble » culmine au XVIII^e siècle, marqué par l'installation d'ébénistes venus des Pays-Bas et d'Allemagne comme Oeben, Riesener et Carlin. De très nombreuses fabriques de menuisiers, ébénistes, ciseleurs, tapissiers, décorateurs se créent entre la Bastille et la place du Trône, développant un mode de lotissement particulier : immeubles d'habitation sur rue, cours et passages profonds bordés d'ateliers souvent en bois. Vers 1780, plus de 200 ateliers sont alors répertoriés et la manufacture de glaces emploie jusqu'à 400 ouvriers. L'ouverture du canal Saint-Martin en 1825 renforce la vocation industrielle du faubourg. De nombreuses entreprises s'installent à proximité. Outre les fabriques de meubles et de papier peint¹⁷, les filatures et le bâtiment, on y trouve des industries les plus diverses : fondeurs, mécanique, quincaillerie, chimie etc. avant que la densification du quartier ne fasse émigrer les activités les plus nuisantes vers le bassin de La Villette ou la Plaine Saint-Denis.

Le quartier de la place Maubert et le faubourg Saint-Marcel

Abordons maintenant les quartiers de la rive gauche, en commençant par celui où nous nous trouvons, le quartier de la Place-Maubert, seizième quartier de Paris. Hurtaut et Magny sont assez brefs dans leur description, que je cite : « Il y a dans ce Quartier un grand nombre d'Artisans, d'Hôtels garnis & des chevaux de toutes espèces à louer ou à acheter. » Et les auteurs complètent avec une mention qui nous intéresse tout particulièrement : « Le quartier de la place Maubert comprend le

¹⁶ Le brevet relatif à l'utilisation de la molette pour les décors en relief date de 1810. Le vert de chrome a été créé par Nast avec le chimiste Louis-Nicolas Vauquelin, découvreur en 1797 de l'élément chrome.

¹⁷ Pour les fabriques de papier peint, voir : VELUT Christine, « L'industrie dans la ville : les fabriques de papiers peints du faubourg Saint-Antoine (1750-1820) », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 2002/1 (n°49-1), p. 115-137. DOI : 10.3917/rhmc.491.0115. URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2002-1-page-115.htm>

faubourg Saint-Victor dit Jardin du Roi [depuis la Pitié, jusqu'à la Croix-clamart] & le faubourg Saint-Marcel. »

Rappelons que la partie du faubourg située sur la rive droite de la Bièvre dépendait des chanoines de Saint-Marcel. Ils affranchirent leurs serfs en 1238 et Philippe le Bel promut par lettres patentes le bourg en « ville ». En 1296, le Parlement de Paris garantit l'indépendance fiscale du faubourg vis-à-vis de la capitale. Ces mesures, ainsi que la présence de la Bièvre, favorisèrent l'implantation artisanale. Les bouchers furent les premiers à venir s'installer dans le faubourg, en raison de la présence de la rivière, où ils jetaient leurs déchets. Suivront les artisans mégissiers, tanneurs, corroyeurs, baudroyeurs, cordonniers et teinturiers, qui achèveront de faire de la Bièvre un cours d'eau extrêmement pollué. C'est l'installation par Jean Gobelins d'une teinturerie dans le faubourg en 1443 qui marqua pour longtemps le quartier. Jouissant d'une très grande fortune et réputation jusqu'au XVI^e siècle, la dynastie des Gobelins laissera son nom à la partie sud du faubourg. Dès 1662, Louis XIV recrute dans le faubourg les artisans ayant servi Fouquet avant sa chute. En 1663 est créée la « Manufacture royale des meubles et tapisseries de la Couronne », dont Charles Le Brun prend la direction. Un vaste ensemble de nouveaux bâtiments est érigé sur les bords de la Bièvre, le long de l'actuelle avenue des Gobelins, dans lequel sont produits les meubles, tapisseries, vaisselles d'argent et torchères pour la gloire du roi. Il va de soi que cette entreprise entretint des relations soutenues avec les très nombreux orfèvres et artisans du textile et du bois disséminés dans Paris, la production au sein des Gobelins revenant à des ateliers indépendants. Ceux-ci ont pu migrer vers le faubourg Saint-Marcel ou en partir pour les quartiers Saint-Denis, Saint-Martin, Saint-Paul et Sainte-Avoye.

Les quartiers Saint-Benoist et Saint-André-des-Arts

D'ailleurs, un des bassins de collaborations et d'échanges privilégiés des Gobelins fut sans doute le quartier de Saint-Benoist, dix-septième quartier de Paris, correspondant à la frange Ouest des alentours de la Sorbonne. Hurtaut et Magny le décrivent ainsi : « Ce quartier qui est extrêmement peuplé, est principalement celui des Relieurs, Doreurs de livres, Cartonnières, Fabricateurs de papiers dorés, marbrés & en pièces pour les appartemens ; c'est aussi celui des Sciences, des Collèges, des pensions, en faveur de ceux qui suivent l'Université ; des Parcheminiers, des Imprimeurs en lettres & en taille douce, des Libraires, des Géographes, des Graveurs, Marchands d'estampes, Enlumineurs, & enfin des Artistes les plus habiles ; c'est pourquoi on lui a donné le nom de Pays Latin. Il y a aussi un grand nombre de Tapissiers & de Frippiers. ». Cette description est complétée par un alinéa de l'article « Faubourg » : « Le quartier Saint-Benoît comprend le faubourg Saint-Jacques [depuis la fontaine des Carmelites, jusqu'à l'Observatoire]. »

Le faubourg Saint-Jacques commande principalement des propriétés ecclésiastiques et des noviciats, en plus d'être partiellement occupé par les vastes terrains de l'abbaye du Val-de-Grâce et de l'Observatoire. Bien que situé sur la rive gauche, le quartier Saint-Benoist est trop saturé par sa population universitaire et sa production bibliographique pour prétendre à l'accueil de manufactures d'envergure. C'est aussi le cas de son jumeau, le quartier de Saint-André-des-Arts, dix-huitième quartier de Paris, formé par la frange orientale des alentours de la Sorbonne, ainsi décrit par nos auteurs : « C'est dans ce Quartier, c'est-à-dire sur le Pont-Saint-Michel, que se vendent publiquement sur le carreau, les meubles & effets saisis, & par autorité de Justice, moyennant le ministère des Huissiers-Priseurs : c'est aussi le rendez-vous des Députés des Régiments, qui s'y promènent pour former des recrues. »

Trop sommaire, la description élude l'église Saint-Séverin et le rôle de son aître, ainsi que les nombreux couvents installés ici quand la ville se confondait avec la campagne : Mathurins, Cordeliers, Jacobins, sans parler des très nombreux collèges rattachés de près ou de loin à la Sorbonne. L'absence d'une rivière comme la Bièvre ne devait pas non plus favoriser l'artisanat manufacturier, à l'exception des fonderies utiles pour l'imprimerie. Les emplacements restants étaient sans doute très prisés par les commerçants désireux de profiter de son extrême peuplement.

Les quartiers du Luxembourg et de Saint-Germain-des-Prés

Il faut envisager que les artisanats et métiers existants aient été incités très tôt à rejoindre le faubourg Saint-Marcel, puisque certains d'entre eux sont encore attestés au XVIII^e siècle dans le quartier tout proche du Luxembourg, dix-neuvième quartier de Paris : « Ce Quartier étoit autrefois célèbre par le grand nombre des Habitans qui s'occupoient à tricoter des bas ; mais l'usage des bas au métier a fait tomber cette espèce de commerce. Il est très-fréquenté par la liberté de la promenade du jardin du Luxembourg, & à cause de la foire Saint-Germain. ». La description est ainsi complétée : « Le quartier du Luxembourg comprend le fauxbourg Saint-Michel. »

Pour éviter toute confusion, rappelons que la foire Saint-Germain, qui se tenait autour de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, n'était pas une foire d'échanges économiques mais un rendez-vous annuel d'acteurs forains, comme la foire Saint-Laurent établie dès 1344 dans l'enceinte de l'abbaye des frères de Saint-Lazare, et la foire Sainte-Ovide, installée en 1764 sur l'actuelle place Vendôme puis sur l'actuelle place de la Concorde. Jusqu'à aujourd'hui, la topographie de la partie nord du quartier du Luxembourg atteste une industrialisation tardive. C'est aussi le cas du quartier de Saint-Germain-des-Prés, vingtième et dernier quartier de Paris, qu'Hurtaut et Magny consacrent essentiellement à son bâti prestigieux : « Ce Quartier est celui de la principale Noblesse du Royaume & des étrangers. Il est composé d'une infinité de Palais & de beaux Hôtels. Le Palais du Prince de Condé domine tous les autres, & aucun n'en approche pour la magnificence & la belle architecture. L'enclos de l'Abbaye de Saint-Germain est privilégié ; il abonde en Artistes & Ouvriers habiles, &c. ».

Les artistes et ouvriers en question n'ont sans doute pas le même statut que ceux qui fourmillent dans les quartiers de la rive droite. Ils relèvent probablement moins des métiers de la fabrique que de ceux du bâtiment ou de l'art au sens moderne, et dépendent sans doute des institutions ecclésiastiques qui pullulent depuis le XVII^e siècle : Dominicains (1632), Dames de Bellechasse (1636), Filles de Saint-Joseph (1639), Théatins (1648), Carmélites (1656), Missions étrangères (1663). Reste que le faubourg du quartier Saint-Germain, « le Gros-Caillou » mentionné par l'article Faubourg de notre dictionnaire, accueille des manufactures en lien avec l'agriculture, en particulier de boucherie, triperie et tabac, appelées à devenir les plus grandes usines de Paris, employant plus d'un millier d'ouvriers¹⁸

Les grands savoir-faire dans la galaxie des métiers

On remarquera que les métiers et fabriques que mettent en exergue Hurtaut et Magny dans chaque quartier sont généralement les plus prestigieux, c'est-à-dire qu'ils sont sélectionnés en fonction des attraits de ceux qui savent lire et consultent des dictionnaires de Paris. Les moins reluisants sont rarement évoqués, sauf lorsqu'ils influent de façon déterminante sur la physionomie et l'ambiance d'un quartier, comme c'est le cas de Saint-Jacques-de-la-Boucherie, avec ses odeurs de viande et de poisson. Les métiers et savoir-faire que les deux auteurs prennent la peine de mentionner renseignent ainsi l'estime qu'ils pouvaient inspirer ainsi que la place déterminante qu'ils avaient fini par prendre dans une ville qui en accueillait bien d'autres.

Permettons-nous d'évoquer ces métiers qui n'ont pas les honneurs des deux lexicographes, tels que les recensés le recueil des statuts des métiers et corporations de la ville de Paris établi par René de Lespinasse. En plus des bouchers et vendeurs de poissons déjà évoqués, rappelons que les blancs qui émaillent les plans des quartiers que je vous ai présentés étaient remplis de boulangers, grainiers, cuisiniers, traiteurs, charcutiers, vendeurs de volailles, rôtisseurs, pâtisseries, pêcheurs, fruitiers, épiciers-apothicaires, chandeliers-huiliers, vinaigriers, buffetiers, sauciers, moutardiers, distillateurs-limonadiers, brasseurs-cervoisiers, jaugeurs et vendeurs de vin, taverniers, merciers, armuriers, arbalétriers, arquebusiers, fourbisseurs d'épée, couteliers, fondeurs-mouleurs, maréchaux ferrants, serruriers, chaudronniers, potiers, plombiers, épingliers, cloutiers, maçons, paveurs, selliers, tonneliers, etc.

¹⁸ LE ROUX Thomas, *Le laboratoire des pollutions industrielles*, Paris 1770-1830, Albin Michel, 2011, p. 379-380.

Cela doit nous rappeler bien sûr qu'un orfèvre, un tapissier, un teinturier ou un céramiste ne saurait travailler sans se nourrir – mais aussi que la loi de la géographie parisienne des métiers, des corporations et des compagnies (surnom fréquent de l'académie royale de peinture et sculpture) est le mélange jusqu'à la fusion. Une fois ceci acquis, on peut dégager deux tendances générales, celle d'une spécialisation des quartiers centraux dans la façon des matières précieuses ; et celle de la concentration dans les faubourgs des savoir-faire de la terre, du textile et du bois, en interaction commerciale et technique avec les quartiers, principalement de Saint-Denis, de Saint-Martin, de Saint-Paul et de Saint-Antoine.

Table des principales œuvres et documents cités

1. Charles-Joseph Natoire, *Allégorie de l'apprentissage académique*, 1745-46, 51, 3 x 33 cm, Montpellier, musée Atger (MA-I)
2. Plan du premier étage du Louvre présentant les salles occupées par l'Académie royale de peinture et sculpture, d'après Jacques-François Blondel, *L'Architecture Française*, 1752-1756, t. IV, 1765, Livre VI, p. 39.
3. Charles-Nicolas Cochin, vignette illustrant l'article « Dessin » dans l'*Encyclopédie*, éd. 1763, t. XX, planche 1.
4. Anonyme, *Séance d'étude du modèle vivant à l'Académie de Saint-Luc*, vers 1780, pierre noire sur papier, cit. d'après Ulrich Leben, *L'école royale gratuite de dessin*, Paris, Monelle Hayot, 2004.
5. Sebastian Münster, *Carte de Paris*, 1572 avec l'enceinte de Philippe Auguste en bleu doublée de l'enceinte de Charles V sur la rive droite.
6. Jean Aimar Piganiol de la Force, *Description de Paris [...]*, 1742, plan général inséré au début de l'ouvrage.
7. Schéma des enseignements académiques et para-académiques parisiens au XVIII^e siècle. Proposition de l'auteur.

Pour citer cet article

Christophe Henry, « Les mondes de l'art et de l'artisanat parisiens au XVIII^e siècle », *Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours*, volume 1, études rassemblées et présentées par Christophe Henry, en partenariat avec le Groupe de Recherches en Histoire de l'Art moderne (GRHAM) et Les symposiums d'Histoire de l'Art de la Mairie du 11, p. 7-23 [en ligne], mis en ligne le 15 octobre 2018 URL : <https://www.mairie11.paris.fr/actualites/parution-des-symposiums-d-histoire-de-l-art-de-la-mairie-du-11-598>

Autour de Gabriel de Saint-Aubin
Les artistes actifs à Paris hors de l'Académie royale de peinture et sculpture

Maël TAUZIEDE-ESPARIAT

Une tendance de l'historiographie est de souligner le rôle de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture sur la production artistique en France entre 1648 et 1791, et au-delà¹⁹. Le but de notre analyse n'est pas de remettre en cause cette idée mais de montrer qu'il existe aussi des acteurs déterminant pour l'art en dehors de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. En se concentrant sur l'Académie royale, l'historiographie a souvent laissé sombrer dans l'oubli les artistes qui n'en étaient pas membres, et la dernière tentative pour les recenser remonte à 1865²⁰.

Du reste, les artistes actifs à Paris hors de l'Académie royale ne sont pas coupés de celle-ci. Par leur mobilité et leurs réseaux, ils entretiennent des relations avec elle. Sur le plan de la mobilité, il arrive même que des artistes ayant emprunté des canaux de reconnaissance parallèles aient été élèves de l'Académie royale, ou en deviennent finalement membres. Quant aux réseaux, ils remettent en question l'idée selon laquelle des clivages institutionnels (dans/hors de l'Académie royale) ou théoriques (art/artisanat) séparent aussi les individus. Ainsi, le procès-verbal dressé au moment de l'assassinat du peintre Joseph-Ferdinand Godefroid consigne la variété des profils socio-professionnels des convives : artistes ou artisans, ils sont membres de l'Académie royale ou de la Communauté des peintres et sculpteurs de Paris, et certains travaillent aussi pour la direction des Bâtiments du roi²¹. Pour être pertinente, la présente étude cible des artistes offrant un profil comparable à celui des membres de l'Académie royale : les peintres, sculpteurs et dessinateurs sont sélectionnés d'après des critères de visibilité qui impliquent une capacité technique suffisante pour faire carrière dans les beaux-arts. Le but de cette contribution est de montrer que les artistes actifs hors de l'Académie royale participent du rayonnement artistique de Paris, non pas en partant des œuvres (dont la traçabilité est généralement épineuse) mais d'après des marques de reconnaissance publique. En conséquence, la fabrication de l'« artiste » ne relève pas ici d'une institution royale mais de l'espace public²².

Compte tenu de sa notoriété, Gabriel de Saint-Aubin incarne (sans être représentatif) ces artistes dont la carrière s'est construite en marge de l'Académie royale. En outre, il observe, décrit et

¹⁹ MICHEL Christian, *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793): la naissance de l'École française*, Genève, Droz, 2012.

²⁰ BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Émile, *Les Artistes français du XVIII^e siècle oubliés ou dédaignés*, J. Renouard, 1865.

²¹ GUIFFREY Jules, « Scellés et inventaires d'artistes (première partie) », *Nouvelles Archives de l'Art français, deuxième série*, Paris, 1883, tome 4, p. 394 et s.

²² HABERMAS Jürgen, *L'espace public: archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1962.

dessine des événements parisiens qui tiennent lieu d'instances de reconnaissance pour des artistes qui, comme lui, ne peuvent présenter leur production au Salon. L'étude mobilise le niveau micro-historique de la biographie avec celui, macro-historique, de l'espace artistique parisien sous l'Ancien Régime. Partant, elle propose une évaluation de cette population artistique et une meilleure compréhension des stratégies de carrière développées jusqu'à la libéralisation du statut de l'artiste à la fin du XVIII^e siècle. Reconsidérant une historiographie qui mettait traditionnellement en avant l'opposition conflictuelle entre l'Académie royale et la Communauté des peintres et sculpteurs, cet essai montre tout d'abord comment l'émulation entre ces deux corps, et sans doute à l'extérieur de ceux-ci, a pu favoriser la fabrique des arts à Paris. Il questionne ensuite les modalités d'une carrière à l'extérieur de l'Académie royale. La dernière partie établit des critères de visibilité susceptibles de définir un artiste en dehors de l'appareil théorique et structurel de l'Académie royale.

L'émulation, ou la fabrique des arts à Paris

L'espace parisien comprend plusieurs groupes structurés d'artistes. Le dynamisme artistique de Paris sous l'Ancien Régime tient notamment aux relations qu'entretiennent ces groupes concurrents. Depuis le Moyen Âge, l'activité artistique parisienne est organisée au sein d'une Communauté des peintres et sculpteurs. Avec la Renaissance italienne, une nouvelle image de l'artiste, distincte de celle de l'artisan, est progressivement affirmée. Dès lors, discours et institutions valorisent le caractère libéral de l'activité artistique, au détriment de son aspect mécanique²³. Ce processus se concrétise en France en 1648 avec la fondation d'une institution organisant la formation intellectuelle et technique des artistes, ainsi que leur carrière professionnelle : l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. À partir de 1648, les artistes devraient théoriquement intégrer l'Académie royale tandis que les artisans ou marchands de tableaux continueraient à relever de la Communauté des peintres et sculpteurs de Paris. Pourtant, cette rationalisation de l'espace artistique parisien autour d'une institution unique – l'Académie royale – ne s'impose qu'à la suite de réformes en 1777²⁴.

Avant cette date, la Communauté parisienne et l'Académie royale sont perçues comme les institutions artistiques les plus importantes de Paris, la première en raison de son ancienneté et de ses ressources (humaines et financières) ; la seconde, en raison de sa nouveauté et de son rayonnement (artistique et politique). Elles cohabitent longuement sur un même territoire (1648-1776) et sont fondamentalement différentes (corporation/académie). Cette situation remarquable en Europe soulève la question d'une émulation entre elles, et entre leurs membres respectifs, *a fortiori* lorsque l'un fait précisément défaut à l'autre : la Communauté parisienne a plus d'argent mais l'Académie royale réunit plus de talents. Ces carences réciproques, ajoutées à une coexistence conflictuelle, encouragent les académiciens et les maîtres à fusionner leurs corps afin de partager leurs avantages et privilèges respectifs dans le cadre du contrat d'union de 1651²⁵. Ce compromis, connu sous le nom de « jonction », assimile la nouvelle institution à celles de Rome et de Florence, où l'académie et la corporation cohabitent dans une même structure. Les relations restent néanmoins conflictuelles et cette collaboration prend fin, de fait, en 1655. Dès lors, et jusqu'à la seconde moitié du XVIII^e siècle, la Communauté parisienne est partagée entre deux postures paradoxales. Premièrement, une assimilation à l'Académie royale. Ainsi, la réimpression des statuts de la Communauté en 1753 comprend non seulement les actes de la « jonction » de 1651 mais aussi une copie des statuts supplémentaires octroyés à l'Académie royale en 1655²⁶. Le secrétaire de cette dernière, Charles-

²³ HEINICH Nathalie, *Du peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

²⁴ GUICHARD Charlotte, « Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIII^e siècle : peintres et sculpteurs entre corporation et Académie royale », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2002, vol. 49, n^o 3, p. 54-68.

²⁵ Statuts et articles de la jonction des maîtres et académistes de l'art de peinture et sculpture de cette ville et banlieue de Paris, fait et arrêté le 6 juin 1651. Édité dans VITET Louis, *L'Académie royale de peinture et de sculpture, étude historique*, Paris, Michel Lévy frères, 1861, p. 221-229.

²⁶ Bibliothèque nationale de France, 4-J-2286, *Lettres patentes du roi approuvent et confirment les nouveaux statuts de la Communauté & Académie de Saint-Luc de peinture-sculpture de la Ville, Fauxbourgs & Banlieue de Paris ; avec les Sentences, Arrêts & Reglemens, concernant ladite Communauté. Réimprimés à la diligence de Messieurs Jean-Denis Coullonjon, Jean-Baptiste Chevillon, Pierre Bunele, & Jean-Jacques Adan, Directeurs-Gardes en Charge*, Paris, D'Houry père, Imprimeur-Libraire de Monseigneur le duc d'Orléans, & de l'Académie de S. Luc, rue Vieille Bouclerie, 1753.

Nicolas Cochin, déplore d'ailleurs régulièrement que la corporation parisienne abuse le public en cherchant à se confondre avec l'Académie royale, par le recours aux statuts de celle-ci²⁷ ou encore par l'usage du titre d'académie royale²⁸. Deuxièmement, la Communauté pose la nécessité d'une différenciation des deux institutions :

Les « académistes qui prétendent assembler dans leur Académie tous les plus capables qui professent ces arts afin d'exciter entr'eux l'émulation se trompent fort dans la fin qu'ilz se proposent puisque l'émula[ti]on ne peut naistre et subsister qu'entre deux parties opposez et qu'ilz ne s'est jamais veu qu'un corps bien ordonné se soit révolté contre soy-mesme [...] »²⁹.

Ce discours, qui sollicite la réouverture d'une académie de dessin, repose sur le raisonnement suivant : si la gloire de Louis XIV dépend du progrès des arts, alors l'émulation doit être entretenue entre deux groupes artistiques distincts, donc il faut que la Communauté parisienne puisse ouvrir sa propre école académique. En d'autres termes, l'émulation avec l'Académie royale conduit à une synthèse entre assimilation au modèle académique et différenciation par l'attachement à la structure corporative. Cette hybridation de la Communauté résulte à la fois de l'aspiration de ses membres et d'une instrumentalisation par des acteurs extérieurs.

En effet, certains artistes utilisent la Communauté pour manifester leur résistance au pouvoir croissant de l'Académie royale, et notamment à celui de Charles Le Brun. Au XVII^e siècle, parmi les oppositions du graveur Abraham Bosse, du sculpteur Michel Anguier, du peintre et théoricien Charles-Alphonse Du Fresnoy, celle de Pierre Mignard reste la plus célèbre³⁰. Au XVIII^e siècle, c'est aussi le cas d'artistes, étudiés plus loin, et de puissants personnages en quête de prestige, à l'exemple de la famille d'Argenson dont plusieurs membres jouent le rôle de protecteur de la Communauté, au même titre que le roi de France avec l'Académie royale³¹. Le soutien le plus significatif est néanmoins celui apporté par Simon Vouet, ancien protégé du pape Urbain VIII à Rome et Premier peintre de Louis XIII depuis son retour en France en 1627 : sa mauvaise santé avait servi de prétexte pour le tenir écarté de la création (et de la direction) de l'Académie royale³². Au même moment, la Communauté cherche des soutiens pour entraver le développement de l'Académie royale :

« [...] les maitres [...] s'imaginerent trouver en cela le moyen de renverser l'Academie en se flattant de l'appuy d'une personne qui entre les peintres avoit le plus de reputation alors, lequel presumant estre au dessus de tous, s'estoit formalisé de ce que l'on avoit entrepris l'establissement de l'Academie sans luy en defferer les premiers honneurs, de depit se rengea du coté des Maitres, pensant que sa seulle reputation pouvoit aneantir tous les desseins de l'Academie, et les

²⁷ FURCY-RAYNAUD Marc, « Correspondance de M. de Marigny avec Coppel, Lépicié et Cochin (première partie) », *Revue de l'Art français ancien et moderne, troisième série*, Paris, 1903, tome 19, p. 78-79, lettre 536, 18 octobre 1766 (Cochin à Marigny) : « [...] les artistes de cette communauté tentent de se libérer du joug de leurs jurés ; à la bonne heure, Dieu leur donne bonne chance ! Mais les moyens qu'ils employent pour fonder leur demande ne sont pas honnêtes. Ils ont pris le parti d'usurper les lettres patentes constitutives de l'Académie royale. Dans un mémoire, ils s'en emparent sans façon et argumentent de ces titres comme s'ils étoient les leurs ; la ruse est assés adroite ; ils veulent abuser de l'estime que les artistes de l'Académie royale commencent à obtenir de M[essieurs] du Parlement et fasciner les yeux de ces magistrats des droits accordés à l'Académie royale, tellement que ces juges puissent s'imaginer que ce qu'ils feront pour eux prouvera leur amour pour les Arts ».

²⁸ *Ibid.*, lettres 370, 373, 374, 375, 376 et 377 ; GUIFFREY Jules, « Histoire de l'Académie de Saint-Luc (1391-1776) », *Archives de l'art français: nouvelle période*, 1915, p. 57-64 transcription des documents utiles à la compréhension de cette affaire.

²⁹ Bibliothèque nationale de France, collection Delamare, arts libéraux I, manuscrit français 21732, folios 24-27, *Raisonnement desintéressé pour les maîtres peintres et sculpteurs de la ville de Paris touchant l'Académie de S[ain]t-Luc* (non daté, entre 1683 et 1705), folio 25 recto.

³⁰ GUERIN Nicolas, *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*, après 1703, édité par Paul Lacroix, Bruxelles, 1856, p. 62-64 ; MAZIERE DE MONVILLE Simon Philippe, *La vie de Pierre Mignard, premier peintre du Roy, avec le poème de Molière sur les peintures du Val-de-Grâce et deux dialogues de M. de Fénelon sur la peinture*, Paris, Boudot et Guérin, 1730, p. 85 ; VAN HULST Hendrick, *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664, 1745*. Édité par Anatole de Montaiglon, 1853, tome 2, p. 109 et suivantes ; NOUGARET Pierre-Jean-Baptiste, LEPRINCE Nicolas-Thomas, *Anecdotes des beaux-arts*, Paris, Bastien, 1776, tome 1, p. 137.

³¹ TAUZIEDE-ESPARIAT Maël, « Talent versus argent : un aspect des rapports de domination au sein de la Communauté des peintres et sculpteurs de Paris sous l'Ancien Régime », *Transversales*, 2016, vol. 9.

³² THUILLIER Jacques, *Vouet*, catalogue de l'exposition du Grand Palais (1990-1991), Paris, RMN, 1990, p. 141.

maîtres ainsi soutenus entreprirent de former aussi une école académique pour l'exercice du modèle »³³.

Vouet, désigné dans cette chronique sans être nommé, serait ainsi le fondateur de l'école académique de la Communauté, connue ensuite sous l'appellation d'Académie de Saint-Luc³⁴. Fils d'un membre de la Communauté, Vouet aurait exploité le mécontentement de celle-ci pour reprendre la main sur un espace artistique dont le contrôle glisse alors entre les mains d'une nouvelle génération d'artistes. Grâce à des moyens financiers très supérieurs à ceux de l'Académie royale (qui, elle, dépend des libéralités du souverain), la Communauté propose dès 1648 un enseignement plus attractif. D'après la *Relation* de Nicolas Guérin, le corps enseignant (deux fois plus nombreux qu'à l'Académie royale), le tarif des leçons (deux fois moins onéreux qu'à l'Académie royale), ainsi que l'octroi d'un prix d'honneur au meilleur élève, causent la désertion des élèves de l'Académie royale au profit de l'école académique de la Communauté. Cependant, Vouet tombe de nouveau malade : sa mort, durant l'été 1649, entraîne la fermeture de l'école vers 1650. Peut-être rétablie grâce à Mignard – en violation du monopole de l'enseignement du dessin d'après le modèle vivant dont jouit l'Académie royale³⁵ –, l'école réapparaît à partir de 1705³⁶. La disparition des archives de la Communauté et Académie de Saint-Luc limite l'évaluation de l'efficacité de son enseignement. L'utilité de celle-ci est néanmoins reconnue par l'octroi de plusieurs exemptions fiscales au cours du XVIII^e siècle³⁷, notamment grâce à l'aide de la famille d'Argenson. Outre l'enseignement académique, l'autre point de convergence mis en place par la Communauté et Académie de Saint-Luc, lui permettant ainsi de se poser en challenger de l'Académie royale, est l'exposition publique des œuvres d'art de ses membres. Ce contrepoint du Salon officiel aurait vu le jour pour la première fois en 1751³⁸. Par sa proximité avec la parution des *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (1747), qui marque le développement d'une critique d'art à Paris³⁹, cette date soulève des interrogations. Ces expositions, tout en permettant aux artistes de se faire connaître de la clientèle, prennent à témoin un public qui fréquente également à quelques rues de distance le Salon carré du Louvre, où l'Académie royale expose des œuvres de ses membres tous les deux ans. Bien que les expositions ne soient pas concomitantes en général, elles appellent une comparaison entre la production des académiciens et celle des artistes de Saint-Luc. Peut-on voir dans cette entreprise la marque d'une émulation souhaitée par la Communauté et Académie de Saint-Luc ? Le fait que les expositions suivantes aient lieu l'année où l'Académie royale n'expose pas au Salon accuse-t-il la trop faible qualité de la production des artistes de Saint-Luc, et donc le renoncement à une comparaison dynamisée par la critique d'art ? Dans tous les cas, cette littérature critique est nettement moins abondante que celle du Salon⁴⁰ : les critiques estimaient-ils qu'il fallait plus de talent pour mériter leurs conseils ? Ou bien, préféreraient-ils cibler les peintres et sculpteurs du roi dans un but politique ?

Du reste, il apparaît que ce type d'émulation est asymétrique. Au XVIII^e siècle, des administrateurs de l'Académie royale refusent que la Communauté et Académie de Saint-Luc soit placée au même niveau que l'institution dont ils défendent les intérêts. Ce rejet d'une émulation entre les deux corps tient notamment à la crainte que certains académiciens quittent la première pour la

³³ GUERIN, *Relation [...] op. cit.*, p. 23.

³⁴ L'Évangéliste est le patron des peintres ; son nom est attaché à l'Accademia di San Lucca de Rome, dont Vouet a été *principe* entre 1624 et 1627.

³⁵ *Brevet du roy en faveur de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, 28 décembre 1654, édité par Louis Vitet, *L'Académie royale...*, 1861, p. 238 : « [...] Sa Majesté veut et entend que doresnavant il ne soit posé aucun modèle, fait monstre, ni donné leçon en public, touchant le fait de Peinture et de Sculpture qu'en ladite Académie Royale, et deffend à tous peintres et sculpteurs quels qu'ils soient, de s'ingérer d'en faire faire aucun estude public en leurs maisons et ateliers sous quelques prétextes que ce puisse estre ; permis seulement à eux pour leur travail et instruction particuliere d'en faire tel estude que bon leur semblera ».

³⁶ GUIFFREY, « Histoire de l'Académie de Saint-Luc... », *op. cit.*, p. 500.

³⁷ GUICHARD, « Arts libéraux et arts libres à Paris... », *op. cit.*.

³⁸ GUIFFREY Jules, *Livrets des expositions de l'Académie de Saint-Luc à Paris pendant les années 1751, 1752, 1753, 1756, 1762, 1764 et 1774: avec une notice bibliographique et une table*, Paris, Baur et Détaille, 1872.

³⁹ CROW Thomas, *La peinture et son public à Paris au dix-huitième siècle*, Paris, Macula, 2000, p. 11, note 10 (point bibliographique sur la question).

⁴⁰ GUIFFREY Jules, « Les expositions de l'Académie de Saint-Luc et leurs critiques (1751-1774) », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français*, 1910, p. 77-124.

seconde à la moindre contrariété⁴¹. Ces départs représenteraient un danger pour le rayonnement d'une Académie royale perçue comme le « conservatoire de l'École française » en Europe⁴². Deux logiques s'opposent. Au lieu d'une émulation fondée sur la compétitivité entre deux groupes, l'Académie royale défend une émulation à l'intérieur de son propre espace. Outre le prestige symbolique du statut de peintre/sculpteur du roi et la distribution de quelques pensions, l'Académie royale encourage l'émulation parmi les artistes en renforçant son système de sélection : « Rendre difficile l'accès à l'Académie et [...] aux grades d'officiers permet de pousser les artistes à ambitionner ces titres »⁴³. En dépit d'un discours prônant une émulation interne, l'Académie royale se montre parfois soucieuse de ce qui se passe à l'extérieur. Elle mobilise ainsi son réseau d'amateurs lorsque le rapport de domination tourne à son désavantage. Par exemple, les abbés Gougenot puis Pommyer sont appelés à intercéder en faveur de l'Académie royale auprès du Parlement, soutien traditionnel des corporations face à la monarchie⁴⁴. Autre exemple : alors que la Communauté rémunère un chirurgien pour assurer ses cours d'anatomie, l'Académie royale n'en a pas les moyens. Afin de réparer cette « petite humiliation », elle commande « une belle figure anatomique en cire colorée, construite de manière qu'on puisse lever les muscles de dessus pour laisser apercevoir ceux du dessous »⁴⁵. Là-dessus, le comte de Caylus – un autre amateur – rivalise de bontés en offrant à l'Académie de fonder un concours d'ostéologie⁴⁶. De son côté, la Communauté et Académie de Saint-Luc s'est profondément investie dans un processus d'*académisation* (école du modèle, classe d'amateurs etc.) pour être en mesure de rivaliser avec l'Académie royale. En théorie, ce processus est guidé par une émulation favorable aux arts. En pratique, il confère de l'attractivité et des avantages fiscaux à la Communauté. Si la recherche d'émulation confère des avantages symboliques et matériels à cette institution, a-t-elle encouragé le progrès des arts ? En dehors des hypothèses attachées précédemment aux initiatives de la corporation, seule une note administrative du directeur des Bâtiments du roi défend l'intérêt d'une émulation entre les deux institutions :

« Il se présente tous les jours des peintres qui demandent à être employés et travailler pour le Roi. Mais cette envie de travailler n'excite [pas] parmi les peintres l'émulation si capable de faire reflourir cet art qui paroît être tombé, non seulement en France, mais même dans les pays où il se trouvoit autrefois des gens qui excelloient dans ce genre.

Sa Majesté peut à peu de frais encourager le talent des peintres et les engager à s'y appliquer, plus qu'ils ne font présentement.

Pour cela on se propose d'ordonner à chacun des officiers qui composent l'Académie de peinture et qui prétendent à l'honneur de servir le Roi, de faire voir dans l'exposition des tableaux qui se fera en 1748 un morceau de leur main qui pourroit avoir six piés de longueur, sur quatre de haut. Les laisser libres de choisir le sujet qu'ils croiront le plus favorable pour faire briller leur génie. Le Roi prendroit leurs tableaux qui ne se montreroient pas à plus de douze ou quinze, et ce seroit sur l'examen de leur mérite divers et sur l'approbation qu'ils auroient receu du public, que le D[irecteu]r G[énéral] [des Bâtiments du roi] régleroit le choix des peintres qu'il emploieroit dans la suite pour le service de Sa Majesté.

⁴¹ Lettre de Cochin à Marigny, 1^{er} avril 1767. Éditée dans FURCY-RAYNAUD Marc, « Correspondance de M. de Marigny avec Coypel, Lépicié et Cochin (deuxième partie) », *Revue de l'art français ancien et moderne*, 1904, n° 20, p. 111-114, en particulier : « [...] Ce nouveau corps ne sera pas plus tost établi sous cette nouvelle forme qu'il répandra partout, et le fera croire au public peu instruit, qu'il est l'émule de l'Académie royale, et que c'est la même chose d'être de l'une ou de l'autre; les maîtres l'ont déjà tenté en toute occasion, à plus forte raison lorsque leur forme extérieure sera entièrement la même. De là, ceux qui ne se sentent pas assés capables pour se présenter à l'Académie royale, au lieu de faire les efforts nécessaires pour y être admis, seront entendre que c'est par choix qu'ils ont préféré Tune à l'autre; ainsi, cette émulation qui fait faire tant d'efforts et qui produit souvent des efforts inespérés, sera anéantie. Il pourroit même arriver que des membres de l'Académie royale, dont l'orgueil croirait avoir à se plaindre, à cause du retard qu'on apporte quelques fois à les élever aux grades académiques par la raison qu'on désire auparavant qu'ils s'en rendent dignes le plus qu'il est possible, il pourroit arriver, dis-je, qu'ils auroientassés peu de sens pour passer dans cette nouvelle académie, ce qui seroit leur perte; car il est sans exemple qu'aucun se soit perfectionné après être entré dans la maîtrise [...] ».

⁴² MICHEL, *L'Académie royale de peinture et de sculpture...*, *op. cit.*.

⁴³ *Ibid.*, p. 116.

⁴⁴ GUICHARD Charlotte, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008, p. 60-62.

⁴⁵ Lettre de Cochin à Marigny, 1^{er} mai 1764, éditée dans FURCY-RAYNAUD, « Correspondance de M. de Marigny... », *op. cit.*, 1903, p. 307-309.

⁴⁶ Lettre de Marigny à Cochin, 10 mai 1764, éditée dans *Ibid.*, p. 310.

Une autre année, on feroit même expérience sur un nombre de peintres qui ne seroient pas pris du corps de l'Académie, et ainsi d'année en année. Cela encourageroit les peintres en leur donnant de l'émulation, et la France deviendroit l'école des plus excellens peintres»⁴⁷.

La seconde partie de ce projet, qui consiste à créer une émulation favorable au progrès des arts en mobilisant des artistes extérieurs à l'Académie royale, ne voit pas le jour. Or, le ministre chargé de la défense des intérêts de l'Académie royale aurait pu concrétiser son idée avec l'accord de celle-ci. Cette interruption indique-t-elle que les académiciens n'étaient pas prêts à devenir publiquement les émulateurs de la Communauté et Académie de Saint-Luc ? L'échec relatif du concours de 1747 (contrairement à ce qui était prévu, l'expérience ne sera pas renouvelée) et les critiques qui se multiplient contre la production des académiciens à partir de cette date affaiblissent l'Académie royale⁴⁸. Au lieu d'accepter une émulation horizontale qui aurait pu la fragiliser davantage aux yeux du public, l'Académie royale met en place une nouvelle stratégie. Après plusieurs décennies de passivité, elle enraye le processus d'*académisation* de la Communauté. Au cours du second XVIII^e siècle, celle-ci se voit reléguer dans l'univers des arts mécaniques par les réformes de 1776-1777 qui consacrent une Académie royale « première et principale »⁴⁹. La suppression de l'Académie de Saint-Luc en 1776 écarte définitivement une mise en compétition des deux corps. Pour un administrateur proche de la direction des Bâtiments du roi, ce discours selon lequel « la maîtrise peut être une pépinière pour l'Académie royale » est une « vieille radoterie » sans fondement⁵⁰. Justement, la majorité des artistes reconnus étant académiciens, la compétition avec des artistes extérieurs n'aurait-elle pas dû établir publiquement leur supériorité dans l'espace artistique ? L'échec du projet de Tournehem, et l'absence d'expériences similaires par la suite, marquent les limites d'une émulation institutionnelle. Pour autant, cette limite ne saurait exclure des formes d'émulations individuelles. Celles-ci sont difficiles à retracer en raison du nombre et de la diversité des carrières professionnelles conduites hors de l'Académie royale, c'est-à-dire dans un lieu dépourvu de moyens d'inscription mémorielle (procès-verbaux, Conférences, presse, nécrologies, vies d'académiciens...).

D'autres carrières professionnelles

Outre des raisons historiques liées à des rivalités entre artistes (Vouet, Mignard...), l'option d'une carrière hors de l'Académie royale tient aussi à des raisons juridiques, qualitatives et stratégiques. Sur le plan juridique, la législation d'Ancien Régime impose à tous les travailleurs de s'affilier à une institution régulant leur activité. En principe à Paris, la production et la commercialisation des objets d'art ne peuvent être assurées que par des individus enregistrés auprès de la Communauté. Toutefois, les *Statuts* de celle-ci prévoient des exceptions en faveur de certains professionnels exerçant une activité périphérique⁵¹ ; des particuliers s'adonnant à un art d'agrément ou embauchant du personnel pour entreprendre la décoration de leur logis⁵² ; des membres de certains corps privilégiés dépendant de la direction des Bâtiments du roi (Académie royale de Peinture et de Sculpture⁵³, marchands et artisans suivant la Cour...⁵⁴). L'affiliation à la Communauté des peintres et

⁴⁷ Note de Lernormant de Tournehem antérieure au concours de 1747, éditée dans FURCY-RAYNAUD Marc, « Correspondance de M. d'Angiviller (deuxième partie) », *Nouvelles archives de l'Art français, troisième série*, 1906, n° 22, p. 332-333.

⁴⁸ Voir : LOCQUIN, *La peinture d'histoire...*, *op. cit.*, p. 6 ; CROW, *La peinture et son public...*, *op. cit.*, p. 17-19 ; HENRY Christophe, « La peinture en question. Genèse d'une fonction sociale de la peinture d'histoire en France au milieu du XVIII^e siècle », *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, 2001, p. 466-471 ; GRISON Marie-Noëlle, *Le Salon de 1747*, mémoire de master 2 sous la direction d'A. Mérot, 2011, p. 17-30.

⁴⁹ Paris, Archives Nationales, O/1/1925/A, Déclaration du roi concernant les Arts de Peinture & Sculpture, & portant nouveaux Statuts & Règlement pour l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 15 mars 1777.

⁵⁰ Paris, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Ms. 1016, Réponse à l'extrait d'une lettre sur l'École de la maîtrise de Saint-Luc, sans date (1777 ?), p. 76-77.

⁵¹ Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, NUM 8 D 3146, *Nouveaux réglemens accordez aux directeurs, corps et communauté de l'Académie de Saint-Luc, des arts de peinture, sculpture, gravure, dorure, marbrerie, desseins lavez de coloris sur toutes sortes de papiers, toiles, canevas et autres choses sur lesquelles le pinceau peut et doit employer de la couleur, soit en huile ou en détrempe, dans l'étendue de la ville, faubourgs et banlieue de Paris*, Paris, J.-B. Lamesle, 1738 : marchands merciers (article VIII), éventailistes (article IX) et huissiers priseurs (article XVI).

⁵² *Ibid.*, article XI.

⁵³ *Ibid.*, article VII.

sculpteurs de Paris est onéreuse : à l'exception de certains proches parents de maîtres qui bénéficient d'abattements, les autres impétrants doivent déboursier 300 livres en 1705, 500 livres en 1768 et plus de 800 livres en 1776. Bien que, avec une moyenne de 500 livres au XVIII^e siècle, les frais de réception au sein de cette Communauté ne soient pas démesurés par rapport à ceux pratiqués par d'autres corporations, ils sont élevés pour un ouvrier qualifié dont le salaire journalier est de 26 à 36 sous⁵⁵. En d'autres termes, les frais de réception représentent plus du double du salaire annuel d'un manoeuvre au milieu du XVIII^e siècle. Cette condition économique, qui limite l'accès à la maîtrise aux travailleurs les plus riches, favorise le travail dissimulé des peintres et sculpteurs « sans qualité »⁵⁶.

Sur le plan qualitatif, l'Académie royale a vocation à réunir les meilleurs artistes du royaume, et parfois même d'Europe. Les candidats doivent prouver leur talent au cours d'une double procédure de sélection (l'agrément et la réception) pour devenir membres à part entière de l'Académie royale. Le recrutement par cooptation suppose aussi que les candidats aient des appuis au sein de celle-ci. Les artistes médiocres ou isolés ont peu de chance d'y parvenir : ils font alors carrière hors de ce cadre prestigieux et rentable (l'Académie royale n'est pas directement rentable : les pensions, attribuées à quelques individus seulement, sont peu élevées, mais le statut d'académicien permet d'obtenir des commandes royales et de se faire connaître du public par le biais du Salon).

Toutefois, il serait faux de croire que ce système sélectif distribue automatiquement les artistes doués à l'Académie royale et les médiocres en dehors. Sur le plan stratégique, des artistes talentueux brouillent cette répartition tandis que des académiciens restent d'obscurs inconnus. Ainsi, Jean-Honoré Fragonard – qui n'a jamais été reçu à l'Académie royale – est beaucoup plus célèbre que son contemporain Pierre Pasquier, peintre en émail reçu en 1767. Fragonard, agrégé en 1765 après avoir été formé à l'Académie royale⁵⁷, cessera d'exposer au Salon dès 1767 et ne remettra jamais de morceau de réception⁵⁸. Ce désengagement montre que le peintre n'a pas besoin de l'Académie royale pour faire carrière. De même, Jean-Baptiste Greuze se passe du soutien de l'Académie royale après l'affaire du *Septime Sévère* en 1769, à la suite de laquelle il est reçu simplement peintre de genre (ce qu'il vit comme une humiliation) : il n'expose plus au Salon après cet épisode⁵⁹. Ces deux peintres ne vivent ni grâce au Salon ni grâce aux commandes royales, sans doute parce qu'ils bénéficient du soutien d'une clientèle stable. De plus, cette auto-exclusion de l'Académie royale peut passer pour une stratégie de distinction au sein de l'espace artistique. Également en quête de distinction, d'autres artistes rejoignent ponctuellement la Communauté et Académie de Saint-Luc afin que leur talent soit mis en valeur par rapport à la médiocrité des autres maîtres. Ainsi, on prête au sculpteur Pierre Le Pautre d'avoir dit « comme César à ses plus intimes amis qu'il aimait mieux être le premier d'une petite ville que le second dans Rome »⁶⁰.

L'activité en dehors de l'Académie royale peut être permanente ou temporaire ; elle correspond à une grande variété de situations et tient à diverses causes. La plus évidente est un rejet de l'Académie royale. Les procès-verbaux de celle-ci sont particulièrement silencieux sur ce point ; le recours à d'autres sources permet de signaler les cas des peintres suisses Liotard et Julien de Parme, ou encore du sculpteur Julien et du peintre Vien (qui seront néanmoins reçus dans un second temps)⁶¹. D'autres artistes n'atteignent pas même le stade de l'agrément, à l'exemple du peintre et graveur Antoine

⁵⁴ SCOTT Katie, *The Rococo Interior: Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*, Yale University Press, New York / London, 1995, p. 52 et s.

⁵⁵ MARTIN SAINT-LEON Étienne, *Histoire des corporations de métiers : depuis leurs origines jusqu'à leur suppression en 1791*, Paris, 1897, p. 443.

⁵⁶ TAUZIEDE-ESPARIAT Maël, « Les peintres et sculpteurs “sans qualité” : Une population invisible dans le Paris des Lumières ? », à paraître.

⁵⁷ MONTAIGLON Anatole de, *Procès-verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture (1756-1768)*, Paris, J. Baur, 1886, tome 7, p. 295.

⁵⁸ *Ibid.*, 1888, tome 8, p. 242.

⁵⁹ DUPUY-VACHEY Marie-Anne, (et al.), *Greuze et l'affaire du « Septime Sévère »*, Paris, Somogy, 2005.

⁶⁰ « Lettre de M. H... à M. P... son ami en province, au sujet du concours en peinture et sculpture de MM. de l'Académie de Saint-Luc, ouvert dans une salle des Grands-Augustins à Paris le 20 février 1751 », éd. in GUIFFREY, « Les expositions de l'Académie de Saint-Luc et leurs critiques... », op. cit., p. 80-86.

⁶¹ MICHEL, *L'Académie royale de peinture et de sculpture...*, op. cit., p. 231-243.

Marcenay de Ghuy qui fait une démarche infructueuse en 1761⁶². Généralement, il n'est pas possible de déterminer si la carrière en dehors de l'Académie royale résulte d'un choix ou d'un obstacle. Ainsi, Gabriel de Saint-Aubin est lauréat à trois concours des élèves de l'Académie royale avant de remporter le second Grand Prix de peinture en 1753⁶³. Les archives n'indiquent pas sa candidature pour devenir membre de l'Académie royale : en a-t-il été dissuadé ou bien a-t-il délibérément choisi une autre voie professionnelle ? Dans un autoportrait du fameux *Livre des Saint-Aubin*, l'artiste se représente en train de peindre une allégorie de la Justice, c'est-à-dire dans la posture du peintre d'histoire [Fig. 1]⁶⁴. Ce dessin est-il une plaidoirie en faveur de la reconnaissance du talent et, partant, du statut, de peintre d'histoire en dehors de l'Académie royale ? D'autres anciens Grands Prix tels que Michiel Vandervoort, Henry-Nicolas Cousinet, Louis-Simon Tiersonnier, Jean-Baptiste Hutin, André Brenet, Jean-Faur Courrège, Jean-Baptiste Alizard etc., après avoir été formés au « grand genre », ne furent même pas agréés de l'Académie royale. D'autres encore ont entamé leur affiliation à l'Académie royale mais celle-ci a annulé leur agrément (vice juridique, médiocrité). Parmi eux, les peintres Alexis Grimou, Claude Simpol, Jacques Papelart et le sculpteur Jean Dieu ont dû effectuer le reste de leur carrière en dehors de la prestigieuse institution. Christian Michel recense également une centaine d'agréés qui n'ont jamais été reçus entre 1654 et 1789⁶⁵. Aux refusés, aux agréés déçus ou jamais reçus, il convient d'ajouter des noms comme ceux des peintres Jean-Jacques Spoede et Henri-Pierre Danloux, des sculpteurs Jean-Baptiste Defernex et Claude-François Attiret, du vignettiste Charles Eisen ou encore des dynasties Mérelle et Dumesnil qui n'ont pas – semble-t-il – entretenu de rapports institutionnels avec l'Académie royale. De puissants protecteurs et la libéralisation du statut de l'artiste permettent aussi aux peintres Carmontelle, Ducreux, Lantara, Lallemand, Moreau l'aîné, Boze ou Gautier-Dagoty d'atteindre une certaine renommée sans passer par l'Académie royale. Les artistes les plus célèbres de leur génération continuent cependant à s'y faire recevoir, ce qui révèle à la fois l'attractivité de l'Académie royale aux yeux de nombreux artistes et la volonté de celle-ci d'incorporer des artistes afin qu'ils ne gonflent pas les rangs de la Communauté et Académie de Saint-Luc⁶⁶. Ainsi, Oudry, Chardin, Duplessis, Vigée Le Brun, Labille Guiard rejoignent l'Académie royale après des débuts au sein de la Communauté et Académie de Saint-Luc. Si l'Académie royale peut conforter une réussite professionnelle, d'autres artistes obtiennent une reconnaissance directement du public. Ainsi, le fait d'exposer, d'enseigner ou de vendre sa production sont autant de critères de réussite qui avalisent le talent d'un artiste sans le concours de l'Académie royale. La réunion de ces trois critères permet de définir un corpus de plus de 800 artistes actifs à Paris entre 1751 et 1791, huit fois plus nombreux que celui de l'Académie royale sur une génération⁶⁷.

D'autres lieux de reconnaissance

Au XVII^e siècle, l'exposition de l'Académie royale constitue, avec celle de la Fête-Dieu, la principale présentation d'œuvres d'art contemporain, publique et gratuite, organisée à Paris. Établie par les *Statuts* de 1663 et installée au palais du Louvre, sa périodicité est irrégulière jusqu'à 1737 ; à partir de cette date, elle est annuelle avant de devenir bisannuelle en 1751. Jusqu'au Salon de 1791, l'exposition des œuvres est réservée aux membres de l'Académie royale : alors que le Salon de 1789 réunit 86 membres de l'Académie royale, son ouverture permet à 333 artistes libres d'y participer en 1791. Cette progression de 387% des exposants est liée à plusieurs facteurs. Le premier tient au contexte révolutionnaire de démocratisation des institutions : pour la première fois de son histoire, le

⁶² WILLE Johann Georg, *Mémoires et journal de J. G. Wille, graveur du roi*, Paris, veuve J. Renouard, 1857, vol. 2, p. 174-175.

⁶³ BAILEY C.B. (dir.), *Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780)*, Paris, Musée du Louvre / Somogy, 2007, p. 26-27.

⁶⁴ ROSENBERG Pierre, *Le Livre des Saint-Aubin*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, collection Solo, 2002, p. 64-65.

⁶⁵ MICHEL Christian, « Les premières années de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture: une histoire toujours méconnue », *Bulletin de la société d'histoire de l'art français*, 2011, p. 27-29.

⁶⁶ MICHEL Christian, *Le célèbre Watteau*, Genève, Droz, 2008.

⁶⁷ Thèse en cours sur les modalités de reconnaissance publique des artistes actifs hors de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture (1751-1791), Université de Bourgogne.

Salon est ouvert à tous les artistes⁶⁸. Ensuite, cette progression témoigne à la fois de l'attractivité du Salon et de la présence d'un nombre important d'artistes talentueux en dehors de l'Académie royale. Des visiteurs variés et nombreux se pressent dans ce lieu où naît la critique d'art : ils représentent environ 10% de la population parisienne au Salon de 1787⁶⁹. Les *Statuts* ne formalisent pas de monopole quant à l'exposition des œuvres d'art à Paris, mais le fait que la direction des Bâtiments du roi entrave toutes les expositions parallèles après 1776 indique bien que l'Académie royale jouit d'un privilège particulier. N'étant pas membre de l'Académie royale, Gabriel de Saint-Aubin n'expose pas au Salon, mais il a représenté cet événement à de multiples reprises, notamment dans une eau-forte de 1767 dont on peut penser qu'elle devait être diffusée [Fig. 2].

Ce faisant, il utilise un lieu et une production officiels pour construire sa propre notoriété et les réduits dans une seule image, la sienne. Cette appropriation-réduction pourrait se comprendre à la fois comme une quête de reconnaissance s'appuyant sur l'art officiel, et comme une remise en cause de sa prédominance. Hormis le Salon, l'exposition publique parisienne la plus ancienne, a lieu annuellement lors de la Fête-Dieu sur la place Dauphine. Remontant peut-être au XVI^e siècle, elle est seulement documentée au XVIII^e siècle. Elle mêle durant une demi-journée les œuvres d'académiciens à celles d'inconnus, avant de réunir principalement des élèves ou de jeunes artistes qui lui confèrent le nom d'exposition de la Jeunesse à partir des années 1760⁷⁰. À cette époque, des observateurs qui relatent l'événement dans la presse indiquent que le nombre de visiteurs les empêche de voir toutes les œuvres. Cependant, leurs comptes rendus ne sont pas assez précis pour établir une liste exhaustive – loin s'en faut – des artistes qui y participent. Par la mobilisation d'un public nombreux (avec de potentiels acheteurs), cette exposition est un outil de reconnaissance pour tous les artistes, en particulier pour les non académiciens. Aucune source ne relate le fait que Gabriel de Saint-Aubin y aurait exposé ; en revanche, il a croqué l'événement en 1769 [Fig. 3].

Le succès de cet événement en plein air est tel que le marchand de tableaux Jean-Baptiste-Pierre Le Brun en organise une version plus élaborée, à l'intérieur de sa salle d'exposition de la rue de Cléry, accompagnée d'un catalogue des œuvres, et étendue à plusieurs jours, à trois reprises entre 1789 et 1791. En 1791, le catalogue annonce 183 lots et les noms de 79 artistes : aucun n'est académicien. Dans le cadre du processus d'assimilation à l'Académie royale, certains artistes de la Communauté et Académie de Saint-Luc exposent également leur production à sept reprises au moins entre 1751 et 1774, dans des lieux et à des dates variés⁷¹. En dépit de ce manque de régularité, chaque exposition est accompagnée d'un livret qui permet d'évaluer à 191 le nombre total des participants. À la suite de la suppression de l'Académie de Saint-Luc, deux anciens membres louent un salon dans la salle de spectacle du Colisée (autre lieu à la mode dessiné par Saint-Aubin à de nombreuses reprises⁷²) pour y présenter des œuvres d'art contemporaines. D'après le livret imprimé à cette occasion, 78 artistes y participent. La direction des Bâtiments du roi s'oppose au renouvellement de cette expérience en 1777⁷³ mais, grâce à de puissants protecteurs, une autre exposition alternative voit le jour cette année-là : l'Établissement de la Correspondance générale et gratuite pour les Sciences et les Arts fondée par Pahin de La Blancherie.

D'après les indications du journal de ce dernier, environ 270 peintres ou dessinateurs contemporains (non académiciens) bénéficient d'une exposition de leurs œuvres au Salon de la Correspondance. Ces estimations des exposants non académiciens montrent que les artistes actifs en dehors de l'Académie royale et réputés assez talentueux pour présenter leur production au public sont

⁶⁸ HEIM Jean-François, BERAUD Claire, HEIM Philippe, *Les Salons de peinture de la Révolution française (1789-1799)*, Paris, 1989, p. 37-43.

⁶⁹ VAN DE SANDT Udolfo, « La fréquentation des Salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire », *Revue de l'Art*, 1986, vol. 73, n° 1, p. 45.

⁷⁰ WALCZAK Gerrit, « Unter freiem Himmel: die Pariser Kunstausstellungen auf der Place Dauphine », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2011, n° 74, p. 77-98 (note 6 pour la bibliographie antérieure).

⁷¹ JULIBERT JIMENEZ Ángela, « Les salons de l'Académie de Saint-Luc de Paris », *Revista de história da arte e arqueologia*, 2005, vol. 5, p. 49-64.

⁷² DACIER Émile, *Gabriel de Saint-Aubin (L'œuvre)*, Paris, G. van Oest, 1931, p. 83-85.

⁷³ GUIFFREY Jules (éd.), *Livret de l'Exposition du Colisée (1776), suivi de l'analyse de l'exposition ouverte à l'Élysée en 1797 et précédé d'une histoire du Colisée d'après les mémoires du temps, avec une table des artistes qui prirent part à ces deux expositions*, Paris, J. Baur et Detaille, 1872, p. 19-24.

très nombreux. En l'état des recherches, le corpus comprend 816 artistes dont le nom apparaît au moins une fois dans un catalogue d'exposition ou dans un compte rendu imprimé dans la presse entre 1751 et 1791. Les expositions sont donc une alternative décisive pour la visibilité des artistes qui n'ont pas accès au Salon. Si Gabriel de Saint-Aubin expose à trois reprises (Académie de Saint-Luc en 1774, Colisée en 1776 et Correspondance en 1783), cette population se caractérise en général par une faible résilience. Des décrochages significatifs sont observables d'une exposition à l'autre. Entre celles de l'Académie de Saint-Luc jusqu'à 1774 et celle du Colisée en 1776, seuls 11 artistes participent à ces deux types de manifestations. De même, seuls 25 des 78 participants de l'exposition de la Jeunesse organisée par Le Brun en 1791 sont également présents au Salon du Louvre quelques semaines plus tard. Les carrières non académiques sont-elles plus fragiles ? Les participants sont-ils moins professionnalisés ?

Le degré de professionnalisation d'un artiste se mesure aussi grâce à d'autres critères. Ainsi, le fait qu'un individu enseigne le dessin suppose une capacité et une reconnaissance professionnelles. La majorité des enseignants recensés occupent une fonction à l'Académie de Saint-Luc, à l'exemple de Gabriel de Saint-Aubin qui a d'ailleurs représenté de façon cocasse le moment de la sélection des modèles vivants pour l'école [Fig. 4]. Dans cette feuille, le groupe des modèles masculins se tient debout avec les bras en l'air tandis que les officiers installés dans l'amphithéâtre de part et d'autre les désignent avec le bras ou les évalue avec une loupe. D'autres enseignants sont « maîtres à dessiner » dans des ateliers privés ou attachés à de puissantes familles ; d'autres encore enseignent dans des structures semi-publiques (écoles académiques de province, école des pages à Versailles, école royale militaire...). Entre 1751 et 1791, nous recensons 187 enseignants, parmi lesquels 112 sont aussi connus comme exposants, à l'exemple de Gabriel de Saint-Aubin. Cette double professionnalisation n'établit cependant pas une hiérarchie du talent ou de la reconnaissance publique. Ainsi, le sculpteur Hubert, qui expose et enseigne, est resté parfaitement méconnu : son prénom est incertain et les biographies d'artistes lui consacrent une ligne tout au plus. Au contraire, Joseph-François Duret est uniquement professeur à l'Académie de Saint-Luc mais jouit d'une certaine notoriété qui lui permet d'accéder à la fonction de sculpteur ordinaire du comte d'Artois, frère de Louis XVI, à partir des années 1770. Il importe alors de croiser le plus de critères possibles pour évaluer la réussite professionnelle d'un artiste en dehors de l'Académie royale.

Le dépouillement des catalogues de vente du XVIII^e siècle témoigne ainsi du succès de certains artistes dans le marché de l'art contemporain. Les 33 lots attribués au cours du siècle à Gabriel de Saint-Aubin paraissent dérisoires en comparaison des 3848 lots donnés à François Boucher, mais ils révèlent néanmoins l'existence d'un marché pour une production moins prestigieuse et moins onéreuse. En moyenne, 47 lots sont attribués aux 24 artistes actifs en dehors de l'Académie royale cités en exemple précédemment (refusés, agréés déçus ou jamais reçus, et artistes libres). Toutefois, ce chiffre synthétise une situation très inégale puisque 14 d'entre eux sont cités moins de dix fois et 3 seulement réunissent plus de 100 lots sous leur nom⁷⁴. De plus, cette moyenne est appliquée à un échantillon non représentatif du corpus dans son ensemble : il correspond seulement à des artistes qui ont joui d'une certaine visibilité à un moment donné. Outre la fréquence du passage en ventes publiques, il convient de prendre en compte la qualité des collectionneurs. Par exemple, Jean-Baptiste-Nicolas Ragueneau, surnommé le « Canaletti » de Paris par un érudit du XIX^e siècle⁷⁵, se voit attribuer 22 lots par le marché de l'art entre 1700 et 1800, mais ses paysages urbains sont attestés dans des collections prestigieuses, telles que celles de la marquise de Pompadour⁷⁶, Jean de Jullienne et Horace Walpole⁷⁷. Des dessins de Saint-Aubin sont mentionnés dans les ventes du marquis de Calvière en 1779, honoraire de l'Académie royale, et du marquis de Marigny en 1782, ancien directeur des Bâtiments du roi. Le montant des transactions, est variable d'un artiste à l'autre, et d'un lot à l'autre. Malgré tout, il donne une idée de la cote d'un artiste et, partant, de son degré de réussite.

⁷⁴ Calcul réalisé avec le Getty Provenance Index entre 1700 et 1800 : Attiret, Courrège, Cousinet, Ducreux, Papelart, Dieu (0), Carmontelle, Gautier-Dagoty, Vandervoort (1), Brenet (2), Boze, Hutin (3), Alizard (4), Defernex (7), Marcenay (8), Simpol (13), les Mérelle (19), Danloux (20), Spoede (22), les Dumesnil (31) Tiersonnier (32), Eisen (86), Grimou (257), Lallemand (304), Lantara (357).

⁷⁵ BONNARDOT Alfred, « Iconographie du Vieux Paris », *Revue universelle des arts*, 1856, tome 4, p. 15-16.

⁷⁶ Archives nationales, MC/LVI/113, 27 juin 1764, Inventaire après décès de Madame de Pompadour, p.92, Item 115 (perdu).

⁷⁷ Ces derniers sont actuellement à Los Angeles, J. Paul Getty Museum, (71.PA.25 et 26).

Ces grandes ventes publiques cataloguées sont une autre alternative au Salon pour ceux qui n'y ont pas accès. Signalons d'ailleurs que Saint-Aubin a illustré au moins 37 catalogues de vente de prestige⁷⁸. Comme les vues du Salon, mais en suivant un autre parti artistique, ces catalogues illustrés permettent à Saint-Aubin de profiter de la notoriété d'artistes cotés pour se faire connaître lui-même. Ce procédé inédit, qui répond aussi à des attentes didactiques ou mémorielles, atteste de la présence de l'artiste dans des lieux où se construit alors la valeur de l'art. Il s'est peut-être figuré – au premier plan à gauche – en train de dessiner des croquis en marge d'un catalogue lors d'une vente réunissant une assemblée brillante et effervescente [Fig 5]. Plusieurs dessins de Saint-Aubin représentent des intérieurs de collectionneurs ou des salles de vente, ce qui montre l'importance des lieux de sociabilité artistique extérieurs à l'Académie royale. Par exemple, *Les Curieux visitant une exposition* rappelle que les lieux de monstration de la production artistique ont dû être plus nombreux et plus variés qu'on ne le pense généralement [Fig 6]. Dans ce dessin, la salle réunit un public choisi dans le cadre d'une exposition privée, par opposition à la foule désordonnée du Salon qui n'aurait pas manqué de renverser les chevalets placés en diagonale sur la droite. Bien qu'accessible à un autre public, l'échoppe du marchand de tableaux ayant pignon sur rue assure également la visibilité de la production artistique contemporaine si nécessaire aux artistes non académiciens. Alors qu'un ouvrage de Nathalie Heinich conditionnait la professionnalisation de l'artiste à son passage par l'Académie royale⁷⁹, d'autres critères attestent du même processus tout en se fondant sur des pratiques plutôt que sur des représentations. C'est encore le cas de l'écrit qui signale le talent d'un artiste ou de l'estampe qui diffuse sa production. C'est aussi le cas des fonctions curiales offertes à certains artistes : sur les 800 peintres et dessinateurs actifs à Paris entre 1751 et 1791 hors de l'Académie royale, 56 sont attachés à une Maison princière ou aristocratique.

En dernière analyse, il apparaît qu'une partie de la population artistique active en dehors de l'Académie royale est nombreuse et – à en juger par l'intérêt que leur accorde les contemporains – douée d'un certain talent. Les critères retenus – ceux de la reconnaissance publique – ne sont pas les mêmes que ceux qui confèrent le statut d'artiste aux membres de l'Académie royale. Partant, quelles sont les différences entre l'artiste consacré par le public et celui reconnu par l'institution royale ? En particulier, en quoi sa production diffère-t-elle de celle de l'académicien ? L'analyse minutieuse de la production des artistes actifs hors de l'Académie royale pourrait modifier sensiblement le contenu de ce qui a été appelé « l'École française » et remettre ainsi en question le rôle prépondérant de l'Académie royale dans la constitution de cette école⁸⁰. De plus, quelle image de Paris ces artistes ont-ils fabriqué ? Plus que tout autre, le peintre Ragueneau a largement participé à ce phénomène avec ses nombreuses vues de la Capitale. Que dire encore des peintures de genre des Dumesnil, ou encore de *L'entrée des Tuileries vue de la place Louis XV* peinte par Saint-Quentin qui décentre la statue équestre du monarque et la saisit trivialement par la croupe⁸¹ ? Que dire enfin des dessins de Saint-Aubin, sinon qu'ils réunissent les différents acteurs des « mondes de l'art » dans un espace partagé avec – et non dominé par – l'Académie royale de Peinture et de Sculpture ?

⁷⁸ BAILEY Colin (dir.), *Gabriel de Saint-Aubin*, op. cit., p. 75-80.

⁷⁹ HEINICH, *Du peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'âge classique*, op. cit.

⁸⁰ MICHEL, *L'Académie royale de peinture et de sculpture*, op. cit.

⁸¹ Jacques-Philippe-Joseph de Saint-Quentin, *L'entrée des Tuileries vue de la place Louis XV à Paris*, vers 1775, peinture à l'huile sur toile, 128 x 193 cm, Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie.

Table des principales œuvres et documents cités

1. Gabriel de Saint-Aubin, *Autoportrait en train de peindre une allégorie de la Justice*, 1768, plume et encres noires et brunes, lavis noir, gris et brun, 16 x 14,5 cm, Paris, musée du Louvre, Arts graphiques.
2. Gabriel de Saint-Aubin, *Exacte vue du Salon du Louvre en l'année 1767*, 1767, eau-forte et pointe sèche, 14,8 x 18,1 cm, Paris, collection particulière.
3. Gabriel de Saint-Aubin, *Exposition de la Jeunesse en 1769*, 1769, plume et aquarelle, Paris, Bibliothèque nationale de France.
4. Gabriel de Saint-Aubin, *Aux modèles essayés par nous officiers de l'Académie le 10 août 1774, l'après-midi* (vignette centre haut), 1774, 17,5 x 22,5 cm; encre brune, estompe, pierre noire, sanguine et plume sur papier, Paris, musée du Louvre, Arts graphiques.
5. Gabriel de Saint-Aubin, *Vente de tableaux*, 1776, aquarelle gouachée, 18,2 x 12,3 cm, carnet Groult (fol. 23 verso), Paris, musée du Louvre, Arts graphiques.
6. Gabriel de Saint-Aubin, *Curieux visitant une exposition* (détail), après plume, sanguine, 22,1 x 17,2 cm pour la feuille entière, Rotterdam, musée Boijmans Van Beuningen, collection Koenigs.

Pour citer cet article

Maël Tauziede-Espariat, « Autour de Gabriel de Saint-Aubin. Les artistes actifs à Paris hors de l'Académie royale de peinture et sculpture », *Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours*, volume 1, études rassemblées et présentées par Christophe Henry, en partenariat avec le Groupe de Recherches en Histoire de l'Art moderne (GRHAM) et Les symposiums d'Histoire de l'Art de la Mairie du 11, p. 24-35 [en ligne], mis en ligne le 15 octobre 2018 URL : <https://www.mairieu.paris.fr/actualites/parution-des-symposiums-d-histoire-de-l-art-de-la-mairie-du-11e-598>

Sensualité de la main et sens de l'Histoire chez le Comte de Caylus

Markus A. CASTOR

Contribuer à un volume consacré aux savoir-faire artistiques avec le portrait d'un homme qui était presque tout, sauf peintre, semble irritant. Eu égard à l'héritage, au nom et aux titres de notre protagoniste, la profession d'artiste semblait exclue pour l'homme d'épée qu'était le comte de Caylus (1692-1765) au début du XVIII^e siècle, même si Louis XIV, bien sûr, savait dessiner, pour ne rien dire de la fascination du Régent, Philippe d'Orléans, pour la pratique du dessin, une occupation des yeux et de la main. Apprendre le dessin faisait partie de la formation du bon courtisan dès la Renaissance comme en témoignent les dialogues humanistes de Balthasar Castiglione⁸².

Formation

La vie de Caylus et ses activités s'inscrivent dans le cadre des transformations programmatiques que connut la peinture pendant les six décennies que couvrent la Régence et le règne personnel de Louis XV. La confrontation des deux portraits du comte de Caylus – l'estampe de Cochin [Fig. 1] et le bas-relief de son protégé, Louis-Claude Vassé [Fig. 2] – donne une idée du mouvement du siècle et de son cheminement esthétique et stylistique, entre la fin du goût rocaille et le début du néoclassicisme – ce grand écart qui démarque la peinture d'Antoine Watteau de celle de Joseph-Marie Vien, deux artistes fortement liés à notre antiquaire et mécène. Lire Caylus – comme on le dit désormais des œuvres d'art, cela implique donc de déployer un questionnaire dont les réponses permettent de se faire une idée de la richesse et de la complexité du discours sur l'art et de la réflexion sur l'invention des œuvres au cours du XVIII^e siècle, non sans ignorer leur contribution à la vie sociale du siècle des Lumières.

Grandi dans la société autour de Madame de Caylus, née Marguerite de Valois, sa mère, qui était logée par le roi dans un appartement du Palais du Luxembourg, Caylus a profité d'une éducation aristocratique qui incluait aussi bien la connaissance de la chanson, des instruments et de la musique, de la littérature et de la poésie que l'apprentissage du dessin et de l'art de juger avec goût des mots et des images. Caylus a profité de la sociabilité et de l'atmosphère de la cour, des solidarités et connaissances familiales dont il a su faire des relations amicales, comme ce fut par exemple le cas avec

⁸² Sur l'utilité du savoir dessiner pour le courtisan, voir : CASTIGLIONE Baldassare, *Il Libro del cortegiano*, Florence, li heredi di Filippo di Giunta, 1528 ; première édition française dédiée à François Ier : *Les quatre livres du courtisan du conte Baltazar de Castillon / réduyct de langue ytalique en françoys*, trad. Jacques Colin d'Auxerre, Paris, Jehan Longis et Vincent Sertenas, 1537 ; rééd. par Alain Pons, éd. Gérard Lebovici, Paris, 1987, p. 92.

le Comte de Maurepas, ministre successeur de Colbert. On aperçoit dans son cercle le Cardinal de Polignac et le Marquis d'Argenson, ainsi que l'abbé Antonio Conti, relation distinguée de la comtesse de Caylus sa mère, correspondant de Newton et de Leibniz, ami de Scipione Maffei à Vérone et grand collectionneur d'antiquités. Conti, qui avait préfacé les œuvres de Roger de Piles et écrit une épitaphe sur Antoine Watteau⁸³, a joué un rôle éminent dans l'éducation de Caylus, incontestable protagoniste des Lumières conservant un pied dans le grand siècle.

Avant la distraction de la sociabilité parisienne, avant la phase mondaine et libertine du jeune comte se trouvent le travail et les devoirs, à commencer par les années militaires. Rejoignant les armées du roi dès 15 ans, à la tête d'un régiment de dragons en 1711, il démontre sa bravoure et son loyalisme en Espagne et en Allemagne. A l'épreuve du courage, que nous tenons pour une expérience décisive au regard du reste de sa vie, succède celle du voyage – en Italie en 1714 et 1715, puis en Grèce et au Proche-Orient, vers Colophon et Éphèse – qui enrichit ses connaissances et l'initie de façon authentique et approfondie à l'antique.

La position de l'amateur d'art, qui se nourrit de tous les genres, métiers ou modes, ainsi que de ses curiosités et découvertes dans le champ des sciences ou de l'érudition – la connaissance de l'antiquité relève alors aussi bien de l'histoire, des belles lettres, de la philologie que de l'archéologie – est le moteur d'un itinéraire intellectuel épousant le progrès des arts, qui commence pour Caylus dès le retour à Paris, en tout premier lieu avec la fête. Dans les salons de la Régence, il s'amuse avec ses camarades souvent artistes et écrivains, fréquentant la société des Lazzistes, la Société de Morvan, la Société du Bout du banc, flanqué de Madame Quinault et d'actrices de la comédie ; il est présent aux dîners du lundi chez Madame Geoffrin, rue Saint-Honoré, c'est-à-dire dans une société plus ou moins clandestine aux mœurs galantes voire dépravées [Fig 3]⁸⁴. C'est le cadre des pièces de théâtre, des airs, des contes de fées et autres morceaux d'initiation qu'il écrit alors, tout en apprenant le dessin avec son ami Watteau. Mais sous l'apparence du divertissement point l'opiniâtreté, comme en témoigne l'importante série de dessins gravés d'après Watteau⁸⁵ [Fig 4]. Avec les artistes réunis dans l'hôtel du banquier Crozat, rue de Richelieu, il s'intéresse à des sujets populaires encore peu représentés comme les petits métiers de Paris, qu'il grave d'après les dessins de l'un de ses artistes préférés, Edme Bouchardon⁸⁶. Il travaille aussi d'après Claude Gillot et Antoine Coyppel et invente ses caricatures burlesques comme l'*Assemblée de brocanteurs*⁸⁷.

En 1729, Caylus quitte l'appartement du Luxembourg pour une maison plus proche des ateliers d'artistes située dans la rue du cul-de-sac de l'Orangerie des Tuileries, emplacement de l'actuelle rue Saint-Florentin [Fig 5]. De cette année date la commande à Antoine Coyppel d'un tableau de 13 mètres de haut, l'*Ecce Homo* (perdu), destiné à l'église de la société de l'oratoire de Jésus à Paris sise en bordure du Louvre, actuel temple protestant de l'Oratoire du Louvre, pour le décor de laquelle Caylus procure ses conseils. L'anecdote avance sans certitude que Coyppel proposa de réunir les portraits de ses amis dans le tableau [Fig 6], attribuant à la figure de Ponce Pilate les traits de Caylus, personnage central dont la gestuelle met en relation le Christ et le public. S'agit-il d'une métonymie de l'amateur Caylus faisant de Pilate, romain dépourvu de foi, une figure d'admoniteur en matière d'art et de goût ? L'emprunt spatial aux grands maîtres – à l'*Ecce homo* de Titien pour San Lucca à Venise et à l'*École d'Athènes* de Raphaël au Vatican – est un hommage que suggéra peut-être Caylus, alors adonné à la gravure à l'eau-forte des deux mille dessins exemplaires de la collection du roi, notamment de Titien, Michel-Ange et les Carrache [Fig 7]⁸⁸. Cette entreprise témoigne du talent consommé qu'avait acquis

⁸³ FUMAROLI Marc, « Le comte de Caylus et l'Académie des Inscriptions », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Année 1995, 139-1, p. 225-250.

⁸⁴ Pour la culture des salons voir : LILTI Antoine, *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005.

⁸⁵ CAYLUS comte de [Anne-Claude-Philippe de Tubières de Grimoard de Pestels de Lévis de Caylus], *Suite de Figures Inventées par Watteau, Gravées par son ami Cx*, S.l., 17.., Paris, Bibliothèque nationale de France.

⁸⁶ CAYLUS comte de, *Recueil. Œuvre du comte de Caylus, onze gravures d'après Bouchardon et autres auteurs*, s.l. s.d., Paris, Bibliothèque nationale de France.

⁸⁷ CAYLUS comte de, *Assemblée de Brocanteurs*, estampe monogrammée « Cx Sculpsit et In », Paris, Bibliothèque nationale de France, département des estampes et de la photographie, fonds français, graveurs du XVIII^e siècle.

⁸⁸ CAYLUS comte de, *Dessins du cabinet du Roi gravés par le comte de Caylus*, sans lieu ni date, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Caylus dans l'imitation graphique, conditionnée par le contrôle précautionneux des mouvements de sa main afin de limiter l'incidence de sa propre manière⁸⁹. L'imitation du style d'un maître permet de s'initier à la variabilité des solutions picturales et en même temps de former son goût à l'appui de bons exemples. S'élabore ainsi une culture de l'exécution qui permet d'identifier la manière d'un auteur, d'une époque ou d'une région. Cette propédeutique interroge nécessairement l'idée d'un progrès ou d'une évolution stylistique, préoccupation fondatrice de la réflexion sur l'histoire de l'art et l'archéologie. Le dessin se présente ainsi comme l'instrument primordial du savoir.

Contribution

Avec l'appui de Charles-Antoine Coypel, Caylus entre en 1731 à l'Académie royale de peinture et de sculpture et prononce sa première conférence sur le dessin. C'est dans le même temps qu'il commence à collectionner les antiquités, la responsabilité académique et la praxis de la collection se conjuguant dans le désir d'œuvrer de façon prescriptive au progrès des arts - le lien entre ces deux activités ayant été progressivement forgé par la pratique du dessin et de la gravure d'après les grands maîtres, véritable musée imaginaire dont il veut désormais faire bénéficier les jeunes artistes.

Si la théorie de l'art conçoit alors le dessin comme la programmation exclusive du tableau, dessiner sert aussi la curiosité, la connaissance et l'utilité ; il discipline le divertissement dans un mouvement qui permet de passer du plaisir (*delectare*) à l'étude (*studiare*), la comparaison permettant de comprendre les différentes manières des artistes d'après lesquels on dessine. L'analyse de la *manière* permet de cerner la distance entre la nature, le *motif*, et la charge idiosyncrasique - la personnalité stylistique de l'artiste. Identifier cette distance de façon sérielle permet de conjecturer l'époque de la fabrication, procédure qui permet à son tour d'organiser en histoire la succession des styles. C'est une sorte de matrice historiographique, dont l'artiste n'est pas nécessairement conscient, mais que l'amateur est souvent en mesure de démontrer.

L'idée de la délectation ne quitte jamais Caylus : « Plusieurs peintres se sont laissés emporter par le plaisir de dessiner » explique-t-il dans sa conférence inaugurale⁹⁰. Parmi d'autres notions relatives à l'expérience sensible de l'art, le goût et le génie retiennent en 1747 son attention, dans le cadre des « Réflexions sur la peinture », conférence qu'il prononce à l'Académie. Le génie « est ce feu, cette conception vive, originale et presque surnaturelle. Il concentre les idées et force l'imagination » et le goût, « si difficile à définir [...] n'est dans les arts que le rapport des parties, leur convenance, leur jeu et leur harmonie ». Toutefois, selon Caylus, il y a aussi un faux feu qui ne conduira pas à des conceptions élevées. Pour parer cet écueil, c'est à l'amateur d'aider l'artiste à choisir parmi les matériaux de son invention. Les connaissances littéraires et historiques sont obligatoires ; l'art a besoin des connaissances procurées par les livres, que l'artiste n'a pas toujours le temps ou l'envie de consulter. Il a donc besoin du conseil avisé de l'amateur ! Caylus, protecteur des jeunes peintres et sculpteurs, s'engage à influencer concrètement la production en commençant par rappeler l'impératif du jeu d'esquisses préparatoires. Celles-ci permettent de palier l'imperfection du modèle en l'approchant d'exemples à la réputation consommée, comme les œuvres grecques : « L'antiquité grecque nous rapporte des traits admirables ». Eu égard à l'expression des passions, Caylus cite aussi avec enthousiasme Eustache le Sueur [Fig. 8] pour la qualité des traits rendant compte des passions dans les visages de ses figures. Mais ce conseil ne vaut qu'à l'appui d'une méthode rigoureuse d'analyse des modèles. Caylus s'en explique dans sa conférence « Sur l'harmonie et sur la couleur » : « Il faut d'abord, ce me semble, en embrasser la totalité. Ensuite, dépouiller ses principales parties et sentir le rapport qu'elles ont, ensemble ou séparément : démêler leur base, leur appui et leur nécessité réciproque en

⁸⁹ Voir : CASTOR Markus A., « Die Objektivierung der zeichnenden Hand - Radierung als Erkenntnisinstrument bei Anne-Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus », *DRUCKGRAPHIK - zwischen Reproduktion und Invention*, sous la direction de Markus A. Castor, Jasper Kettner, Christien Melzer et Claudia Schnitzer, Berlin & Munich, Deutscher Kunstverlag, 2010, p. 107-132.

⁹⁰ Pour toutes les contributions de Caylus à l'Académie royale de peinture et de sculpture, voir : LICHTENSTEIN Jacqueline et MICHEL Christian (éd.), *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, Beaux-Arts Éditions, notamment les tomes IV et V : *Les Conférences entre 1712 et 1746* et *Les Conférences au temps de Charles-Antoine Coypel 1747-1752*, Paris, 2010 et 2012.

s'occupant toujours des moyens... ». Aussi consultera-t-on avec fruit les maîtres de l'harmonie que l'on trouve dans le cabinet du roi, chez le duc d'Orléans au Palais Royal et chez M. Crozat rue de Richelieu : Corrège, Titien, Polidore de Caravage et Rubens, entre autres.

Rupture

Trois mois plus tard, en février 1748 Caylus propose à l'Académie une conférence biographique qui s'inscrit dans la tradition des éloges généralement prononcés au cours de la séance suivant immédiatement la disparition de l'un de ses membres. Il s'agit de la « Vie » de son ami Antoine Watteau disparu en 1721, un discours que l'on peut considérer comme le point de départ de l'entreprise de réforme de la peinture d'histoire à laquelle Caylus se dédia alors.

Évoquant les superbes dessins de son ami, dont il a gravé quelques décennies plus tôt les galanteries, les fêtes et les figures à la mode, Caylus remarque que plaire ne suffit pas. Très vite le discours se radicalise, déplorant l'absence de connaissance de l'anatomie de Watteau qui n'a jamais dessiné le nu : « Les corps des femmes exigeant moins d'articulation lui étaient un peu plus faciles. » Cette carence le plaçait dans l'incapacité de peindre l'histoire, de composer dans l'ordre héroïque ou allégorique, encore moins de « rendre les figures d'une certaine grandeur ». Watteau en était donc réduit aux « petits sujets » rendu dans un style maniéré : « ses mains, ses têtes, son paysage même, tout se ressent de ce défaut » [Fig 9]. Cette condamnation est assortie de contre-exemples, c'est-à-dire des peintres contemporains dont l'art est fondé sur une maîtrise hors pair du dessin. Avec la « Vie de Pierre-Charles Trémolières », décédé en 1739 [Fig 10], Caylus évoque un des artistes qu'il protégea, logea dans sa propre maison et encouragea dans sa candidature au grand Prix qui devait le conduire à Rome, en tant que pensionnaire de l'Académie de France : à sa composition élégante, à son génie facile, s'assortit un coloris plutôt agréable, l'ensemble témoignant du savoir qu'il a acquis dans l'art du dessin. Sont mentionnés les tableaux que Trémolières a peints pour l'hôtel de Soubise [Fig 11]. Ce premier contrepoint, dont la peinture d'histoire repose sur une authentique science anatomique, dialogue avec François Le Moine [Fig 12], au dessin pourtant tenu à l'occasion pour incorrect, mais qui s'inscrit parfaitement, aux yeux de Caylus, dans l'idée de la revitalisation de la peinture d'histoire à laquelle il aspire. A la présentation de la vie s'assortit ici aussi, mais de façon plus conséquente, l'évocation des tableaux exécutés pour Versailles dans la lignée de Charles Le Brun [Fig 13], ainsi qu'une liste des principales œuvres de l'artiste et de leurs lieux de la conservation : *Mars et Rhéa* dans l'Hôtel de Brissac, un *Saint Jean dans le désert* à Saint Eustache etc. S'esquisse ainsi le double principe biographique et taxinomique du catalogue raisonné sur lequel s'appuiera l'histoire de l'art.

Avec ses travaux, Caylus s'est mis au service du progrès des arts selon un programme qu'explicite son discours sur l'amateur en septembre 1748 : « Comme amateur il faut perfectionner son goût, se rendre utile, faire comprendre à l'artiste les lettres ». Afin d'encourager les artistes à épouser l'orientation qui lui paraissait pertinente, il institua différents prix ou concours à destination des élèves de l'Académie [Fig 14], dont celui de la tête d'expression est le plus célèbre [Fig 15], mais aussi les prix d'ostéologie et de perspective, qui eurent une incidence effective sur le dessin des têtes et des mains. Parmi ses contributions à la bonne marche pédagogique de l'Académie, Caylus ne négligea ni la publicité de ses protégés ni l'éloge de leurs grands prédécesseurs au sein de l'école française. Concernant les peintres du XVII^e siècle, il fit la part belle à Eustache le Sueur, élève de Simon Vouet [Fig 16]. Les textes et discours qu'il leur consacre ont notamment pour objectif de documenter l'histoire de l'institution, son choix se portant bien souvent sur des membres fondateurs de l'Académie Royale. Au-delà de cette préoccupation, qui confortait la légitimité de l'amateur au sein d'une compagnie d'artistes praticiens, le but de Caylus était d'esquisser une histoire de l'école française, certes héritière des grands maîtres de la renaissance italienne, mais d'ores et déjà en mesure de supplanter l'Italie en se hissant sur ses épaules, pour reprendre la vieille image médiévale des modernes. Caylus reprend à son compte l'idée de la prééminence de l'art français procurée par l'action de Louis XIV et Colbert, à l'appui du schéma traditionnel de la *translatio urbis* : Paris nouvelle Rome. Dans cette logique pour partie idéologique, l'Hôtel Lambert [Fig 17] décoré par Le Sueur et Le Brun prélude naturellement aux chantiers de Vaux-le-Vicomte et de Versailles.

Ce dessein exige toutefois une certaine impartialité. La conférence intitulée « Sur la composition » qu'il prononce en 1750 propose une critique circonstanciée de l'école française de son temps et de sa « petite manière ». En mettant à l'honneur l'exemple de Raphaël, qui fusionne selon lui la force, la sagesse, la grandeur et l'expression de l'esprit, il en appelle, à l'encontre d'une majorité d'œuvres trop communes où manquent le goût, la convenance et la vraisemblance, à des compositions sublimes et poétiques. A quel artiste pense-t-il lorsqu'il évoque des « inventions poétiques » ? Sans doute pas à Pierre Mignard qui peut sans doute plaire mais manque de facilité et de génie – plus certainement à un peintre comme Charles Le Brun qui correspond au profil louis-quatorzien de l'invention de l'école française. Quoi qu'il en soit, les contributions de Caylus à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture donnent l'impression d'un certain mécontentement ou d'une insatisfaction relative. Au cours des années 1750 il s'intéresse plus volontiers à l'Antiquité. La nomination de Charles-Nicolas Cochin aux fonctions de secrétaire de l'académie en 1755 – une personnalité avec laquelle il n'entretenait pas des relations tout à fait cordiales – l'incita sans doute à se consacrer à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres dont il avait été fait membre en 1742. Ses dissertations publiées dans les *Mémoires* de l'Académie sur la peinture, la sculpture et la gravure des anciens à partir de 1754 renseignent peut-être cette nouvelle orientation.

Dans les années qui suivent il publie deux ouvrages essentiels [Fig 18] : *Nouveaux sujets de peinture et de sculpture* (1755) et *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée, et de l'Enéide* (1757), qui procurent à toute une génération d'artistes un catalogue fourni de nouveaux sujets qui leur permettront d'échapper à la litanie des sujets éculés. Cette contribution, qui vise à expliquer le parti historique et moral que l'on pourra tirer des nouveaux sujets, est conçue comme une sorte de service que l'amateur rend au peintre, qui n'a pas de temps à consacrer à la lecture. L'insuccès relatif de cette entreprise s'explique par les difficultés rencontrées par le public pour comprendre les sujets des tableaux, sujets certes novateurs mais aussi inconnus. Caylus proposa sans convaincre d'ajouter des sous-titres explicatifs sur les cadres des tableaux.

Qu'à cela ne tienne, l'amateur produit un exemple concret de sa conception de la peinture régénérée par les sources antiques avec la série de compositions sur le thème de la prise de Troie d'après la description procurée par Pausanias des fresques exécutées par Polygnote dans un édifice proche des Propylées d'Athènes, d'ailleurs déjà ruinées du temps de Pausanias. Exécutés par Lorrain et publiés dans les *Mémoires* de l'Académie des Inscriptions en 1757 [Fig 19], les différents « tableaux » conçus par Caylus entendent démontrer comment on peut organiser sur un même plan une diversité de péripéties coordonnées. La compréhension de l'image présuppose certes la connaissance de la source, sous la forme d'une légende explicite, mais à l'appui de cet aménagement finalement minime l'histoire permet d'être appréhendée dans toute sa subtilité narrative par la seule articulation des actions simultanées dans l'espace du tableau.

Avec sa propre collection d'antiquités [Fig 20] publiée en 7 volumes de 1752 à sa mort en 1765⁹¹, Caylus constitue un répertoire unique et alors inédit d'exemples susceptibles de se prêter à la même logique de régénération de l'inspiration et de l'histoire : cet ensemble conséquent de fragments, bronzes et reliefs pourront faire l'objet d'une restitution poétique comparable à celle qu'il a lui-même appliqué aux descriptions des fresques de Polygnote par Pausanias et être traduits de fait en peinture. À l'encontre du point de Charles-Nicolas Cochin qui déniait aux peintures redécouvertes à Herculaneum et Pompéi toute valeur exemplaire pour les modernes⁹², Caylus œuvre à une accréditation de l'antique même médiocre comme matériau poétique de la peinture et des arts. Ses recherches sur les techniques antiques de la peinture à l'encaustique [Fig 21] sont littéralement mises en application par son protégé Joseph-Marie Vien, maître de Jacques Louis David [Fig 22]. Pareilles expériences touchant à l'archéologie et à la technologie de l'art antique, largement appuyées sur la masse des vestiges collectés et catalogués, devaient soutenir l'essor d'un néoclassicisme empirique et scientifique, philologique et archéologique, qui se diffuse dès lors dans l'ensemble des pratiques et des représentations artistiques. Dans les manufactures de porcelaine comme celle de Wedgwood en

⁹¹CAYLUS comte de, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, Paris, 1752-1767.

⁹²COCHIN Charles-Nicolas, *Lettre sur les peintures d'Herculanum, aujourd'hui Portici*, Paris, 1751.

Angleterre, le *Recueil d'antiquités* sert de modèle à la rénovation archéologique du goût, succès de diffusion dont témoigne aussi la production des meilleurs ébénistes parisiens [Fig 23].

Si l'on conserve à l'esprit que l'ambition de Caylus était de contribuer au progrès des arts, c'est-à-dire à une forme de régénération de la société par l'intelligence des corps et des fonctions, on ne verra pas ici la réussite d'une entreprise commerciale mais la concrétisation du projet européen de perfectionnement de la morale par le moyen des arts, que devait verbaliser en 1780 la célèbre lettre de Lessing sur l'éducation du genre humain (*Die Erziehung des Menschengeschlechts*). L'artiste qui a participé à la réussite de ce projet, a contribué à lui donner forme et qui oeuvra au plus proche des conceptions de Caylus est sans doute Edme Bouchardon [Fig 24]. Il conçut pour ce dernier un monument exécuté par son élève Louis-Claude Vassé, soit un sarcophage de porphyre d'une frappante simplicité que Caylus conserva dans son jardin de son vivant bien qu'il le destinât à porter son épitaphe dans l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois [Fig 25]. Démonté à la Révolution, il est aujourd'hui conservé au musée du Louvre.

Pour citer cet article

Markus A. Castor, « Sensualité de la main et sens de l'Histoire chez le comte de Caylus », *Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours*, volume 1, études rassemblées et présentées par Christophe Henry, en partenariat avec le Groupe de Recherches en Histoire de l'Art moderne (GRHAM) et Les symposiums d'Histoire de l'Art de la Mairie du 11, p. 36-41 [en ligne], mis en ligne le 15 octobre 2018 URL : <https://www.mairie11.paris.fr/actualites/parution-des-symposiums-d-histoire-de-l-art-de-la-mairie-du-11e-598>

Jean-Baptiste Lemoyne, portraitiste de Louis XV

Cécilie CHAMPY

« Nul sculpteur n'était son égal pour composer un buste avec esprit, pour l'exécuter avec grâce et pour donner au marbre ou à la terre la ressemblance et la vie. C'est à lui que s'adressaient les princes de la littérature et de la science comme ceux des maisons royales⁹³ ». Le vif éloge que Frédéric-Melchior Grimm décerne au sculpteur Jean-Baptiste Lemoyne n'est qu'un écho parmi d'autres⁹⁴ de la renommée dont bénéficiaient au XVIII^e siècle les portraits de l'artiste. Portraitiste des célébrités du temps des Lumières, Lemoyne fut aussi, avant tout, le portraitiste du roi : le jeune sculpteur commença sa carrière en exécutant, en 1732, un buste du roi destiné à servir de modèle pour l'effigie équestre du monarque à Bordeaux⁹⁵. La faveur constante que Louis XV manifesta à Lemoyne contribua beaucoup au renom de l'artiste. De 1732 à la fin du règne, le roi fit du sculpteur un de ses portraitistes favoris, l'égal, en sculpture, d'un Maurice Quentin de la Tour ou d'un Carle Vanloo comme le notait dès 1927 Louis Réau dans la monographie qu'il consacrait à la dynastie des Lemoyne⁹⁶.

Les témoignages de la prédilection royale à l'égard de Lemoyne sont multiples. Un portrait du sculpteur réalisé en 1754 par le peintre Jean Valade met en scène l'artiste dans son atelier, appuyé sur une sellette qui supporte le buste monumental du roi [Fig. 1]. Le profil majestueux de Louis XV, dont Lemoyne vient alors de réaliser une nouvelle effigie, semble protéger l'artiste et lui assurer un avenir favorable⁹⁷. On conserve également un témoignage écrit de la main de Lemoyne, concernant les liens privilégiés qui l'unissaient au souverain. En 1776, deux ans avant sa mort, le sculpteur établit la liste de ses principaux ouvrages et évoque de façon éloquente son attachement à la personne du roi. Concernant la mort de Louis XV, il écrit ainsi: « Le 10 mai 1774, Louis XV est mort. En perdant S.M. j'ai été privé d'un second père. Mon service près de Son auguste personne a duré près de quarante-deux ans consécutifs, pendant lesquels ma famille s'est ressentie des bontés que le Roi avait toujours eues

⁹³ GRIMM Friedrich Melchior, *Correspondance littéraire*, éd. Maurice Tourneux, Paris, Garnier frères, 1877-1882, t.X, p. 381.

⁹⁴ Voir par exemple BRICAIRE DE LA DIXMERIE Nicolas, *Les deux âges du goût et du génie français*, Paris, Lacombe, 1769, p.477-478 : « Lemoyne fait prendre au marbre, en quelque sorte, l'esprit et le caractère de nos grands hommes dans tous les temps : c'est pour eux un second moyen d'arriver à l'immortalité ».

⁹⁵ La statue équestre de Louis XV à Bordeaux, réalisée par Jean-Louis et Jean-Baptiste Lemoyne, fut commandée en 1731 et inaugurée en 1743.

⁹⁶ REAU Louis, *Une dynastie de sculpteurs au XVIII^e siècle. Les Lemoyne*, Paris, Les Beaux-Arts, 1927, p. 118.

⁹⁷ Le tableau est conservé à Versailles, Musée national du château (inv. MV5978), il s'agit du morceau de réception que Jean Valade présenta à l'Académie en 1754. Lemoyne venait alors de terminer la statue de Louis XV à Rennes, inaugurée en novembre 1754 ; voir : SALMON Xavier (dir.), *Madame de Pompadour et les arts*, cat.exp. Versailles, Munich, Londres, 14 février - 19 mai 2002, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002, p. 291.

pour moi. »⁹⁸ Le sculpteur évoque ensuite les portraits du souverain exécutés au cours de sa carrière : « Beaucoup de bustes en marbre de Louis XV, à tous les âges, pendant quarante-deux années, ont été réalisés par moi, sans compter les bustes, également en marbre, de princes, princesses, de grands personnages, de leurs épouses et d'illustres savants français. »⁹⁹

Le talent du sculpteur dans le domaine du portrait était considéré comme sans égal par ses contemporains. En 1768, le marquis de Marigny demandait conseil à Charles-Nicolas Cochin afin de savoir quel artiste choisir pour exécuter un buste du roi. La réponse de Cochin est explicite : le buste à son avis « ne peut guère être exécuté que par M. Le Moyne. Il est le seul qui ait actuellement la liberté de modeler d'après le Roy, et conséquemment, qui puisse le représenter avec la plus grande approximation de son état actuel. »¹⁰⁰ Lemoyne avait acquis, au cours des années, « comme la propriété de la ressemblance royale »¹⁰¹.

En dépit des louanges qu'ils suscitèrent du vivant de l'artiste, les portraits de Louis XV réalisés par Lemoyne ont mal résisté à l'épreuve du temps : du vaste corpus laissé par le sculpteur, seuls deux bustes en marbre sont actuellement conservés et identifiés avec certitude. L'un, daté de 1749, fait partie des collections du château de Versailles depuis 2003 [Fig. 2]¹⁰². Le second, achevé en 1757 et présenté au Salon la même année, est conservé à New York, au Metropolitan Museum of Art [Fig. 3]¹⁰³. Ces deux magnifiques portraits ont été réalisés pour Madame de Pompadour et présentent une image assez comparable du roi, à près de dix ans d'intervalle : revêtu d'un costume « moderne », en cuirasse, le roi apparaît comme un monarque victorieux et majestueux.

Les deux bustes de Versailles et New York constituent les seuls témoignages actuellement connus d'une longue série de portraits du roi, réalisés par Lemoyne au cours de sa carrière. Entre 1732 et 1768 la direction des Bâtiments du roi commanda à Lemoyne au moins six portraits de Louis XV. De plus des répliques, en marbre ou en bronze, ont été réalisées d'après les modèles réalisés par Lemoyne. Plusieurs raisons expliquent la disparition de l'essentiel du corpus. La plus évidente tient au vandalisme de l'époque révolutionnaire. La Révolution a certes été sans pitié à l'égard des « effigies de l'avant-dernier tyran¹⁰⁴ » : Louis Courajod dans la préface du *Journal* d'Alexandre Lenoir montre ainsi comment les bustes de Louis XV firent l'objet de destructions systématiques¹⁰⁵. Le XIX^e siècle n'a guère été plus clément à l'égard des portraits de Louis XV. En 1850 le conservateur du château de Versailles, Léon de Laborde, n'hésite pas à se séparer d'une statue du roi, justifiant cet exil en déclarant que Louis XV « avait peu fait pour la gloire de ce lieu »¹⁰⁶. Cependant les aléas de l'histoire ne sont pas seuls en cause dans la dispersion et la disparition de la majeure partie du corpus.

Dès l'origine, en effet, on constate une réelle imprécision au niveau du recensement des portraits de Louis XV exécutés par Lemoyne. Dans son mémoire de 1776, Lemoyne dit avoir réalisé à cinq reprises le portrait du roi, chiffre qui ne correspond pas exactement avec les six commandes documentées par les archives des Bâtiments du roi. Cette imprécision s'explique par le processus de fabrication du portrait royal, qui suppose, à partir d'un modèle destiné à servir de prototype, la réalisation puis la diffusion de multiples copies et répliques. Ce processus a été étudié pour la

⁹⁸ Cité par REAU Louis, *Une dynastie de sculpteurs au XVIII^e siècle. Les Lemoyne.*, op.cit., p. 156.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 156.

¹⁰⁰ FURCY-RAYNAUD Marc, *Inventaire des sculptures exécutées au XVIII^e siècle pour la direction des Bâtiments du roi*, Paris, Armand Colin, 1927, p. 206.

¹⁰¹ MAUMENE Charles & D'HARCOURT Louis, *Iconographie des rois de France*, Archives de l'Art Français, Nouvelle période, 16, 1931, p. 291.

¹⁰² *Louis XV*, buste en marbre, signé et daté 1749, Versailles, musée national du château, inv.MV9045, voir : VANDALLE Christophe, « Un buste de Louis XV par Jean-Baptiste II Lemoyne », *Revue des musées de France Revue du Louvre*, n° 5, décembre 2004, p 20-21, ainsi que : SCHERF Guilhem in *Madame de Pompadour et les arts*, op.cit., p. 290-293.

¹⁰³ *Louis XV*, buste en marbre, signé et daté 1757, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 41.100.244, voir : RAGGIO Olga, « Two great portraits by Lemoyne and Pigalle », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, new series, vol. 25, n°6, février 1967, p. 219-229.

¹⁰⁴ Cité par COURAJOD Louis, *Alexandre Lenoir, son journal et le musée des Monuments français*, Paris, Honoré Champion, 1878, t.1, p. XCIV.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Cité par VANDALLE, « Un buste de Louis XV par Jean-Baptiste II Lemoyne », op. cit., p 20.

peinture¹⁰⁷ : le directeur des Bâtiments du roi avait la responsabilité du « cabinet des copistes », chargés de reproduire les portraits d'apparat du roi et de la famille royale. Pour les portraits sculptés les documents sont plus rares : dans le cas de Lemoyne, il faut supposer que les répliques, en marbre ou en bronze, ont été réalisées par l'atelier du sculpteur, à la demande de l'administration mais aussi de sa propre initiative¹⁰⁸. Offerts en cadeau, envoyés à Paris et en province pour servir à l'ornement des académies, des parlements ou des universités, les bustes de Louis XV ont connu une très large diffusion. Ils faisaient l'objet d'une forte demande, de la part des institutions comme des particuliers, qui manifestaient ainsi leur attachement à la monarchie. Enfin, les bustes du roi étaient connus des amateurs et du public, car ils étaient exposés au vu de tous, soit dans l'atelier du sculpteur, soit au salon. Les bustes du roi par Lemoyne reçurent une réception très favorable : la conséquence du succès fut, dès l'origine, une multiplication des répliques et des copies, de qualité variable, qui rend désormais le corpus particulièrement complexe à délimiter.

Les commandes de bustes du roi par la Direction des Bâtiments

Les documents concernant les commandes reçues par Lemoyne pour l'administration des Bâtiments de Louis XV sont issus de la série O1 des Archives Nationales. Ils ont été publiés par Marc Furcy Raynaud en 1927¹⁰⁹ et cette publication constitue encore aujourd'hui une source fondamentale pour l'étude du corpus des bustes de Louis XV de Lemoyne. En 1911 Gaston Brière, conservateur au château de Versailles, tentait une première reconstitution du corpus : il recensait alors onze bustes¹¹⁰, sans s'intéresser toutefois à la question de la diffusion des œuvres. En 1927 Louis Réau, dans la monographie consacrée aux Lemoyne, dressait un catalogue de quatorze portraits en buste et de trois médaillons représentant le roi¹¹¹. Cependant ni Gaston Brière ni Louis Réau n'établissaient une distinction claire entre les bustes encore conservés et ceux dont l'existence n'était plus connue que par des mentions d'archives. En 1931, dans le second volume de *l'Iconographie des rois de France*, Charles Maumené et Louis d'Harcourt s'efforçaient d'établir une classification par « type » des bustes réalisés par Lemoyne afin de reconstituer les ensembles d'œuvres dérivées (répliques sculptées mais aussi gravures). Plus récemment, les deux bustes de Louis XV, conservés à Versailles et New York, ont fait l'objet d'études détaillées qui permettent de bien connaître les circonstances de leur commande et leur historique¹¹².

Est-il possible de qualifier Jean-Baptiste Lemoyne de portraitiste « officiel » de Louis XV comme le faisait au début du XX^e siècle Marc Furcy-Raynaud¹¹³ ? Le terme n'est sans doute pas approprié : il n'apparaît pas dans les sources du XVIII^e siècle et ne correspond pas à la réalité de l'époque. Parmi les portraitistes du roi, Lemoyne, avec six commandes, occupe une position privilégiée¹¹⁴. A titre de comparaison, Maurice Quentin de la Tour livra deux pastels pour les Bâtiments du roi, dont seul est aujourd'hui conservé l'autoportrait du musée du Louvre¹¹⁵. Hyacinthe Rigaud, Carle Vanloo, qui comptèrent parmi les portraitistes de Louis XV les plus appréciés, réalisèrent respectivement deux et

¹⁰⁷ Voir notamment BEURAIN David, « La fabrique du portrait royal », *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2002, p.251.

¹⁰⁸ En 1759 Lemoyne fait ainsi don à l'Académie de Rouen, dont il est membre, du buste de Fontenelle et du buste de Louis XV (cité par LE BRETON Gaston, *Le sculpteur Jean-Baptiste Lemoyne et l'Académie de Rouen*, Paris, impr. E. Plon et Cie, 1882, p. 30).

¹⁰⁹ FURCY-RAYNAUD, « Inventaires des sculptures exécutées au XVIII^e siècle pour la Direction des Bâtiments du roi », *op. cit.*, p. 180-214.

¹¹⁰ BRIERE Gaston, « A propos d'un buste de Louis XV par Jean-Baptiste Lemoyne », *Bulletin de la société d'histoire de l'art français*, 1910, p. 70-76.

¹¹¹ REAU, *Une dynastie de sculpteurs au XVIII^e siècle. Les Lemoyne*, *op.cit.*, p. 144-146.

¹¹² Voir n°10 et 11.

¹¹³ FURCY-RAYNAUD, « Inventaire des sculptures... », *op. cit.*, p. 109.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 198-208.

¹¹⁵ Maurice Quentin de La Tour, *Louis XV*, pastel sur papier bleu, Paris, musée du Louvre, inv. 27615 ; voir : SALMON Xavier, *Le voleurs d'âmes. Maurice Quentin de La Tour*, cat.exp. Versailles, 14 septembre – 12 décembre 2004, Versailles, Artlys, 2004, p. 125.

trois portraits de Louis XV pour l'administration des Bâtiments¹¹⁶. Jean-Baptiste Lemoyne figure ainsi parmi les rares artistes à avoir portraituré Louis XV « à différents âges », mettant régulièrement à jour les études qu'il conservait dans son atelier. Il faut donc regretter la disparition de la majeure partie de son corpus, qui, s'il avait été préservé, nous offrirait « la plus belle et la plus véridique galerie iconographique de Louis XV, permettant de saisir l'évolution de la physionomie royale »¹¹⁷.

Les premiers portraits du roi : l'acquisition d'une position privilégiée (1731-1745)

Lorsqu'en 1731, Jacques V Gabriel passait un marché avec les deux Lemoyne, père et fils, pour réaliser la statue équestre destinée à orner la place royale de Bordeaux, Jean-Baptiste Lemoyne n'était âgé que de vingt-sept ans. Sa carrière venait à peine de commencer : agrégé à l'Académie en 1728, il avait débuté par des travaux en étroite collaboration avec son père Jean-Louis Lemoyne et son oncle Jean-Baptiste I^{er} Lemoyne, avec qui il travaillait alors au décor de l'église Saint Jean-en-Grève à Paris¹¹⁸.

La réalisation du modèle de la statue équestre de Bordeaux donna au jeune sculpteur l'occasion de réaliser un premier portrait du roi : « Lemoyne commença par faire le portrait du monarque d'après nature : il eut le bonheur de saisir cet air majestueux qui était particulier au roi, & que les anciens appelaient *facies digna imperi*. Telle fut l'époque de la bienveillance dont Louis XV ne cessa de l'honorer. »¹¹⁹ Les pièces d'archives viennent à l'appui du témoignage de Dezallier d'Argenville : en 1732 le duc d'Antin, directeur des Bâtiments du roi, passe commande à Lemoyne d'un buste du roi¹²⁰. Ce premier portrait remporte de suite un grand succès, comme le rapporte le *Mercur de France* qui précise en septembre 1732 que le sculpteur expose le buste dans son atelier du faubourg du Roule¹²¹. Conséquence du succès, en 1733, le peintre Nicolas Wleughels, directeur de l'Académie de France à Rome, demande au duc d'Antin que l'administration des Bâtiments lui envoie un exemplaire en plâtre du « beau portrait de Sa Majesté fort ressemblant » fait par « le fils de M. Le Moine »¹²². En 1734 Lemoyne achève non pas un, mais deux portraits de Louis XV pour l'administration des Bâtiments : devant la réussite du premier portrait, le jeune sculpteur a reçu commande d'un second exemplaire¹²³.

Le 29 mars 1735, Louis XV manifeste publiquement sa satisfaction : alors qu'il vient de passer en revue les régiments des gardes françaises et suisses, le roi se rend dans l'atelier de Lemoyne pour voir le modèle à grandeur de la statue équestre destinée à Bordeaux que le sculpteur vient d'achever¹²⁴. Lorsqu'un membre de sa suite critique le portrait royal, lui reprochant son manque de naturel, Louis XV prend vivement la défense de l'artiste : « Sa majesté considère l'ouvrage, elle en est contente, elle l'approuve ; tandis que Lemoyne goûte la douce satisfaction de réunir les suffrages, le prince Charles observe que le regard du héros contraste avec son geste, et prétend qu'il est nécessaire de regarder ceux à qui l'on donne des ordres. Le roi, pour épargner toute discussion, se met dans l'attitude du modèle, regarde le grand écuyer, & dirigeant son geste du côté opposé : prince, lui dit-il, c'est ainsi que je commande. »¹²⁵

¹¹⁶ Voir DIDIER N., « Les portraits gravés de Louis XV et la popularité du roi », *Louis XV. Un moment de perfection de l'art français*, catalogue de l'exposition : Paris, Hôtel de la Monnaie, Paris, RMN, 1974, p. 217.

¹¹⁷ MAUMENE & D'HARCOURT, *Iconographie des rois de France*, op.cit., p. 292.

¹¹⁸ Le Baptême du Christ, conservé à l'église Saint-Roch à Paris depuis 1802, est une œuvre collective des deux Lemoyne, l'oncle et le neveu. Jean-Baptiste I^{er} étant mort en 1731, Jean-Baptiste II acheva seul le groupe sculpté.

¹¹⁹ DEZALLIER D'ARGENVILLE Antoine Joseph, *Vie des fameux architectes depuis la renaissance des arts : avec la description de leurs ouvrages*, Paris, Debure, 1787, II, p. 354.

¹²⁰ FURCY-RAYNAUD, « Inventaire des sculptures... », op.cit., p. 109.

¹²¹ *Mercur de France*, septembre 1732, p. 1999 : « M. le Moine, dont nous venons de parler est le même qui a fait depuis peu le Portrait du Roi en Buste, d'une ressemblance parfaite, où l'on trouve toutes les finesses de l'Art. Ce Buste doit servir de modèle pour la Statuë Equestre en bronze, à laquelle M.le Moine travaille actuellement pour la ville de Bordeaux. On en voit avec grand plaisir le modèle dans son Atelier, au Roule. »

¹²² MONTAIGLON Anatole de & GUIFFREY Jules, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, t. VIII, p. 407 cité par REAU, *Les Lemoyne...*, op.cit., p. 120.

¹²³ *Liste chronologique des principaux travaux de sculpture de J. B. Lemoyne dressée par l'artiste en 1776*, publiée par REAU, *Ibid.*, p. 156.

¹²⁴ *Mercur de France*, mars 1735, p. 592.

¹²⁵ DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Vies des fameux sculpteurs*, op.cit., p. 354-355.

Aucun exemplaire des bustes réalisés pour la direction des Bâtiments entre 1732 et 1734 n'est connu à ce jour. Cependant, étant donné son succès, la première version réalisée par Lemoyne a été plusieurs fois interprétée par la gravure. Parmi la série des portraits gravés de Louis XV conservés au département des estampes de la Bibliothèque nationale, neuf gravures ont pu être rapprochées du premier type de buste réalisé par Lemoyne¹²⁶. Quatre sont anonymes, cinq sont signées et font explicitement référence soit à un buste, soit à un dessin de Jean-Baptiste Lemoyne¹²⁷.

La gravure de Jean Daullé datée de 1738 [Fig. 4] semble avoir servi de modèle aux gravures de J. L.Haid, J. V.Dupin et F. Basan, qui présentent une composition comparable. Le roi Louis XV est présenté de trois-quarts, la tête légèrement tournée vers la gauche. Il est vêtu, non à l'antique, mais en costume « moderne », militaire. Il porte une cuirasse et le grand cordon de l'Ordre du Saint-Esprit. Sa coiffure est également « moderne » : on reconnaît la perruque dite à *la bigotière*, portée au XVIII^e siècle par l'armée et les anciens officiers¹²⁸ : les cheveux sont ramenés en arrière en catogan et noués par un nœud de ruban, tandis que sur les tempes ils forment des boucles appelées les *ails de pigeon*, à la mode jusqu'au milieu du XVIII^e siècle¹²⁹. La marque distinctive de Lemoyne réside dans le grand réalisme avec lequel il parvient à représenter le visage du roi. Les traits ne sont pas idéalisés : le nez arqué, caractéristique du profil des Bourbons, se reconnaît de façon manifeste, mais n'empêche pas le souverain d'avoir la noblesse et l'assurance qui conviennent à sa fonction. Le type iconographique, mis au point par Lemoyne entre 1732 et 1734 rencontre un grand succès. Il inaugure une formule de composition que le sculpteur réutilisera presque constamment, en n'y apportant que de légères variantes.

Les grands bustes d'apparat (1745-1757)

En 1744 l'administration des Bâtiments, par l'intermédiaire de Philibert Orry, passait commande à Lemoyne d'un nouveau portrait du roi, un « buste en marbre, grandeur naturelle ». Le sculpteur se rendit alors à Versailles auprès du roi qui lui accorda plusieurs séances de pose. Le mémoire établi par Lemoyne, daté du 15 janvier 1746, contient un témoignage intéressant sur la façon dont Lemoyne réalise son œuvre :

« En avoir fait deux modèles en terre et plâtre ; pour y parvenir, avoir fait plusieurs voyages à Versailles pour y voir S.M. à travailler, ensuite et lorsque le modèle a été fait et approuvé, l'on a ébauché le marbre ; après quoi, j'ai recommencé une troisième étude d'après le Roi, et pour cet effet, resté à Versailles plus de trois mois de suite, ce qui a servi à achever et à perfectionner le marbre en y employant tout l'été de 1745 »¹³⁰.

Il s'agit de l'un des rares textes qui documentent le travail préparatoire de l'artiste : entre l'autorisation d'utiliser un marbre provenant des magasins du roi, délivrée le 24 février 1744 par le directeur des Bâtiments, et l'achèvement du buste à l'été 1745, il s'est écoulé près d'un an et demi. La taille du marbre a été précédée par l'exécution de deux modèles, en terre et en plâtre. Leur réalisation a

¹²⁶ MAUMENE & D'HARCOURT, *Iconographie des rois de France*, op. cit., p. 324-325. Cinq gravures sont signées, celles de Jean Daullé (datée 1738), J.J.Haid, François Basan, J.V.Dupin., J.G.Wille d'après Parrocel. Quatre autres gravures, anonymes, présentent un type iconographique très proche, et l'une précise « Fait d'après le buste qui s'est vu au Salon des peintures et sculptures au Louvre, 1741. J.B.Lemoyne ». L'ensemble est conservé à Paris, Bibliothèque nationale de France, département des estampes et de la photographie, séries N2 e N3.

¹²⁷ La gravure de Jean Daullé porte la mention « Cette teste a esté dessinée par Jean-Baptiste Lemoine » ; elle a été copiée par J. J. Haid et Dupin fils, de façon inversée (voir DIDIER, « Les portraits gravés de Louis XV... », op. cit., p. 228, n°263). La gravure de François Basan (ROUX Marcel, *Inventaire du Fonds Français, graveurs du XVIII^e siècle*, Paris, 1951, t. II, n°252), montre, dans un médaillon ovale, un portrait de Louis XV présenté par le philosophe Diogène : le portrait du roi reprend de façon très fidèle la gravure de Daullé et porte l'inscription « Le Moine effigiem pinxit ». Ces mentions laisseraient penser que Jean Daullé a eut accès, non à un buste, mais à un dessin de Lemoyne, peut-être une étude réalisée « d'après nature » lors d'une séance de pose auprès du roi, mais, en l'état actuel des recherches, rien ne permet de confirmer cette hypothèse.

¹²⁸ RUPPERT Jacques, *Le Costume. Époques Louis XIV et Louis XV*, Paris, Flammarion, 1990, p. 58 ; le rapprochement a été fait par G. Scherf dans le catalogue de l'exposition *Madame de Pompadour et les arts*, op.cit, p. 292.

¹²⁹ RUPPERT, *Le Costume...*, op.cit., p. 58.

¹³⁰ FURCY-RAYNAUD, « Inventaire des sculptures... », op. cit., p. 199.

nécessité l'organisation de séances de pose en présence du souverain : le sculpteur commence par modeler un buste en terre, avant d'en tirer, par moulage, le modèle en plâtre « original ». Lemoine ne fait pas référence à des dessins préparatoires : il semble modeler directement la terre, sans passer par l'étape des études au crayon. Le roi suit chaque étape de la réalisation : il approuve chacun des deux modèles, afin que l'artiste puisse corriger les détails jugés peu satisfaisants. La taille du marbre ne commence qu'après approbation définitive du modèle. Elle s'effectue probablement dans l'atelier du sculpteur, à l'aide des modèles exécutés « d'après nature ».

Le buste en marbre commandé en 1744 est achevé à la fin de l'été 1745 et présenté au Salon la même année¹³¹. Dès l'année suivante, en 1746, la direction des Bâtiments passe commande à Lemoine de deux répliques en marbre, destinées au cardinal de Rohan et à Madame de Pompadour. Les deux œuvres sont actuellement perdues : le buste réalisé pour le cardinal de Rohan, placé au musée de Strasbourg au XIX^e siècle, a été détruit lors de la guerre de 1870¹³². Le buste destiné à Madame de Pompadour n'est pas connu avec certitude. Cependant il est possible d'établir un rapprochement entre le buste commandé en 1746 pour Madame de Pompadour et le buste actuellement conservé à Versailles, signé et daté de 1749. Le buste de Versailles a fait partie des collections de la marquise de Pompadour avant de passer dans celles du marquis de Marigny. Sa date d'achèvement, 1749, rend plausible une commande en 1746, même s'il n'est pas possible, au vu de la documentation actuelle, de l'affirmer.

En 1750 Lemoine reçoit une quatrième commande de la direction des Bâtiments pour un buste « vêtu en cuirasse française représentant S.M. Louis XV »¹³³. Le sculpteur exécute une nouvelle série d'études d'après le roi dans le courant de l'année 1750, au château de Choisy¹³⁴. Le marbre est achevé en 1751 et placé au château de Crécy, demeure de Madame de Pompadour. Au vu du corpus existant, il n'est pas possible d'identifier ce buste, mais il devait être assez proche, sur le plan de l'iconographie, du buste de Versailles daté de 1749 [Fig. 2], également réalisé pour Madame de Pompadour.

En 1757 Lemoine « achève pour la cinquième fois un buste de Louis XV »¹³⁵ : si le sculpteur évoque cette cinquième commande dans le mémoire rédigé en 1776, en revanche on n'en trouve pas trace dans les archives des Bâtiments du roi. On sait cependant que le sculpteur présente un buste du roi au Salon la même année¹³⁶ et tous les éléments concordent pour identifier le buste mentionné par Lemoine avec le grand buste en marbre conservé à New York, signé et daté 1757 [Fig. 3]. L'historique de l'œuvre est bien documenté. Le buste est placé en décembre 1757 au château de Champs, qui appartient alors à la marquise de Pompadour¹³⁷. A la mort de la marquise en 1764, le buste est racheté par le roi lors de la succession de la marquise. En 1766, le roi l'offre au contrôleur général des finances Laverdy, qui le place dans son château de La Neuville à Gambais (Seine-et-Oise)¹³⁸.

Parmi les bustes réalisés entre 1744 et 1757, les deux exemplaires conservés (Versailles et New York) représentent tous les deux le roi « en cuirasse française », selon la formule mise au point dès les années 1730 : le roi est de trois quarts, le buste barré par le grand cordon de l'Ordre du Saint-Esprit. Il détourne légèrement la tête à gauche, comme pour donner un ordre. Les deux versions diffèrent toutefois par certains détails. Le buste de 1757 est ceint d'une imposante draperie qui vient accentuer la majesté du modèle. Le roi porte le collier de la Toison d'or ainsi que la plaque du Saint-Esprit, fixée sur la draperie. Ses traits semblent légèrement altérés par l'âge, mais gardent la même expression altière et

¹³¹ Voir le mémoire de Lemoine daté du 15 janvier 1746 et publié par FURCY-RAYNAUD, « Inventaire des sculptures ... », *op.cit.*, p. 198.

¹³² GUIFFREY Jules, *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Nogent-le-Roi, Librairie des arts et métiers, 1900, Salon de 1745, n°47.

¹³³ *Ibid.*, p. 201.

¹³⁴ Liste chronologique des principaux travaux de sculpture dressée par J.B.Lemoine, 1776, publiée par REAU, *Les Lemoine...*, *op. cit.*, p. 156.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ Livret du Salon de 1757, n°127.

¹³⁷ COURAJOD Louis, *Livre- Journal de Lazare Duvaux*, Paris, 1873, t. II, p. 340 : « Du 10.- Mme la Marq.de Pompadour : Le port à Champs d'un buste du Roy en marbre, à deux hommes, 12 l. »

¹³⁸ FURCY-RAYNAUD, « Inventaires des sculptures... », *op. cit.*, p. 203. Le buste a été vendu en 1900 par le marquis de la Briffe. Il a fait partie de la collection Georges Blumenthal qui l'a donné au Metropolitan Museum en 1941 (RAGGIO, *op.cit.*, p.291).

assurée. D'année en année, Lemoine est resté fidèle à un même type, dont la composition, mise au point dès les premiers portraits, n'avait plus besoin de prouver son succès. Le sculpteur se contente ainsi de mettre à jour ses portraits, afin de traduire, dans le marbre les évolutions de l'âge. Il apporte également quelques variantes au niveau du costume, des insignes militaires ou des drapés.

Le type du roi en cuirasse, avec les insignes militaires de la Toison d'Or et du Saint-Esprit, revêtu d'une ample draperie, a connu une large diffusion. Un bronze de ce type est conservé au musée du Louvre, il est daté de 1751¹³⁹, ce qui laisserait penser que le buste de 1757 conservé à New York n'est pas la première version « drapée » réalisée par Lemoine, mais qu'il s'agit en fait d'une réplique d'un type mis au point vers 1750. En 1760, la manufacture de Sèvres réalise un buste de Louis XV, en deux grandeurs, qui présente la même iconographie¹⁴⁰. Enfin, comme pour la version réalisée en 1734, cette version drapée a été diffusée par la gravure : une gravure Johann-Georg Wille, datée de 1748 [Fig. 5], représente un buste de Louis XV dans un médaillon, entouré de trophées militaires. Le buste s'inspire fidèlement du buste de Lemoine (version drapée), comme le précise l'inscription portée sous la gravure¹⁴¹. La même version drapée du portrait de Louis XV par Lemoine a également été gravée par François Basan¹⁴² et Jean-Baptiste Simonet¹⁴³ : chaque graveur reprend fidèlement les différents éléments de la composition du buste de Lemoine (draperie, cuirasse, plaque et cordon du Saint-Esprit), se contentant d'apporter des changements dans l'ornementation du décor de l'encadrement.

Les portraits tardifs de Louis XV (1760-1774)

Dans les décennies 1760-1770, Lemoine reçut deux nouvelles commandes de la direction des Bâtiments, en 1760 pour un buste offert par le roi à la faculté de Montpellier, et en 1768 pour un buste destiné à la salle d'étude des pages de la Grande Écurie de Versailles. Il s'agissait toujours d'un « buste du Roi exécuté en marbre, de grandeur naturelle et vêtu en cuirasse »¹⁴⁴. Comme Lemoine ne fait pas mention dans son mémoire de 1776, de nouvelles séances de pose d'après le roi, il faut supposer qu'il s'agit d'une réplique à l'iconographie très proche des versions réalisées dans les années 1750. Le buste, exposé au Salon de 1763, fut livré à Montpellier en 1765 où son arrivée donna lieu à une inauguration solennelle. Le buste a été détruit pendant les troubles révolutionnaires, comme le porte une mention sur le registre de la faculté de médecine à la date du 18 avril 1814¹⁴⁵.

La dernière commande des Bâtiments concerne un buste destiné à la salle des pages de la Grande Écurie de Versailles. En mars 1768, la comtesse de Brionne sollicite l'appui du marquis de Marigny afin d'obtenir un buste du roi pour les pages de la Grande Écurie dont elle est gouvernante¹⁴⁶. Marigny obtient l'accord du roi et sollicite alors Charles-Nicolas Cochin qui lui conseille Lemoine, « le seul à avoir la liberté de modeler d'après le roi ». Cochin ajoute de plus que le sculpteur est « déjà connu et estimé de Mme la comtesse, il lui inspirera plus de confiance »¹⁴⁷. Le 10 avril 1768, Marigny commande à Lemoine un nouveau buste en marbre du roi : « je ne puis mieux m'adresser qu'à vous pour cet effet, connoissant d'ailleurs le goût avec lequel vous travaillés à de pareils ouvrages »¹⁴⁸. Le marbre est livré à l'atelier du sculpteur en mars 1769, mais le sculpteur n'aura pas le temps d'achever le

¹³⁹ Louis XV, buste en bronze sur piédouche, 40 x 32 x 19 cm, musée du Louvre, département des Sculptures, inv. MR 3371 : le buste provient du Garde-Meuble, il a ensuite fait partie des collections du musée spécial de l'École française, puis du château de Fontainebleau avant d'entrer au musée du Louvre en 1900 (GABORIT Jean-René dir., *Musée du Louvre, Sculpture française, Renaissance et temps modernes*, Paris, musée du Louvre / RMN, II, 1998, p. 463).

¹⁴⁰ SCHERF in « Madame de Pompadour et les arts... », *op. cit.*, p. 291.

¹⁴¹ Johann Georg Wille, « Ludovicus Victor et Pacator », gravure sur un dessin de Heilmann d'après un buste de Jean-Baptiste Lemoine, comme le précise l'inscription (« *Ad stat. marmor Jo. Bap. Le Moyne* »).

¹⁴² François Basan, *Louis XV roi de France, J.B. Le Moine inv[enit] ; Basan sculp[isit]*.

¹⁴³ Jean-Baptiste Simonet, *Louis XV, J. B. Le Moyne pinxit, Simonet aîné sculp[isit]*.

¹⁴⁴ FURCY-RAYNAUD, « Inventaire des sculptures... », *op. cit.*, p. 205.

¹⁴⁵ JOUBIN André, « Quelques oeuvres d'art de la Faculté de Montpellier », *Mélanges Bertaux*, Paris, De Boccard, 1924, p. 176.

¹⁴⁶ FURCY-RAYNAUD, « Inventaire des sculptures... », *op. cit.*, p. 205 et suivantes.

¹⁴⁷ FURCY-RAYNAUD, *Correspondance de M. de Marigny avec Coypel, Lépicié et Cochin*, Paris, Jean Schemit, 1904-1905, t. XIX, p. 144 ; Lemoine avait en effet présenté cinq ans auparavant le buste de la comtesse de Brionne au Salon de 1763 (n°162).

¹⁴⁸ FURCY-RAYNAUD, « Inventaire des sculptures... », *op. cit.*, p. 207.

buste avant sa mort en 1778. Le portrait sera terminé par un des élèves de Lemoine, d'Huez, et livré à la comtesse de Brionne la même année. La trace en est aujourd'hui perdue.

Dans son mémoire de 1776, Lemoine ne fait pas mention des bustes de 1763 et 1768 : faut-il en déduire qu'il les considérait comme des répliques et non comme des « originaux » ? Il faut mentionner cependant l'existence de plusieurs bustes du roi tardifs, postérieurs aux années 1760. Un buste du roi en marbre, signé et daté 1769, est conservé au château de Versailles¹⁴⁹ : la composition adoptée par l'artiste est très proche de celle employée pour le buste de 1757 : le roi est en cuirasse, il porte les insignes de l'ordre de la Toison d'or et du Saint-Esprit. Quelques variantes peuvent néanmoins s'observer : l'attache de la draperie est située, non sur l'épaule droite, mais de face sur la poitrine et le roi ne porte pas la plaque du Saint-Esprit. Les principales différences s'observent au niveau du visage : les traits du roi semblent légèrement maigris et vieillis par rapport aux portraits des années 1740-1750. Deux versions plus tardives en marbre, datées respectivement 1772 et 1774 sont documentées¹⁵⁰, ainsi qu'un bronze conservé au musée des Beaux-Arts d'Orléans. Le type est toujours le même : roi en cuirasse drapé, avec la plaque du Saint-Esprit, mais chaque exemplaire diffère par quelques détails (orientation du buste, drapé, insignes militaires).

Les deux portraits de Louis XV conservés à Versailles [Fig. 2] et New York [Fig. 3] ne constituent qu'une petite partie du vaste corpus de bustes réalisés par Lemoine entre 1732 et la fin de sa vie. Lemoine ayant réussi à la perfection, dès ses premières tentatives, à traduire dans le marbre la « ressemblance » du roi, il mit au point un type désigné dans la correspondance des services du Bâtiments comme le « portrait du roi en cuirasse française ». Au vu des exemplaires connus, il semble que Lemoine s'en soit toujours tenu à ce type qu'il reprenait d'un portrait à l'autre, à quelques variantes près (draperies, décorations militaires), se contentant de mettre à jour le portrait du roi, en fonction de son âge.

Usages et diffusion des bustes de Louis XV par Lemoine

Les usages des bustes commandés à Lemoine par la direction des Bâtiments étaient multiples. Ils étaient avant tout destinés au cercle de la famille royale, des maîtresses du roi et de la Cour. Madame de Pompadour fut ainsi à l'origine de trois des six commandes passées au sculpteur : dans ses demeures successives, Crécy puis Champs, elle eut un portrait de Louis XV par Lemoine¹⁵¹. A Louveciennes, Madame du Barry possédait également trois œuvres de Lemoine, dont deux bustes, l'un en marbre et l'autre en bronze, actuellement conservé au musée du Louvre¹⁵². Le portrait du roi n'était pas une simple œuvre d'art. Doté d'une forte charge symbolique, il se substituait à la personne du souverain tout en manifestant son pouvoir. Le don d'un portrait du roi était un acte solennel, une marque de faveur très recherchée. Sous Louis XV, les dons de portrait du roi constituaient une part importante de l'activité des services des Bâtiments, constamment sollicités par des courtisans, des ministres ou des institutions. Rien qu'en 1757 – l'année où Lemoine achevait le grand buste d'apparat pour Madame de Pompadour – le marquis de Marigny recensait onze copies à faire exécuter d'après le portrait du roi réalisé par Carle Vanloo¹⁵³.

¹⁴⁹ Louis XV, roi de France, buste en marbre, signé et daté au dos : « J. B. Lemoine 1769 », Versailles, musée national du château, inv. MV8434 ; voir : HOOG Simone, *Versailles. Les sculptures. I. Le musée*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1993, p. 244, n°1105.

¹⁵⁰ Buste de Louis XV, marbre, signé « Par B.Lemoine, âgé de 69 ans » (Vente de la collection de Lord Michelham, 23 novembre 1926, lot 87, reproduit) ; Petit buste de Louis XV en marbre, signé « J. B. Lemoine », avec inscription « Louis XV, roi de France », 1774, haut. 49 cm (Vente Eugène Kraemer, 29 avril 1913, lot 141).

¹⁵¹ Au château de Menars, le buste de Louis XV se trouvait dans le salon de compagnie sur une table en marbre ; voir l'inventaire réalisé le 20 avril 1764, publié dans LESUEUR Frédéric, *Menars, le château, le jardin et les collections de Madame de Pompadour et du marquis de Marigny*, Paris, 1912, p. 210.

¹⁵² Louis XV en cuirasse, buste en bronze, sur piédouche, signé et daté « Par Jean-Baptiste Lemoine 1751 », Paris, musée du Louvre, inv. MR 3371 (GABORIT, *Musée du Louvre. Sculpture française, II...*, op. cit., p. 463).

¹⁵³ Paris, Bibliothèque Jacques Doucet, ms 1001, vol. VIII, p. 94-95 (copie des actes contenus dans la correspondance générale de la Direction des Bâtiments du roi pour l'année 1757, Archives nationales O1 1909).

Devant l'afflux des demandes, Marigny fut contraint progressivement de limiter l'octroi de portraits. Pour obtenir une réponse favorable, les solliciteurs devaient occuper une position influente à la Cour ou disposer d'appuis solides¹⁵⁴ : dans le cas des bustes de Lemoyne, seuls des personnages du rang du cardinal de Rohan ou de la comtesse de Brionne parvinrent à obtenir un buste du roi. A la différence des copies peintes, œuvres des copistes du cabinet du roi¹⁵⁵, les répliques sculptées étaient commandées directement au sculpteur et réalisées par l'artiste ou son atelier. La réalisation d'une réplique sculptée coûtait cher¹⁵⁶ et prenait plus de temps que celle d'une copie peinte. Le buste commandé à Lemoyne pour les pages de la Grande Écurie resta dix ans dans l'atelier du sculpteur sans être achevé. Même s'il s'agit d'un cas exceptionnel – Lemoyne était connu pour mettre du temps à achever ses marbres – le commanditaire devait s'attendre à un délai de deux ou trois ans avant de voir sa demande satisfaite.

Les bustes ordonnés par l'administration des Bâtiments étaient tous des marbres, un matériau particulièrement coûteux et prestigieux, dont l'ordre d'exécution revenait au roi. A côté des marbres, réservés aux commanditaires les plus prestigieux, il a existé également une production de bronzes d'après Lemoyne, mais elle semble sortir du ressort de l'administration des Bâtiments. Les bronzes étaient exécutés dans un cadre privé, par des fondeurs spécialisés. Lorsque Marigny évoquait les projets d'aménagement de son hôtel de fonction à Paris, rue Saint-Thomas du Louvre, il demandait ainsi à Jacques-Germain Soufflot de lui indiquer le nom d'un fondeur pour réaliser un portrait de Louis XV dont il voulait orner son salon : « Vous ne voyez pas qu'il faut un beau buste du roy sur la table en face de la cheminée. Cela fera-t-il bien ? A qui nous adresserons-nous ? Je le veux en bronze. Combien me coûtera-t-il ? »¹⁵⁷.

La détention, à titre privé, d'un portrait de Louis XV, était un moyen de manifester, pour un ministre, son dévouement à la monarchie et son attachement à la personne du roi. Si Marigny souhaitait placer un buste de Louis XV au centre de son salon, c'était parce que, « Plus mon salon sera beau, mon cher Soufflot, et plus il me retracera les bienfaits d'un maître que j'adore. Il ne me suffit pas que la reconnaissance ait gravé son portrait profondément dans mon cœur, je voudrais le voir partout »¹⁵⁸. Au château de Menars, Marigny possédait deux œuvres de Lemoyne¹⁵⁹ : dans le jardin se trouvait un bronze représentant Louis XV porté sur un pavois par trois soldats¹⁶⁰ ; dans le salon d'été un buste de Louis XV en marbre blanc dont Marigny avait hérité au moment du décès de Madame de Pompadour en 1764. De même que les parlements et les corps de villes s'honoraient de décorer leur salle de cérémonie d'un portrait du roi, de même les ministres de la monarchie manifestaient leur dévouement en possédant dans leurs collections des effigies de Louis XV, peintes et sculptées.

La collection du marquis de Marigny, et notamment sa collection de sculptures était exceptionnelle par son envergure et sa qualité. Cependant d'autres « ministres des arts » ont commandé ou acquis des statues de Louis XV : le duc d'Antin commanda ainsi en 1737 une statue en pied du roi à Lemoyne pour son château de Petit-Bourg¹⁶¹. L'abbé Terray, également grand collectionneur¹⁶², possédait comme Marigny une réduction en bronze du monument en l'honneur de

¹⁵⁴ BEURAIN, « La fabrique du portrait royal », *op. cit.*, p. 245.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 251.

¹⁵⁶ Les bustes de Lemoyne commandés par la direction des Bâtiments ont un prix fixe : 2800 livres, versées en plusieurs acomptes, sur deux ou trois ans.

¹⁵⁷ Cité par VITTE Jean, « Le salons des Gobelins du marquis de Marigny : un chef-d'œuvre ignoré de la décoration d'intérieur », *Le naturel exalté. Marigny, ministre des arts au château de Menars*, cat. exp. sous la direction de Christophe Morin, Blois, 30 juin – 16 septembre 2012, Milan, Silvana Editoriale, 2012, p. 74.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Voir GORDON Alden R., *The Houses and Collections of the Marquis de Marigny*, Los Angeles, Getty Publications, 2003, p. 311, n°922 ; p. 447, n°2169.

¹⁶⁰ Il s'agit d'une réduction en bronze du monument projeté à Rouen par l'architecte Le Carpentier, qui fit appel à Lemoyne pour l'exécution ; voir DROGUET Vincent, « Le Carpentier et les sculpteurs », actes du colloque *Augustin Pajou et ses contemporains*, sous la direction de Guilhem Scherf, Paris, La Documentation française, 1999, p. 193-222.

¹⁶¹ FURCY-RAYNAUD, « Inventaire des sculptures... », *op. cit.*, p.182 ; la figure, inachevée à la mort du duc d'Antin, resta dans l'atelier du sculpteur où elle se trouvait encore à sa mort en 1778.

¹⁶² Voir le chapitre consacré à l'abbé Terray dans BAILEY Colin B., *Patriotic Taste. Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris*, New Haven, London, Yale University Press, 2002, p.70-100.

Louis XV projeté à Rouen, commandée en 1773 au ciseleur Delarche¹⁶³. Manifestation de fidélité et de dévouement, il s'agissait peut-être également d'une volonté d'imiter le roi qui s'était mis à collectionner les réductions d'après les monuments érigés en son honneur au cours de son règne.

Considérés de façon unanime comme reproduisant à la perfection les traits du visage du roi, les bustes de Lemoyne servirent de modèles aux artistes chargés de réaliser des portraits de Louis XV, sans avoir le privilège d'approcher la personne du roi. Une lettre de Cochin à Marigny montre comment l'administration des Bâtiments recourut à Lemoyne pour « corriger » un portrait du roi dont la ressemblance n'était pas jugée satisfaisante :

« On ne pourra dans cette occasion faire usage du portrait qu'a fait M. Vanloo dernièrement et qui est le plus ressemblant ; la teste du portraict peint par la demoiselle Saint-Martin est dans une attitude totalement différente ; on sera donc forcé d'avoir recours à la sculpture, parce qu'une teste de ronde bosse se présente dans toutes les vues dont on peut avoir besoin. Avec ces difficultés, on ne peut s'attendre à un succès aussi complet que si l'on pouvoit avoir un original coloré. Mais je crois qu'il suffira qu'on ait amélioré ce portrait qui ne sera jamais excellent. C'est tout ce qui me paroist qu'on peut se proposer. Lorsque j'auray reçu vos ordres, je prieray M. Le Moyne de vouloir bien nous prêter un plâtre pour cet usage. »¹⁶⁴

Le témoignage de Cochin est doublement instructif : il nous apprend d'une part que Lemoyne conservait dans son atelier des modèles en plâtres « originaux », réalisés d'après les terres modelées en présence du roi, ce qui lui permettait de réaliser à son gré des répliques. Ces modèles étaient connus et servaient de référence aux artistes n'ayant pas obtenu de séances de pose.

Si Lemoyne parvient à rendre la « ressemblance » du roi avec tant de justesse, c'est certes grâce à son talent de portraitiste, que même Diderot, qui pourtant ne l'apprécie guère, lui reconnaît¹⁶⁵. Mais c'est aussi grâce à la confiance constante que lui accorde Louis XV. La relation privilégiée qu'il noue avec le monarque lui permet d'avoir le privilège d'exécuter, à plusieurs années d'intervalle, de nouvelles études d'après le roi et d'être ainsi le mieux à même de saisir l'évolution de la physionomie royale. Dès le premier buste commandé en 1732 Lemoyne insiste pour réaliser son portrait d'après nature. Michel-François Dandré-Bardon rapporte ainsi dans sa *Vie ou Éloge de Lemoyne* (1779), qu'on proposa d'abord au sculpteur de travailler d'après une miniature réalisée par Jean-Baptiste Massé en 1730. Lemoyne refusa et obtint de faire le portrait d'après nature. Ironie du sort, le buste de Lemoyne fut si réussi que Massé aurait fini son œuvre en s'inspirant du portrait du sculpteur¹⁶⁶ ! L'anecdote est peut-être inventée par le biographe, mais elle n'en souligne pas moins l'importance accordée par le sculpteur aux études « sur le vif ». Dans le mémoire qu'il rédigea en 1776, le sculpteur prit d'ailleurs soin de dénombrer les différents voyages qu'il fit, à Versailles ou à Choisy, chaque fois qu'il lui fallut réaliser une nouvelle version du portrait du roi. Le but n'était certes pas de varier la composition du portrait dont la formule iconographique était fixée. L'objectif était bien de mettre à jour la physionomie royale afin de faire en sorte que le portrait soit le plus ressemblant possible.

La supériorité de Lemoyne dans le domaine du portrait royal, généralement reconnue et admirée, lui valut de voir ses œuvres servir de modèle à des artistes, peintres, sculpteurs et graveurs, moins expérimentés que lui dans ce domaine. En 1765, suite à la proposition de Lemoyne à l'Académie royale de peinture et sculpture de faire exécuter un buste du roi, François Boucher, alors directeur de l'Académie, confia l'exécution du buste au sculpteur Étienne-Pierre-Adrien Gois. Gois acheva l'œuvre en 1770 et la présenta comme morceau de réception¹⁶⁷, non sans avoir bénéficié de

¹⁶³ DROGUET, « Le Carpentier et les sculpteurs », *op. cit.*, p. 204.

¹⁶⁴ Lettre de Cochin à Marigny, 23 mars 1762, *Correspondance de M. de Marigny avec Coypel, Lépicié et Cochin*, publiée par Marc Furcy-Raynaud, Paris, Jean Schemit, 1904-1905, t. XIX, p. 227-228.

¹⁶⁵ Diderot écrit ainsi à propos de Lemoyne : « Cet artiste fait bien le portrait, c'est son seul mérite. Lorsqu'il tente une grande machine, on sent que la tête n'y répond pas. » (DENIS Denis, *Salon de 1765*, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 445).

¹⁶⁶ Cité par Gaston LE BRETON, *Le sculpteur Jean-Baptiste Lemoyne et l'Académie de Rouen*, Paris, E. Plon et Cie, 1882, p. 5.

¹⁶⁷ *Louis XV, roi de France et de Navarre*, par Étienne-Pierre-Adrien Gois, buste en marbre, Versailles, musée national du château, inv. 2129 (HOOG, *Versailles. Les sculptures. I. Le musée, op.cit.*, p.244, n°1106).

« secours nécessaires pour la ressemblance »¹⁶⁸ de la part de Lemoyne. Un autre exemple nous est fourni par une gravure de Johann-Georg Wille [Fig. 6] qui représente Louis XV à cheval, d'après un portrait réalisé par Charles Parrocel et Jean-Baptiste Vanloo¹⁶⁹. L'inscription portée sous la gravure précise : « peint par C.Parrocel, la teste par J.Chevallier d'après le buste fait par J. B.Le Moine, gravé par J.G.Wille »¹⁷⁰. Le graveur s'est inspiré du tableau de Parrocel pour l'ensemble de la composition, mais le visage du roi a été gravé d'après un des bustes de Jean-Baptiste Lemoyne, manifestement une des premières études datant de la jeunesse du roi, vers 1730-1740.

¹⁶⁸ MONTAIGLON Anatole de, *Procès-verbaux 1648-1793 de l'Académie royale de peinture et sculpture*, Paris, F. de Nobele, 1972, t. VII, p. 310.

¹⁶⁹ *Louis XV, roi de France et de Navarre*, par Jean-Baptiste Vanloo et Charles Parrocel (Versailles, musée national du château, inv. MV 3749).

¹⁷⁰ *Louis XV le Bien-Aimé*, gravure de J. G. Wille d'après C. Parrocel, J. Chevallier et J. B. Lemoyne ; deux exemplaires sont conservés à la Bibliothèque nationale de France, département des estampes et de la photographie, série N3 ; un exemplaire est également conservé au Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (Album gravé de Wille, inv. GDUT09744).

Table des principales œuvres et documents cités

1. Jean Valade, portrait du sculpteur Jean-Baptiste II Lemoyne, 1750, Versailles, musée national du château de Versailles.
2. Jean-Baptiste II Lemoyne, *Louis XV*, buste en marbre, signé et daté 1749, Versailles, musée national du château, inv.MV9045.
3. Jean-Baptiste II Lemoyne, *Louis XV*, buste en marbre, signé et daté 1757, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 41.100.244 (c) *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 25, n°6, Février 1967, p. 223, ill. 4.
4. Jean Daullé d'après Jean-Baptiste II Lemoyne, *Louis XV*, 1738, gravure - 36 × 26.7 cm.
5. Johann Georg Wille, « Ludovicus Victor et Pacator », gravure sur un dessin de Heilmann d'après un buste de Jean-Baptiste Lemoyne, comme le précise l'inscription (« Ad stat.marmor Jo.Bap.Le Moyne »).
6. J. G. Wille, *Louis XV le Bien-Aimé*, gravure d'après C. Parrocel, J. Chevallier et J. B. Lemoyne, Paris, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Petit Palais..

Pour citer cet article

Cécilie Champy, « Jean-Baptiste Lemoyne, portraitiste de Louis XV », *Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours*, volume 1, études rassemblées et présentées par Christophe Henry, en partenariat avec le Groupe de Recherches en Histoire de l'Art moderne (GRHAM) et Les symposiums d'Histoire de l'Art de la Mairie du 11, p. 42-53 [en ligne], mis en ligne le 15 octobre 2018 URL : <https://www.mairie11.paris.fr/actualites/parution-des-symposiums-d-histoire-de-l-art-de-la-mairie-du-11e-598>

Peinture, culture et société

L'artiste et la sociabilité parisienne au XVIII^e siècle

Lætitia PIERRE

La fin du règne de Louis XIV est regardée comme une période où la sociabilité parisienne connaît un essor nouveau. L'ouverture progressive et régulière d'expositions d'œuvres d'art organisées dans le salon carré du Louvre par l'Académie royale de peinture et de sculpture, dans les salles du couvent des Grands Augustins par l'Académie de Saint-Luc ou plus ponctuellement dans les demeures des collectionneurs et des amateurs de la capitale dresse le panorama d'une sociabilité nouvelle où les artistes venus étudier et travailler dans la capitale, jouent désormais un rôle déterminant. La dénomination de ce comportement apparaît pour la première fois dans l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert, à l'article « Sociabilité », rédigé par le chevalier Louis de Jaucourt en 1765¹⁷¹. Il fait l'objet deux ans plus tard d'une étude de l'abbé François-André-Adrien Pluquet, intitulée *De la sociabilité*, en 1767. Son emploi usuel est un indice du changement profond des comportements culturels qui se répand désormais au sein de la capitale avant de devenir un modèle à travers l'Europe.

Les termes de *société*, *cercle* et *salon* n'apparaissent cependant que vers la fin des années 1770-80 dans les *Tableau de Paris* de Louis-Sébastien Mercier et le dictionnaire de Trévoux¹⁷². Les études faisant cas de ce phénomène s'appuient toujours sur les travaux publiés dès 1978 par Daniel Roche qui considère l'étendue du phénomène, de ses causes et de ses conséquences sur les mentalités et la politique¹⁷³. Roche expose les facteurs concourants dès les années 1730 à l'indépendance progressive des élites sociales et intellectuelles vis-à-vis des institutions littéraires et scientifiques¹⁷⁴. Elle correspond à l'apparition : « d'un public (...) dont les choix, les jugements ne sont plus dictés uniquement par les normes de la société de cour ou traduits par les institutions intellectuelles de la

¹⁷¹ DIDEROT Denis, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, entrée « Sociabilité », 1751, vol. 15, p. 250-251.

¹⁷² Le terme de *salon* au sens de lieu de réunion et de conversation apparaît pour la première fois dans l'édition de 1783 du *Tableau de Paris* de Louis-Sébastien MERCIER au chapitre intitulé « Comédies clandestines de la petite bourgeoisie », t. XII, chap. CMLXXXIII. Par contre Trévoux emploie le terme de *cercle* avant Mercier en 1771 à l'article « Cercle » de son dictionnaire ; Mercier fera apparaître cette expression dans le tome X de l'édition du *Tableau de Paris*, dans l'article consacré au Palais royal. Le terme de *société* et plus particulièrement de société littéraire est employé dès le début des années 1750, le premier à en faire usage est Duclos dans ses *Considérations sur les mœurs de ce siècle*, paru en 1751, chapitre 12.

¹⁷³ ROCHE Daniel, *La France des Lumières*, Paris, Librairies Arthème Fayard, 1993, chap. XIII, « De la sociabilité culturelle à la culture artistique nouvelle », p. 390-403.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 390 (« leur action est d'autant plus forte qu'elle se situe dans une moindre dépendance par rapport à l'état et débouche sur l'émergence d'une sphère culturelle autonome »).

monarchie »¹⁷⁵. Au cours de cette étude, j'aurai l'occasion de revenir sur la relation que les artistes entretiennent désormais avec le public : celui qui fréquente l'Académie royale de peinture et de sculpture, les salons, les sociétés libres, les sociétés artistiques qui disposent dans les mentalités d'un statut semi-officiel ainsi que les différentes loges politiques. Il nous sera donné l'occasion de revenir aussi sur certains événements et exemples ponctuels qui ont illustrés la situation des peintres au cœur de ces réseaux¹⁷⁶.

La réception des artistes dans les lieux de sociabilité parisienne

La réception des artistes dans la société parisienne au XVIII^e siècle renvoie à une vision confuse des sources et études relatives aux activités de ses acteurs. L'acte de se réunir, de partager – en dehors ou non des institutions de pensée officielles – ses opinions et ses connaissances, est indubitablement une des préoccupations majeures de tous les membres de cette société. Ces activités ne sont plus réservées aux lettrés et intellectuels, les mémorialistes du XVIII^e siècle sont également des hommes de cour, bourgeois appartenant à l'élite financière du pays ainsi que des femmes tenant une place prépondérante dans ces assemblées, dès le début des années 1730. L'envergure de ce phénomène reste cependant mal défini car peu étudié encore malgré le développement progressif des recherches qui tentent de définir ce que Marc Fumaroli appelle « l'esprit de société »¹⁷⁷, régnant dans les appartements privés, les locaux réservés aux membres de chambres de lectures, aux diverses sociétés littéraires et scientifiques...

Ce phénomène de sociabilité est considéré comme atteignant son apogée entre la Régence et le règne de Louis XVI, mais même s'il « perd en énergie et en compréhension, même si son épiscentre se déplace d'un quartier à un autre, [...] il se démultiplie, selon les saisons, de la ville elle-même aux résidences périphériques, plus ou moins proche de Paris. Il est lié aux loisirs, (...) l'aristocratie et les gens de lettres y jouent un rôle déterminant. C'est un phénomène non seulement urbain mais laïc »¹⁷⁸.

Afin de distinguer la situation des peintres vis-à-vis de leurs interlocuteurs dans les cercles de sociabilité parisienne, il serait en effet utile de pouvoir définir les origines culturelles et intellectuelles de ceux qui tiennent et fréquentent ces réunions. Les protagonistes de cette « conversation parisienne »¹⁷⁹ sont pour la plupart instruits et éduqués selon les principes de l'Église, au sein des collèges, couvents féminins ou par des précepteurs ecclésiastiques ou laïcs formés eux-mêmes par ces institutions. Le goût pour la lecture et la diffusion du savoir et de la culture dans la noblesse découle d'une discipline de formation et d'éducation qui permet au second ordre de maintenir ses prérogatives politiques, « Les familles nobiliaires veillent à l'instruction de leurs enfants qui tous ou presque reçoivent le bagage des humanités classiques auxquels ils ajoutent, selon la vocation qu'on leur destine, l'apprentissage spécialisé des arts militaires ou des disciplines juridiques et administratives »¹⁸⁰.

L'étude des comportements littéraires des membres de la classe financière et nobiliaire atteste du moins que chacun de ses membres bénéficiait d'une culture littéraire de base¹⁸¹. Les artistes quoique victimes d'un discrédit intellectuel entretenu par des critiques et amateurs avides d'imposer un contrôle sur l'évolution des arts, reçoivent chacun une instruction élémentaire lorsqu'ils entrent dans les ateliers de formation des artistes et bénéficient dès 1747 des moyens d'étendre leur culture générale tout en étant largement encouragés dans cette voie par les institutions officielles. L'échange culturel entre les artistes et le public des salons est tout à fait recevable d'autant que le public montre

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 390.

¹⁷⁶ Sur le phénomène de sociabilité en France au XVIII^e siècle, cf. FRANÇOIS Etienne & REICHARDT Rolf, « Les formes de sociabilité en France au milieu du XVIII^e et au milieu du XIX^e siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1987, p. 453-472.

¹⁷⁷ FUMAROLI Marc, préface de l'étude de Jacqueline HELLEGOUARC'H, *L'esprit de société, cercles et salons parisiens au XVIII^e siècle*, Paris, éditions Garnier, 2000, p. VII à XX.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. XV.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. XVI.

¹⁸⁰ ROCHE Daniel, *Les républicains des Lettres, gens de culture et Lumières au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1988, p. 88.

¹⁸¹ *Ibid.*, chap. III : « Les lectures de la noblesse dans la France du XVIII^e siècle », p. 85-102.

un intérêt croissant à la pratique des arts et de la musique, considérées comme des matières indispensables à une bonne instruction¹⁸².

Les artistes bénéficient-ils d'une réception favorable au sein de ces sociétés indépendantes ? L'art de la discussion découle d'un code de bonne conduite devenu une manière de faire valoir la finesse plus que la profondeur de sa pensée. Un exemple fameux inscrit les artistes au cœur de ce phénomène: le salon de Madame Geoffrin que sa célébrité européenne fait passer pour le lieu exemplaire de cet art de la sociabilité où se côtoyaient les hommes de toutes conditions et dont les conversations étaient aussi divertissantes qu'instructives. Ce salon relève en fait d'une conception différente¹⁸³. S'il contribue à valoriser cet art de vivre célébré dans toute l'Europe après la Révolution, il a permis aux artistes de trouver dans la société parisienne une aire de réception adéquate à la continuation de leurs échanges avec les connaisseurs, mécènes et intellectuels en dehors des institutions officielles. A la différence des salons qui se distinguaient comme des cercles littéraires tel que celui de la marquise de Lambert, mesdames de la Popelinière, du Bocage, de Tencin, femmes spirituelles et distinguées, Madame Geoffrin fait se rencontrer officiellement dans son salon, les hommes de lettres qui constituaient son premier entourage et les artistes, peintres, sculpteurs et musiciens, « gens que la coutume tenait à l'écart des réunions mondaines »¹⁸⁴. La société de Madame Geoffrin est considérée de son temps comme une réunion de penseurs appartenant à la sphère des arts et lettres, à l'égal des sociétés philosophiques et scientifiques de Madame Helvétius ou plus tard encore de Mademoiselle de Lespinasse. Les « gens du monde »¹⁸⁵ admis dans ses réunions ont la possibilité de connaître personnellement les artistes et peuvent se déterminer plus facilement à employer leurs talents ; pareille compagnie est donc très tôt recherchée par les artistes. L'exemple des lundis de Madame Geoffrin ne permet pas d'affirmer que les artistes tenaient une place dans la société parisienne qui privilégiait l'agrément et la conversation. Toutefois, le salon de Madame Geoffrin est bien plus qu'une société artistique comme il en a existé à l'époque. La maîtresse de maison a su mêler le charme des conversations à l'amour des arts et des lettres. Un de ses intimes, l'abbé Morellet, résume ainsi les motivations des gens qui fréquentent son salon: « les gens du monde qui ont quelque instruction, ou seulement de l'esprit et du goût, sentent trop bien le vide des conversations communes, pour ne pas chercher quelque empressément dans les sociétés d'hommes à talents et des gens de lettres qui ayant fait de la culture des arts [...] l'occupation d'une vie, ont nécessairement un plus grand fond d'idée et des principes de goût plus assurés »¹⁸⁶.

Mais les artistes participent-ils tout de même à la vie mondaine ? Des témoignages ponctuels attestent de la présence des peintres – du moins des officiers de l'Académie royale de peinture et sculpture – aux dîners des dignitaires aristocratiques et à la cour. Les associés libres de l'Académie royale invitent même des artistes à fréquenter cette école du savoir-vivre. En 1763, le chevalier de Valory, associé-libre de l'Académie royale, prononce un discours intitulé « S'il est avantageux aux artistes de vivre dans la retraite ou dans le commerce du monde »¹⁸⁷. L'artiste aurait tout intérêt à fréquenter le monde, il y gagne des mœurs et des manières distinguées ainsi que la reconnaissance de ses talents puisque selon l'avis de Valory, les progrès de l'esprit humain rapprochent dorénavant les « conditions », sous-entendues sociales. Si les artistes sont invités à fréquenter les grands et la cour, ils ne semblent pourtant pas aussi convaincus de cette mise à égalité des conditions par la seule valeur de leur talent. Le témoignage sincère de Gabriel-François Doyen dans sa correspondance avec le marquis de Voyer d'Argenson (ami intime de l'artiste depuis l'enfance) sur les mœurs de la cour est d'autant plus précieux que le peintre d'histoire, fort de sa haute condition dans la hiérarchie des arts, montre

¹⁸² Cf. CHARTIER Roger, JULIA Dominique, COMPERE Marie-Madeleine, *L'éducation en France du XVI^e siècle*, Paris, Sté d'édition d'enseignement supérieur, 1976, chap. VI : « Les stratégies éducatives au XVII^e et XVIII^e siècles », p. 175-207.

¹⁸³ Sur le déroulement et la renommée du salon de Madame Geoffrin, cf. l'ouvrage de SEGUR Pierre de, *Le royaume de la rue Saint-Honoré, madame Geoffrin et sa fille*, Paris, Calmann Levy éditeur, 1897 et celui de HELLEGOUARC'H, *L'esprit de société...*, *op. cit.*, note 157, p. 97-158 et p. 267-282.

¹⁸⁴ *Ibid.*, note 163 ; SEGUR, *Le royaume de la rue Saint-Honoré...*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁸⁵ Cette expression désigne la société parisienne aisée et plus particulièrement la noblesse, cf. HELLEGOUARC'H, *L'esprit de société...*, *op. cit.*, note 157.

¹⁸⁶ MORELLET André, *Portrait de Madame Geoffrin, par M. L. M.*, Paris, s.e, 1777, p. 26.

¹⁸⁷ JOUIN Henry, *Conférences de l'Académie royale de peinture et sculpture, recueillies, annotées et précédées d'une étude sur les artistes écrivains*, Paris, Quantin, 1883, note 28, p. 217.

qu'il n'est pas dupe des apparences¹⁸⁸. Doyen est régulièrement à Versailles, il a ses entrées chez Madame du Barry, qui l'a introduit directement auprès du roi. Cependant il se défie de ces faveurs éphémères et des comportements des gens de la cour: « Nous sommes dans ce monde-ci comme dans une grande ménagerie où on laisse aux animaux de notre espèce plus de liberté qu'aux autres, nous avons la liberté de tenir société avec ceux de notre plumage et qui entendent notre ramage [...] ce que l'on appelle les faveurs de la cour à peine elles durent un jour [...] les artistes n'ont pas ce temps-là, leurs occupations les en empêchent... »¹⁸⁹. Relevant au passage son commentaire d'une formule poétique empruntée à la fable du *Corbeau et du Renard* de Jean de La Fontaine, Doyen exprime sa fierté d'être admis auprès du roi mais dénigre le rôle de courtisan, vain et superficiel. Il s'inscrit ostensiblement dans la société formée par les intellectuels et préfère prendre des distances vis-à-vis de celle des hommes du monde.

Les artistes empruntent-ils progressivement les affects de leurs riches interlocuteurs ? Ce comportement est notamment observable au travers des portraits d'artistes, dont l'étude de l'évolution au cours du siècle est instructive. Ils reflètent de plus en plus la personnalité de l'homme et ne se contentent plus de mettre seulement en valeur l'honorabilité de son statut. Tandis que les portraits de Charles-Joseph Natoire [Fig 1], François Boucher [Fig 2] et Jean-Baptiste Massé [Fig 3] sont concentrés sur leur personnalité et les présentent comme des gentilshommes plutôt que des artistes, les portraits de Sébastien Leclerc [Fig 4] et d'Edmé Bouchardon [Fig 5] mettent en valeur leurs qualités intellectuelles et pédagogiques, ils tentent de saisir la profondeur de leur réflexion. Celui de Gabriel François Doyen [Fig 6] fixe l'inspiration créatrice qui anime toute sa physionomie tandis que Jean-Baptiste Oudry [Fig 7] semble tenir une conversation sur son art de la même façon qu'il tient un discours devant l'assemblée de l'Académie royale de peinture et de sculpture¹⁹⁰. L'artiste est dépeint comme un homme de talent, aux mœurs raffinées, capable d'exprimer un discours sur son art.

Je reviens sur une figure caractéristique de ce comportement, Jean-Baptiste Massé [Fig 3]¹⁹¹. Moins réfractaire que Doyen aux conditions de la vie mondaine, il se signale par ses discours et écrits dans lesquels il engage les élèves à se cultiver et s'intégrer dans les sociétés aimables¹⁹². Ce miniaturiste reconnu et estimé dans le milieu artistique comme dans la société incarne l'idéal du chevalier de Valory. Académicien zélé, défenseur de la condition des artistes, lié par une amitié sincère avec Cochin, Massé est complimenté par Voltaire et recherché dans les milieux de cour¹⁹³. Massé compte sa clientèle parmi les gens de la finance et de l'aristocratie. Il laisse un testament dans lequel il rend compte des liens qu'il cultivait avec ces dignitaires et de quelle manière ils avaient participé aux projets de publications artistiques qu'il avait mis en place¹⁹⁴.

Les commentaires sur son intégration dans les milieux cultivés foisonnent. Mariette proclame que « jamais il n'y eut homme de mœurs plus douces et de meilleure société »¹⁹⁵ ; Cochin résume

¹⁸⁸ LECLAIR Anne, « Lettres d'un artiste à un amateur : la correspondance de Doyen avec le marquis de Voyer d'Argenson », 1770-1772, p. 139-158. *Curiosités, études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, réunies par BONFAIT Olivier, GERARD-POWEL Véronique, SENECHAL Philippe, Paris, Flammarion, 1998.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 153.

¹⁹⁰ Voir les conférences de J-B. Oudry dans JOUIN, *Conférences de l'Académie royale...*, *op. cit.*.

¹⁹¹ Jean-Baptiste Massé (1687-1767), fils d'une famille de joailliers parisiens, miniaturiste de renom, il est élu conseiller par l'Académie royale en 1740.

¹⁹² MASSE Jean-Baptiste, « Sur les élèves et leurs devoirs », 4 janvier 1749, publié dans LICHTENSTEIN Jacqueline et MICHEL Christian (dir.), *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, EnsBa, 2016, t. V., vol. 1, (1747-1752), p. 234-247, note 88. Voir aussi : PIERRE Laëtitia, *Une émancipation intellectuelle et sociale des peintres de l'ancienne Académie royale (1730-1780) : réalités et enjeux politiques*, Diplôme d'Etudes Approfondies sous la direction de D. Rabreau, université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, juin 2001, p. 27.

¹⁹³ Les miniatures de Massé étaient très appréciées et reconnues pour leur grâce et leur finesse, Voltaire complimente Massé à deux reprises dans la scène IV de *l'Indiscret*, comédie en un acte, représentée en 1725, au théâtre français: « Regarde ce portrait mon cher ami Clitandre; ça dis-moi si tu vis jamais de tes deux yeux rien de plus agréable et de plus gracieux, c'est Massé qui l'a peint; c'est tout dire... ». Vingt trois ans plus tard, en 1748, dans l'Épître au duc de Richelieu à qui le sénat de Gênes avait érigé une statue, Voltaire cite encore Massé : « Les traits du Richelieu coquet, de cet aimable créature [sic]se trouveront en miniature dans mille boîtes à portrait [sic]ou Massé mit votre figure », cf. CAMPARDON Emile, *Un artiste oublié, Jean-Baptiste Massé, peintre de Louis XV*, Paris, Charavay frères éditeurs, 1880, p. 7.

¹⁹⁴ *Ibid.* Seul Campardon a consacré à la vie de Massé un ouvrage, qui publie son testament.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 27.

l'homme par une phrase: « de rares talents réunis aux qualités les plus estimables et à toutes les vertus sociales »¹⁹⁶. L'aisance matérielle de Massé lui permet d'emprunter les mœurs de sa riche clientèle: « Il s'habillait magnifiquement et du meilleur goût, il était même quelque fois d'une propreté si délicate et si recherchée qu'elle lui attirait les plaisanteries de ses amis. C'était une suite naturelle de ses liaisons qui lui donnait son aisance et ses accès à la cour. Il voyait la compagnie la plus agréable et la plus distinguée et en avait pris le ton de la plus grande politesse »¹⁹⁷. Cochin affirme explicitement que les mœurs et la culture de Massé ont pourvu à son intégration sociale et à sa fortune : « Les artistes qui sont ordinairement surtout entre eux plus unis et plus simples y trouvaient quelque affectation, mais elle n'était en lui que l'effet d'une habitude délicate et sensible, perfectionnée par l'usage du monde »¹⁹⁸.

L'intégration sociale de Massé est donc jugée rare, mais Cochin la désigne comme une réussite et un modèle. Car s'ils ne peuvent briguer les marches de la hiérarchie des ordres, les académiciens revendiquent très tôt la qualité de gentilhomme. Même si elle n'a pas de valeur d'un point de vue institutionnel, cette qualité confère aux artistes une éthique et donc une reconnaissance sociale. Les artistes se sentent en effet obligés de revendiquer la bienséance de leur profession et de leurs mœurs tandis que divers témoignages discréditent leurs qualités morales et intellectuelles.

Une émancipation délicate

Malgré le soutien et la protection qu'il accorde aux artistes de l'Académie, le célèbre comte de Caylus ne se considère pas, en tant qu'amateur et savant, sur le même pied d'égalité. Il importe selon lui de délimiter pour chaque parti un rôle précis dans le déroulement de l'activité créatrice: « à l'homme de lettre, l'histoire et le costume, à l'homme d'esprit les expressions, à l'homme de l'art l'exécution »¹⁹⁹. Or le discours des artistes vers la fin des années 1770-1780 tend à revendiquer ouvertement leur autonomie et leur indépendance dans le processus de création. Mais avant de parvenir à cette prise de position clairement revendiquée, les artistes ont du faire valoir en premier lieu la dignité intellectuelle et morale de leur activité, en réaction contre les avis désobligeants de leur entourage et notamment les membres des salons. Les premières interventions officielles se manifestent très tôt, vers la fin des années 1740, lors de la reprise des conférences de l'Académie. François Desportes et Jean-Baptiste Massé revendiquent la qualité d'honnête homme et placent le sujet au centre d'un débat où se joue la question de la quête identitaire de l'artiste dans la société²⁰⁰.

La réaction de certains critiques semble assez décourageante. Si l'on considère les commentaires de Marmontel, on entrevoit les raisons de cette désobligeance à l'encontre des artistes. Ses avis sur les artistes les plus célèbres ont dressé un portrait peu flatteur de leur comportement. La postérité garde de ces commentaires une image des peintres de l'ancien régime maladroits en public, manquant de savoir-vivre et de culture²⁰¹. Mais il faut se pencher plus avant sur le contexte dans lequel Marmontel formule ses critiques et comprendre surtout le point de vue de l'auteur quand il juge ainsi les artistes.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 30.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 32.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ CAYLUS comte de [Anne-Claude-Philippe de Tubières de Grimoard de Pestels de Lévis de Caylus], *Description d'un tableau représentant le sacrifice d'Iphigénie peint par Carle Van Loo*, Paris, édition posthume, 1777, p. 5-6.

²⁰⁰ Cf. PIERRE Laetitia, *Enseigner l'art de peindre : l'œuvre pédagogique et littéraire de Michel-François Dandré-Bardon (1700-1783)*, thèse de doctorat nouveau sous la direction de Daniel Rabreau, Paris, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2016, en particulier la première partie consacrée à la relance des conférences académiques, p. 25-28.

²⁰¹ MARMONTEL Jean-François, *Mémoires*, présentés par John Renwick, Clermont-Ferrand, Collection écrivains d'Auvergne, 1972. Chez Marmontel le terme de vulgarité est entendu dans toutes ses acceptions morales et sociales. Quand il s'agit des artistes Carles Vanloo, Vernet, Soufflot, Boucher, Lemoyne, et La Tour, le jugement porté sur eux est accablant. Tout d'abord, se sont des hommes qui bien qu'ayant par nature, de l'esprit, « [manquent] presque tous d'instruction et de culture », p. 168. Carle Vanloo est dépourvu d'inspiration, et, pour y suppléer, « a peu fait de ces études qui élèvent l'âme », et qui remplissent l'imagination de grands sujets et de grandes pensées. Vernet quoique assez gai, est un homme du commun. Soufflot dont la pensée [est] inscrite dans le cercle de son compas, est borné. Boucher, hélas, manque de noblesse ; il [peint] Vénus et la Vierge d'après les nymphes des coulisses et son langage se [ressent], ainsi que ses tableaux, des mœurs de ses modèles et du ton de son atelier. Lemoyne parle peu, il est trop timide. Tandis que Latour, tout en croyant régler les destins de l'Europe, est ignare et ne fait que pontifier. Tous sont bornés. », p. 168.

En effet, Marmontel donne une définition du gentilhomme, confondue avec le comportement idéal de l'homme des Salons et des « bureaux d'esprit », ceux-là même que Rousseau considérait comme des hommes maniérés, sophistiqués et faux. Pour Marmontel, dont toute la carrière est intimement liée à son évolution dans ces sociétés, la vie dans les salons était une seconde nature, dont il maîtrisait les règles et les codes de comportements. Ne pas se conformer à ces lois est une marque d'incivilité et de grossièreté qui interdit la qualité de gentilhomme. Pour maîtriser ces codes de sociabilité, il faut par conséquent être issu de ce milieu et c'est le principal reproche que Marmontel fait aux artistes qui pour la plupart sont de condition commune: « C'est la noblesse qui leur fait défaut »²⁰². Le jugement de Marmontel corrobore l'opinion de certains amateurs distingués qui ne reconnaissent pas chez des hommes issus de conditions modestes les qualités intellectuelles et la culture que leur éducation n'a objectivement pas pu leur apporter. Les reproches de Marmontel sont peut-être aussi motivés par la rivalité qui se joue entre les académies littéraires (Académie Française, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres) et les académies artistiques, en particulier l'Académie royale de peinture et sculpture.

Dans son étude sur la psychologie de Marmontel, John Renwick résume le caractère de l'écrivain: « L'honnête homme qu'est Marmontel se méfie de tous les sentiments outrés, que ce soit les transports de l'amour, de la jalousie, de la haine, de l'orgueil, de l'ambition ou de la vulgaire passion de gagner au jeu. Bref, tous ce qui dépasse la mesure et menace l'équilibre n'est pas convenable »²⁰³.

Plusieurs critiques fustigent le comportement des peintres au nom de leur manque d'éducation, se traduisant par leurs emportements, leurs impatiences. Ils soulignent en fait l'antagonisme qu'il y a pour un peintre dont le tempérament, le génie de nature impétueuse, s'oppose avec la notion de convenance sociale telle que l'entend Marmontel. « Pour lui, comme l'écrit Renwick, la qualité majeure de l'homme qui sait vivre est bien la modération [...] il faut savoir dialoguer et non pas, comme l'abbé Raynal dominer la conversation. L'honnête homme, lui, cause avec foi et bonne grâce, varie le débit et le rend intéressant. Chez Madame de Tencin, le plaisir est moindre, puisque les habitués de ce salon sont de beaux esprits[...] : Marivaux, Montesquieu, Mairan, Astruc et Helvétius arrivent chez elle prêts à se faire valoir [...] Marmontel entend les condamner. Son attitude donne à réfléchir. Peut-on vraiment condamner de façon si légère des hommes aussi accomplis que Marivaux, Montesquieu ou Helvétius ? [...] Ces gens sont tout simplement trop originaux, intelligents voir intellectuels pour Marmontel »²⁰⁴.

L'artiste parisien et l'aisance : aux sources de la Bohème

Renwick prend l'exemple d'hommes de lettres issus de la même discipline que Marmontel mais il pourrait dans une certaine mesure reprendre également les noms des peintres cités plus hauts. Les commentaires de Marmontel ne dénie en rien les aptitudes littéraires et ne dénigre pas plus l'ouverture culturelle des peintres. Il détermine un profil d'homme de société, qui ne privilégie aucun domaine de réflexion en particulier. Dans ces conditions, il était naturel que les artistes investissent des sociétés plus scientifiques que mondaines. Leur originalité littéraire et scientifique, la nature du raisonnement déterminé par leurs travaux artistiques, ainsi que l'éthique attachée à leur comportement ne s'accordent pas avec la souplesse et la légèreté d'esprit que prônent les sociétés fréquentées par Marmontel.

Cette question introduit le problème de la condition sociale des artistes alors souvent tributaire de leur situation pécuniaire. Les rapports de l'artiste avec l'argent – et plus particulièrement du peintre d'histoire voué au grand genre – est un sujet délicat à documenter à cette période. Les artistes faisant étalage de leur aisance sont aussitôt critiqués ; Madame d'Épinay fustige par exemple Fragonard car il s'est rendu coupable d'avoir « abandonné le grand genre; il a rencontré la gloire, il a fait des petits portraits, mais les petites sources font de grandes rivières et puis on jouit toujours d'une petite

²⁰² *Ibid.*, p. XXXI.

²⁰³ *Ibid.*, p. XXXIX ; John Renwick, *Marmontel, Voltaire and the «Bélisaire» affair*, Studies on Voltaire & Eighteenth Century, vol. CXXI., Oxford, Voltaire Foundation, 1974.

²⁰⁴ *Ibid.*

gloriole »²⁰⁵. Seroux d'Angincourt prend la défense d'Angelika Kaufmann: « Malheureusement pour elle, on savait qu'elle gagnait beaucoup d'argent ; elle devint donc le point de mire de cet espèce d'homme sans scrupules, qui recherche les artistes en vogue, beaucoup plus pour ce qu'ils gagnent que pour ce qu'ils peuvent valoir ». ²⁰⁶

Fragonard était connu pour avoir constitué une clientèle de financiers ; ses œuvres décoraient leurs cabinets. Son aisance et sa fortune étaient bien entendu mal perçues, du fait qu'il ait renié la peinture d'histoire pour la peinture galante, mais aussi parce que son train de vie ne correspondait pas à l'idéal que doit incarner l'artiste, modeste et humble : il vit comme un bourgeois. L'artiste se trouve pris au sein d'une contradiction: s'il est entendu qu'il produit un objet de luxe, il ne saurait pour autant vivre dans le luxe. La valeur éthique de l'œuvre ainsi que l'image sociale de l'artiste dépendent d'un statut qui n'est pas somptuaire mais savant, libéral, lequel implique encore au XVIII^e siècle une forme de don de soi à l'étude et au labeur fût-il intellectuel et par conséquent un renoncement au luxe. Si l'éthique de l'artiste n'est pas tout à fait celle d'un gentilhomme des salons comme Marmontel, elle diffère encore par le comportement que l'artiste doit adopter par rapport à l'argent. L'humilité est une vertu essentielle rappelée par Diderot dans l'*Encyclopédie*, à l'article « Peintre » : « l'opulence détourne du travail et de l'exercice de la main: la fortune est plus nuisible aux talents qu'elle ne leur est utile »²⁰⁷. Le travail de l'artiste, assimilé à une activité intellectuelle, est noble. C'est cette condition paradoxale qui l'incite à se tenir à l'écart des ambitions matérielles. Si l'artiste s'adonne à la spéculation, il perd cette « noblesse » que lui confère sa qualité et que sa condition lui refuse. D'Angiviller sent la nécessité de rappeler en 1783, la fermeté de l'Académie, garante de cette éthique et donc de la dignité de ses membres:

« Dans les statuts donnés par Louis XIV à l'Académie de peinture, il est défendu à tout artiste de faire le commerce de tableaux, soit directement, soit indirectement. Le règlement a été confirmé par votre majesté en la manière la plus authentique et il est de la plus grande importance de maintenir une loi qui contribue à la gloire des arts, et, ce qui est bien plus important, les soutient, dans un *pais* où ils sont si utiles et si nécessaires pour le commerce à l'étranger »²⁰⁸.

Les mœurs des artistes sont en effet souvent remises en cause. Cette opinion largement répandue dans tous les milieux est encore un obstacle à la pleine intégration des artistes dans la société policée parisienne. Cette situation trouve une illustration exemplaire dans une anecdote mettant en scène le peintre Doyen, obligé de donner les garanties de sa moralité et de sa vertu dans deux lettres de 1785, adressées à l'oncle d'un de ses élèves, Morillion, qui refuse de soutenir financièrement ses études dans l'atelier du maître²⁰⁹. Le peintre est amené à défendre par-dessus tout son honnêteté. De cette notion clé dans la morale artistique classique découle un impératif de respectabilité pour le peintre, condition de sa reconnaissance sociale. Mais à en juger de la façon dont Doyen se sent obligé de la défendre, cette conception semble loin d'être partagée par l'opinion publique. L'oncle Morillion ne croyait pas plus aux mœurs d'un peintre qu'à la vertu d'une danseuse. La nudité du modèle plus particulièrement lui semblait une pratique étonnante. Ainsi mis en demeure

²⁰⁵ Mme d'Épinay, lettre de l'abbé Galiani du 4 octobre 1771, publiée par ROTH Georges (éd.), *Correspondance de Diderot*, Paris, ed. de Minuit, vol. XI (1964), p. 203-204.

²⁰⁶ Propos repris dans l'ouvrage de DUMESNIL Jules, *Histoire des plus célèbres amateurs et de leurs relations avec les artistes*, Genève, Minkoff, 1973, p. 156.

²⁰⁷ Diderot Denis, *L'Encyclopédie*, op. cit., entrée « Peintre », 1751, t. 12, p. 252-267.

²⁰⁸ D'ANGIVILLER Charles Claude Flahaut de la Billarderie comte, *Mémoires présenté au Roi par M. le Comte d'Angiviller le 14 mai 1783*, publié par MONTAIGLON Anatole de, *Procès-verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1889, IX, p.153.

²⁰⁹ Publiées par GONCOURT Edmond et Jules, *Portraits intimes du XVIII^e siècle*, Paris, E. Dentu, Libraire-éditeur, 1857, p. 72-73 : « Monsieur, j'ai bien voulu faire pour le jeune Morillion quelque chose voyant que son père lui refusait les secours pour continuer ces études de la peinture [...] il lui retire tout par des raisons de son peu de fortune(...) J'ai entendu parler de vous comme d'une personne bien respectable et vertueuse ce qui est bien rare dans un temps où les mœurs sont dans le plus grand désordre ou la charité ne se fait que par vanité, ou l'on ne tire pour les pauvres des secours qu'en donnant des bals des comédies des concerts pour assister les malheureux, et tout va au diable par charité. Si vos principes monsieur qui sont bien différents vous engagent à assister votre neveu aux conditions qu'il ne fera jamais de tableaux scandaleux et qu'il étudiera avec soin vous pourrez lui donner de quoi étudier et ce qu'il faut pour acheter ce qui est nécessaire pour ce travail ce qui ne peut pas aller loin [...] ».

de rappeler la sévérité et le zèle que l'Académie royale porte à défendre l'honorabilité de ses membres, le peintre va même jusqu'à citer l'Évangile :

« Monsieur, j'aurais l'honneur de vous répondre sur la demande que vous me faite avec la droiture d'un galant homme. Quoique les mœurs soient tout à fait perdues, le souverain et l'administration veillent à la décence publique et lorsque le roi est protecteur, né de notre Académie publique, il est plus que certain qu'il ne lui arrive rien qui ne soit dans l'ordre et dans la plus grande décence, les recteurs et les professeurs qui sont toujours des garants honorables qui devraient tranquilliser ceux qui ne sont pas instruits. Le modèle est la chose qui vous étonne, cela vous semble incompatible avec les mœurs. J'ai des principes de moral ainsi que vous monsieur et j'ai le plus grand respect pour la décence [...] ce n'est pas, dit l'Évangile, ce qui entre dans le corps qui souille l'âme, c'est ce qui en sort. Il n'y a pas un état qui ne soit tout à la fois un sujet de perdition ou de rédemption, que l'on purifie son âme et toutes les actions seront pures. [...] Il faut faire le bien et le faire avec justice si ce que j'ai l'honneur de vous écrire peut vous persuader, je n'aurais fait que le travail d'un galant homme »²¹⁰.

Ainsi les artistes du XVIII^e siècle, même s'ils ne semblent pas être tout à fait intégrés dans les salons à la mode, s'imprègnent désormais de cet esprit de société et font cercle parmi les femmes et les hommes d'esprit, académiciens, savants, libres et doctes penseurs issus d'univers et de disciplines intellectuelles et littéraires plurielles. Les Lumières ne pouvaient pas accomplir toutes les aspirations des artistes en un demi-siècle. Obtenir à tout le moins qu'ils ne soient plus tenus pour des artisans ou praticiens de savoirs mécaniques et qu'il soit reconnu à leurs métiers un statut libéral et savant constituait déjà une réelle évolution que l'on prête un peu hâtivement à la Renaissance et au grand Siècle. Avec la Révolution, l'aspiration au statut de parfait honnête homme ou d'aristocrate perdra de sa superbe et les artistes des enfants du siècle auront tout le loisir et le plaisir de se rendre compte que la noblesse qui convenait finalement le mieux à leur vocation était bien celle de l'esprit que leur avait acquise le siècle des Lumières.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 74.

Table des principales œuvres et documents cités

1. Gustaf Lundberg (1695-1786), Portrait de Charles-Joseph Natoire, v. 1750. Pastel ; H/L. 65 x 50 cm, Paris ; musée du Louvre, département des Arts graphique (INV 30867, recto).
2. Gustaf Lundberg (1695-1786), Portrait de François Boucher, morceau de réception à l'Académie Royale de peinture, présenté le 28 janvier 1741. Pastel sur papier bleu ; H/L. 65 x 50 cm, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques (INV 30 868, recto).
3. Jean-Georges Wille (1715-1808), Portrait de Jean-Baptiste Massé d'après Louis Tocqué, 1755, gravure à l'eau-forte.
4. John Sturt (1658-1730), Portrait de Sébastien Le Clerc, 1723-1724, gravure en manière noire.
5. Jacques-Firmin Beauvarlet (1731-1797), Edme Bouchardon d'après François Hubert Drouais, 1776. Gravure à l'eau-forte ; H/L : 38,2 x 26 cm.
6. Antoine Vestier Portrait de Gabriel-François Doyen, morceau de réception présenté en 1786 à l'Académie royale de peinture et sculpture, Paris, musée du Louvre département des Peintures (INV 8413)
7. Jean-Baptiste Perronneau (1715-1783), Portrait de Jean-Baptiste Oudry, morceau de réception à l'Académie royale de peinture et sculpture, 1753, peinture à l'huile sur toile ; H/L : 131 x 105 cm, Paris, musée du Louvre, département des peintures (INV 7158).

Pour citer cet article

Lætitia Pierre, « L'artiste et la sociabilité parisienne au XVIII^e siècle », *Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours*, volume 1, études rassemblées et présentées par Christophe Henry, en partenariat avec le Groupe de Recherches en Histoire de l'Art moderne (GRHAM) et Les symposiums d'Histoire de l'Art de la Mairie du 11, p. 55-63 [en ligne], mis en ligne le 15 octobre 2018 URL : <https://www.mairie11.paris.fr/actualites/parution-des-symposiums-d-histoire-de-l-art-de-la-mairie-du-11e-598>

Un cabinet ministériel de nudités savantes

Christophe HENRY

Le 19 février 1753, Abel-François Poisson de Vandières, directeur des Bâtiments du roi, écrivait à Charles-Joseph Natoire, alors directeur de l'Académie de France à Rome : « J'ay un cabinet particulier que j'ay voulu enrichir de quatre morceaux des quatre plus habiles peintres de notre Ecole. J'ay déjà en place un Vanloo, un Boucher et un Pierre ; vous jugez bien qu'il m'y manque un Natoire. Je dois vous ajouter encore que, comme ce cabinet est fort petit et fort chaud, je n'y ay point voulu que des nudités. Le tableau de Carle représente Antiope endormie, celui de Boucher, une jeune femme couchée sur le ventre, et celui de Pierre, une Io. Choisisés le sujet que vous voudrés, pourvu qu'il n'y ait aucune ressemblance avec ceux cy-dessus nommés et qu'il n'y ait pas ou, au moins, presque pas de draperie. »²¹¹

« ... je n'y ay point voulu que des nudités... »

Comme tant d'extraits de la correspondance de Vandières, celui-ci est une perle lexicographique qui renseigne aussi bien l'esprit d'une commande ministérielle vers 1750 que la forte implication du commanditaire. « Presque pas de draperie » : cette périphrase associant l'euphémisme à la litote aurait pu nous servir de titre, si nous n'avions pas craint d'orienter l'interprétation de la commande. En effet, il ne nous paraît pas absolument évident que celle-ci ait eu un pur dessein sensuel, ou du moins que celui-ci soit dénué d'un second degré de lecture, peut-être plus ironique et culturel. Certes, il y a bien cette précision non dénuée d'humour que fait Vandières : « Je dois vous ajouter encore que, comme ce cabinet est fort petit et fort chaud, je n'y ay point voulu que des nudités... ». Mais si l'on observe de près les œuvres livrées, on reste surpris par le fait que la plus délicate *maestria* picturale se mêle sans façon aux figures érotiques, au point que l'on en vienne à soupçonner, derrière la beauté du *Faire* des plus grands peintres des années 1750, une délicate fusion des références esthétiques et politiques.

²¹¹ Avant d'apparaître dans l'édition de la *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtiments publiée d'après les manuscrits des Archives nationales par M. A. de Montaiglon et J. Guiffrey*, Paris, 1887-1912, 18 vol., X, p. 438-439), l'échange entre Vandières et Natoire avait été publié par Richard-Albert Lecoy de La Marche : « L'Académie de France à Rome d'après la correspondance de ses directeurs (1666-1792) », *Gazette des Beaux-Arts*, 12e année - 2e période, 1869-1870, t. IV, p. 267-280 [VII - Lettres de Natoire], p. 271-272 pour cet échange. On y retrouve la lettre de Vandières du 19 février 1753, reproduite en note, pour éclairer la réponse de Natoire, reproduite ci-après, dans le corps de l'article.

Le cabinet « des nudités » de Monsieur de Vandières n'ayant encore fait l'objet que de mentions catalographiques, nous proposons dans les lignes qui suivent une première synthèse qui s'efforcera d'en établir l'inventaire, la chronologie et la réalité matérielle, non sans interroger l'éventuelle signification qu'aurait pu lui attribuer son illustre commanditaire.

Reconstitution d'une commande

On a longtemps supposé que les quatre peintures avaient pour destination le château de Bellevue, ce que pouvait laisser entendre une lettre de François-Bernard Lépicié à Vandières datée du 17 octobre 1752 : « Monsieur n'aura point sans doute oublié, que M. Vanloo a promis de finir pendant le voyage de Fontainebleau tous les tableaux qui doivent décorer la salle de compagnie du château de Bellevue ; il y travaille actuellement et ne les quitte pas, ce qui jusqu'à présent l'a empêché de commencer la S[ain]te Clotilde. A l'égard de la petite nudité, elle est composée sur la toile, et il s'y mettra d'abord qu'il aura fini les tableaux cy-dessus. »²¹².

Quand ils étudient l'une des quatre œuvres, et notamment la *Femme couchée sur le ventre* de François Boucher, dite *Odalisque blonde* ou *Portrait de Louise O'Murphy*, dans ses deux versions connues de l'Alte Pinakothek de Munich et du Wallraf-Richartz Museum de Cologne [Fig. 1], les chercheurs évitent précautionneusement de se prononcer sur sa destination, du moins jusqu'en 2003²¹³. Pourtant, dès 1986, Alastair Laing identifie la version de Cologne comme étant la « jeune femme couchée sur le ventre » que cite la lettre de Vandières à Natoire²¹⁴.

Avec la publication en 2003 de l'ouvrage essentiel d'Alden R. Gordon, *The houses and collections of the marquis de Marigny*, le cabinet des nudités reprend une certaine consistance historique. L'étude raisonnée de l'inventaire après décès de l'Hôtel de Ménars place des Victoires permet en effet de confirmer, pour la « galerie », que « These pictures were specifically assembled by Marigny (then M. de Vandières) for a very small hot room in his first apartment in the hôtel de Marigny on the rue Saint-Thomas-du-Louvre during the hastily built project to provide accommodation for his ailing father immediately after his occupation of the former hôtel de Mailly in 1752. »²¹⁵ L'inventaire de la « galerie »

²¹² FURCY-RAYNAUD Marc, *Correspondance de M. de Marigny avec Coypel, Lépicié [...]*, Paris, 2 vol., I, 1904, *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 3ème série, t. XIX, année 1903, Lépicié à Vandières, le 17 oct 1752. Précédemment au chantier de Bellevue qui voit de nombreuses autres commandes à Boucher, Pierre et Vanloo, la rivalité des mêmes artistes a en effet été organisée ou mise en scène à cinq reprises entre 1732 et 1753 : autour du thème éminemment érotique de Vénus dans la forge de Vulcain (versions de Boucher, Natoire et Vanloo peintes entre 1732 et 1735) ; à l'hôtel de Soubise vers 1737 (contributions des mêmes auxquels s'ajoute J.-B.-M. Pierre) ; au Cabinet des Médailles en 1745 (Boucher, Natoire et Vanloo) ; lors du concours de 1747 où les principaux officiers de l'Académie s'affrontent pour l'honneur ; et enfin au Cabinet du Conseil de Fontainebleau en 1753 (Pierre et Vanloo). Au-delà de la finalité institutionnelle de ces jeux d'émulation, on remarquera que les chantiers à connotation érotique font toujours intervenir les mêmes artistes, à savoir ceux que sélectionne Vandières en 1753 : Carle Vanloo, Boucher, Natoire et Pierre. Issus de ces deux générations de 1700 et 1710 dont Pierre Rosenberg a souligné la cohérence, les quatre peintres partagent, au moins jusque vers 1755, sinon des caractères stylistiques communs, du moins une conception très proche de la peinture de cabinet : la nudité y est bien souvent omniprésente et grâce à l'exposition du Salon du Louvre, elle donne lieu à une surenchère bisannuelle dont la critique développe le champ lexical.

²¹³ François Boucher, *Une jeune femme couchée sur le ventre* dite *Odalisque blonde*, Huile sur toile signée et datée en bas à droite : « F. Boucher / 1751 », 59,5 x 73,5 cm, Cologne, Wallraf-Richartz Museum (inv. WRM 2639) ; *Jeune femme couchée sur le ventre* dite *L'odalisque blonde*, 1752, huile sur toile, 59 x 72,9 cm, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich (inv. 1166).

²¹⁴ LAING Alastair, *François Boucher 1703-1770*, catalogue d'exposition, New York : The Metropolitan Museum of Art, 1986, p. 258-263, n° 61.

²¹⁵ « Ces peintures furent spécialement rassemblées par Marigny (alors M. de Vandières) pour décorer un petite pièce chaude de son premier appartement de l'hôtel de Marigny donnant sur la rue Saint-Thomas-du-Louvre quand il fut envisagé à la hâte d'aménager un logement pour son père souffrant, immédiatement après son séjour dans son ancien hôtel de Mailly en 1752. » Voir GORDON Alden R., *The houses and collections of the marquis de Marigny*, Los Angeles, Getty research institute, 2003, inventaire raisonné de l'Hôtel de Ménars Place des Victoires, section « [Expertise des tableaux, estampes, marbres, bronzes, porcelaines et curiosités par François Basan et François Charles Joullain][Galerie] » [p. 284-321], p. 306, note 205. Le tableau de Boucher est inventorié au numéro d'édition [853] : « Item une femme nue Couchée Sur un Sopha par F. Boucher prise Cent cinq.te Liv. Cy 150 ». La note 205 précise : « There are several versions of the Boucher, but Alastair Laing has identified the Cologne version dated 1751 (Wallraf-Richartz Museum, 1941.2639) [h. 0,60 x w. 0,73 cm] as the most likely to be the one which belonged to Marigny. See Alastair Laing, *François Boucher 1703-1770*, exh. Cat. (New

de l'Hôtel de Ménars permet donc de s'assurer que le cabinet se composait assurément du *Jupiter et Antiope* de Carle Vanloo [Fig. 2]²¹⁶, de la *Jeune fille couchée sur le ventre* de Boucher et d'une *Io*, dite aussi *Jupiter et Io*, de Jean-Baptiste-Marie Pierre, de dimensions analogues, c'est à dire 22 pouces par 27 pouces pour le tableau de Boucher et 22 pouces par 26 pouces pour les tableaux de Vanloo et de Pierre.²¹⁷

En 2003, seuls les tableaux de François Boucher et de Carle Vanloo étaient donc localisés, respectivement au Wallraf-Richartz Museum de Cologne et au musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg. Un rapide calcul permet ainsi d'établir que, selon la toise du Châtelet d'après 1668, le rapport 22/27 pouces correspondant au rapport 59,55 x 73,08 cm, les dimensions du tableau de Boucher n'avaient pas été modifiées depuis 1751, à la différence de celles du tableau de Vanloo qui semblaient avoir perdu 10 centimètres de hauteur et gagné deux centimètres en largeur : il mesure aujourd'hui 50 x 72 cm au lieu des 59,55 x 70,38 cm qu'indique le rapport 22/26 pouces.

Si le professeur Gordon leur associait le tableau perdu de Pierre, dont il ne connaissait encore que le sujet et les dimensions en pouces, il n'identifiait pas dans son inventaire le tableau de Natoire, faute d'avoir pris connaissance de la réponse que Natoire avait fait, le 14 mars 1753, à la lettre de Vandières datant du 19 février : « Je suis très-sensible, Monsieur, de ce que vous voulez bien me faire participer à l'ornement de votre cabinet en me mettant au nombre de mes illustres confrères. J'ai sur le champ composé et ébauché ce petit [p. 272] morceau, qui représentera *Léda et Jupiter changé en cygne*. Comme les autres dénotent [sic] une partie des amours de ce dieu, celui-là peut y trouver sa place. Je souhaite que le sujet soit de votre goût [...]»²¹⁸.

On se rend ainsi compte que le tableau de Natoire se trouvait bien dans l'inventaire du professeur Gordon, au numéro 800 de son inventaire : « Item Leda accompagnée de deux cignes et de deux enfants par C. Natoire prisé Soix.te Six Liv. Cy 66. »²¹⁹. En fait, entre 2009 et 2012, les deux tableaux de Pierre et de Natoire vont être non seulement identifiés, mais aussi retrouvés. *Jupiter et Io* de Pierre, que l'on soupçonnait être un tableau circulant sur le marché de l'art depuis plusieurs décennies, a été identifié formellement par Nicolas Lesur et Olivier Aaron, qui l'ont publié dans leur monographie de 2009²²⁰. Conservée aujourd'hui en collection particulière (Royaume Uni) [Fig. 3], l'œuvre est signée en bas au centre et présente des dimensions (H/L : 0,62 x 0,75 cm) légèrement différentes de celles qu'indiquait le rapport 22/26 pouces de l'inventaire de l'Hôtel de Ménars, c'est-à-dire 59,55 x 70,38 centimètres²²¹.

Quant à la composition de Natoire, qui avait fait l'objet de la lettre de Vandières au peintre, le catalogue raisonné de Susanna Caviglia-Brunel paru en avril 2012 lui restitue son identité et en publie

York : The Metropolitan, 1986), 258-263, discussed in the notice for n° 6. Marigny Paris sale, 18 March-6 April 1782, lot 23, François Boucher sold to Joullain for 579 livres. The image was engraved by Demarteau. This picture has nearly the same dimensions, h. 22 pouces x w. 27 pouces [h. 0,596 x w. 0,73 cm] as Charles Vanloo's *Jupiter and Antiope* (h. 26 x w. 22 pouces) ; see item 821) ; Pierre's *Jupiter and Io* (h. 22 x w. 26 pouces ; item 852) and Lagrenée (h. 21 x w. 26 pouces ; item 818) ».

²¹⁶ *Ibid.*, p.302, n°[821] : « Item Jupiter Transformé en Satire Surprend Antiope endormie Tableau Sur Toile par Carle Vanloo prisé Treize Cent Liv. Cy 1300 ». Carle Vanloo, *Jupiter et Antiope*, huile sur toile signée et datée en bas au milieu : « Carle. Vanloo », 0,50 x 0,72 cm, Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage (inv. 5639). L'œuvre fait l'objet d'une notice très complète dans SAHUT Marie-Catherine & ROSENBERG Pierre, *Carle Vanloo : premier peintre du roi (Nice, 1705 - Paris, 1765)*, catalogue de l'exposition présentée au Musée Chéret de Nice, au Musée Bargoin Clermont-Ferrand et au Musée des Beaux-Arts Nancy entre le 21 janvier et le 15 août 1977, Paris, éd. R.M.N., 1997, cat. 129, p. 71. On la retrouve dans de nombreux catalogues d'exposition, par exemple : *Vom Glück des Lebens. Französische Kunst des 18. Jahrhunderts aus der staatlichen Eremitage St. Petersburg*, Karlsruhe, 1996, n° 15, p. 95.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 306, n°852 : « Item Jupiter et io Tableau en Travers par M. Pierre prisé Cent Vingt Liv. Cy 120 ». La note 204 précise : « Marigny Paris sale, 18 March-6 April 1782, lot 81, J. B. M. Pierre, sold to Joullain for 500 livres Marigny has paired this picture with Charles Vanloo's *Jupiter and Antiope* which has identical dimensions (see item 821). See appendix I, Hooghstael Invoice of Marigny's Painting Cleaned and Conserved, 1777, n°3. »

²¹⁸ LECOY DE LA MARCHE, « L'Académie de France à Rome ... », *op. cit.*, p. 271-272

²¹⁹ GORDON, *The houses and collections...*, *op. cit.*, p. 300, n°800. La note 153 précise : « Marigny Paris sale, 18 March-6 April 1782, lot 65, sold to Paillet for 180 livres ».

²²⁰ LESUR Nicolas & AARON Olivier, *Jean-Baptiste Marie Pierre 1714-1789*, Paris, éd. Arthéna, 2010, cat. P. 146.

²²¹ J.-B.-M. Pierre, *Jupiter et Io* (« une Io » selon Vandières), peinture à l'huile sur toile signée en bas au centre : « Pierre » (H/L : 0,62 x 0,75 cm), vers 1752 - Royaume Uni, collection particulière.

une photographie en noir et blanc [Fig 4]²²². Étudiant l'historique du tableau, S. Caviglia-Brunel reproduit la description dont il avait fait l'objet lors de la vente de la collection Vandières (Paris, février 1782, remise au 18 mars, n°65) : « Jupiter métamorphosé en cygne, vient caresser Lédà, et laisse son aigle perché sur une branche d'arbre, s'amuser avec un Amour. Tableau de 27 pouces sur 23 de haut ; payé 180 livres par Payet ». Toutefois, la notice consacrée à l'œuvre ne mentionne pas ses dimensions actuelles (estimées à 73,2 x 62,3 centimètres par analogie avec celle d'une copie identifiée), sa localisation demeurant inconnue à la date de la publication.

Telle était la situation lorsque trois mois plus tard nous avons présenté la communication dont est tiré cet article au colloque *Les « ministres des arts », les ministres et les arts* de Blois et Tours. À notre grande surprise, un membre de l'auditoire a reconnu dans la reproduction en noir et blanc de la *Lédà* un tableau faisant partie de longue date d'une collection particulière du Val de Loire. Il nous en a aimablement communiqué la photographie en couleur que nous reproduisons ici [Fig 5-6-7-8], laquelle restitue de façon inédite la gamme chromatique de l'œuvre de Natoire. Sans présager de l'avis des spécialistes attirés de l'artiste, nous ne pouvons qu'envisager sérieusement qu'il s'agisse bien du tableau commandé par Vandières le 19 février 1753.

Soulignons que l'œuvre est signée et datée « C. Natoire 1755 » en bas à droite, sur la roche, ce qui reproduit exactement le mode d'inscription dont le peintre use à quelques années de là, pour les *Jeux d'enfants* destiné au bailli de Breteuil, un sujet très proche qui reprend jusqu'à la figure du cygne jupitérien²²³. L'élosion des prénoms usuels (« Charles-Joseph ») et leur réduction à la seule initiale de Charles correspond aussi à la façon dont le peintre est désigné dans l'inventaire de l'Hôtel de Ménars : « 864. Item Leda accompagnée de deux cignes et de deux enfants par C. Natoire prisé Soix.te Six Liv. Cy 66. »

Par ailleurs, la comparaison de cette composition avec celle que reproduit en noir et blanc S. Caviglia-Brunel ne laisse guère de doute sur le fait qu'il s'agit bien de deux photographies du même tableau. Au-delà de l'analogie parfaite des compositions, on retrouve dans le cliché de 2012, notamment au niveau du ciel, au dessus de l'aile du cygne, les soulèvements de couche picturale qui apparaissent déjà dans le cliché en noir et blanc, qu'aucun élément ne permet de dater, mais qui est certainement contemporain du catalogue raisonné établi par Ferdinand Boyer en 1949.

Pourrait-il s'agir d'une copie ? S. Caviglia-Brunel mentionne bien une copie à l'huile, dont les dimensions (0,733 x 0,623 cm) correspondent exactement au rapport 23/27 pouces indiqué pour l'œuvre originale dans le catalogue de la vente de la collection Vandières ; cette copie appartenait à une Mademoiselle Mouton avant 1940 (« vendu 4500 francs avant la deuxième guerre mondiale. »). Toutefois, étant donné la proximité stylistique de l'œuvre réapparue au colloque de Blois-Tours avec les *Jeux d'enfants* commandés par le bailli de Breteuil, nous ne croyons pas avoir affaire ici à une copie.

Si l'on se concentre sur les aspects de l'œuvre qui sont les plus susceptibles d'attester de son caractère autographe, à savoir sa gamme chromatique et la personnalité de sa touche, on retrouve cet emploi typique du bleu quasi brut pour le ciel établissant un fort contraste avec le rouge acidulé et le blanc pur des draperies rehaussées de fins glacis – soit un faire et une liberté de touche mêlant vigueur et délicatesse dans les écarts chromatiques et lumineux, utilisés avec brio pour mettre en scène le contraste des carnations et des plans et dont on imagine mal qu'ils auraient pu être reproduits à ce point de perfection par un copiste.

Afin de compléter ce dossier de reconstitution, il faut enfin rappeler que le Professeur Gordon proposait en 2003 de rattacher à cette commande un tableau de Louis-Jean-François Lagrenée ainsi décrit par l'inventaire de l'hôtel de Ménars : « Item un groupe de Trois femmes au bain Sur un fond de paysage Sur Toile par M. Lagrenée Lainé prisé huit Cent Soix.te Livres »²²⁴. Malgré des dimensions

²²² Voir : CAVIGLIA-BRUNEL Susanna, *Charles-Joseph Natoire 1700-1777*, 2012, cat. P 228, p. 386. Voir aussi : BOYER Ferdinand, « Catalogue raisonné de l'œuvre de Charles Natoire », *Archives de l'Art Français*, 1949, n°31, p. 107.

²²³ Charles-Joseph Natoire, *Jeux d'enfants*, peinture à l'huile sur toile signée et datée sur le rocher à droite : « NA.^{re}/1760 ». Voir : CAVIGLIA-BRUNEL, *Charles-Joseph Natoire...*, *op. cit.*, cat. P. 253, p. 417, repr. en couleur p. 117.

²²⁴ GORDON, *The houses and collections...*, *op. cit.*, p. 302, n°882, note 170 : « 882. Item un groupe de Trois femmes au bain Sur un fond de paysage Sur Toile par M. Lagrenée Lainé prisé huit Cent Soix.te Livres Cy 860 ». La note 170 précise :

proches (21 x 26 pouces), nous ne disposons à ce jour d'aucun élément qui permette d'intégrer ce tableau perdu à la commande. On peut considérer que la piste reste ouverte, bien qu'il paraît curieux d'envisager que cette peinture de Louis-Jean-François Lagrenée, qui n'était encore qu'agréé en 1753 et ne fut reçu à l'Académie royale que le 31 mai 1755, ait participé à une commande rassemblant des œuvres de maîtres confirmés et connus pour avoir travaillé ensemble à la décoration de l'hôtel de Soubise (vers 1737) ou de la petite galerie des Petits-Cabinets du roi au château de Versailles (1736-1738). D'ailleurs, dans la réponse que fait Natoire à Vandières citée plus haut, le peintre parle bien de se mettre « au nombre de mes illustres confrères ».

Chronologie de la commande : propositions

François Boucher, qui date et signe sa toile, est donc le premier à avoir satisfait l'attente de Vandières, dès 1751. Étant donné que le ministre n'investit l'hôtel de la rue Saint-Thomas-du-Louvre qu'en 1752, on peut penser que le tableau de Boucher est antérieur au projet de cabinet de nudités et qu'il l'a peut-être même suscité. Selon Lesur et Aaron, Pierre peint très certainement sa *Io* au cours du second semestre 1752²²⁵, en même temps que Vanloo, dont l'*Antiope* n'est assurément achevée qu'en août 1753, lors de sa présentation au salon du Louvre. Enfin, Natoire, qui reçoit sa commande en février 1753, a daté sa *Léda* de 1755.

Quand bien même le tableau qui a réapparu au colloque de Tours-Blois serait une copie (ce qui n'est assurément pas le cas de notre point de vue), on ne voit pas pourquoi le copiste se serait fait faussaire en imitant la signature (fait rarissime au XVIII^e siècle) et en inventant la date de 1755. On peut donc être raisonnablement assuré du fait que la *Léda* de Natoire a été achevée en 1755 et acheminée de Rome à Paris durant la même année ou au début de l'année 1756. On peut donc envisager que les toiles sont installées dans les lambris d'un petit cabinet de l'appartement de l'hôtel de Mailly puis Marigny rue Saint-Thomas-du-Louvre à partir de la fin de l'année 1755.

Détruit, l'hôtel était situé entre l'aile Richelieu et le coin nord-est de la pyramide du Louvre – il n'en reste donc même pas les fondations. Dans son étude, Alden R. Gordon mentionne les œuvres de Vanloo, Boucher et Pierre comme accrochées dans la galerie en 1775, mais la riche documentation qu'il fournit, notamment les plans de 1751 conservés aux Archives nationales, ne permettent pas de localiser le cabinet, qui, s'il a existé, fut sans doute conçu dans le cadre de la campagne de travaux que lance Vandières un an plus tard, en 1752 et disparut peut-être au cours de la seconde transformation dite « à la grecque » de 1759-63. Si nous cherchons des descriptions contemporaines, celles-ci doivent correspondre à l'occupation de l'hôtel de la rue Saint-Thomas-du-Louvre par la direction des Bâtiments entre 1752 et 1778.

En tout cas, en 1781, les tableaux apparaissent démontés dans la galerie de l'hôtel de la place des Victoires. Le cabinet étant probablement visible à partir de 1755-56, et ce, au moins jusqu'en 1775. La dernière édition revue et augmentée de la *Description de la ville de Paris* de Germain Brice datant de 1752²²⁶, nous ne disposons donc pour ces années que de la quatrième édition 1765 du *Voyage pittoresque de Paris* de Dezallier d'Argenville²²⁷ et de l'édition 1771 des *Curiosités de Paris* de Le Rouge²²⁸, descriptions aussi avares en renseignements l'une que l'autre. A cet égard, cet article est aussi l'occasion de publier un appel à documentation, en espérant que des descriptions plus confidentielles permettront de mieux comprendre à l'avenir comment ces toiles s'inséraient dans la distribution et la décoration de l'hôtel de direction des Bâtiments du roi.

« Marigny Paris sale, 18 March-6 April 1782, lot 50, Louis-Jean-François Lagrenée (called Lagrenée l'ainé), sold to de Courmont for 2271 livres. It passed through the New York art trade with Christophe Janet in 1979. »

²²⁵ LESUR & AARON, *Jean-Baptiste-Marie Pierre...*, op cit., cat. P. 146.

²²⁶ BRICE Germain, *Description de la ville de Paris et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable [...], Nouvelle édition [...]*, Paris, Libraires Associés, 1752.

²²⁷ DEZALLIER D'ARGENVILLE Antoine Joseph, *Voyage pittoresque de Paris, ou, Indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville, en peinture, sculpture, & architecture*, 4. éd., chez De Bure, père & De Bure, fils aîné, 1765.

²²⁸ LE ROUGE Georges-Louis, *Curiosités de Paris, de Versailles, Marly, Vincennes, Saint-Cloud et des environs ; nouvelle éd. augm. de la description de tous les nouveaux monumens, édifices et autres curiosités avec les changemens qui ont été faits depuis vingt ans par M.L.R.* [G.-L. Le Rouge], [Paris,] chez les libraires associés, 1771.

Mais il faut aussi envisager que le cabinet de nudités n'ait jamais été enchâssé en lambris. En effet, bien qu'en 1753 Vandières utilise ce vocable dans son acception architecturale et non au sens traditionnel d'ensemble de peintures collectionnées ou gravées, il est toujours possible que le projet initial de petite pièce *chaude* consacrée aux nudités fut abandonné vers 1755, le contexte dans lequel il avait émergé ayant radicalement changé – nous y reviendrons en conclusion. L'ensemble des toiles aurait alors rejoint la galerie où leur insertion dans une sélection remarquable de peintures nordiques – mais aussi de Greuze, Robert et Chardin – ne pouvait qu'en relever la vigoureuse facture tout en relativisant l'érotisme sériel de leur thématique. On notera au passage l'analogie directe de composition de cette collection principalement dévolue aux écoles françaises et flamandes avec celle qu'Ange-Laurent Lalive de Jully commence à constituer exactement à la même époque, sans doute vers 1752.

Une réception sélective

Faut-il pour autant renoncer à découvrir une cohérence iconographique dans la commande de Vandières ? D'ailleurs, faut-il forcément l'associer à un simple dessein décoratif et hédoniste ? Dans l'hôtel de la rue Saint-Thomas-du-Louvre, dit « de la direction des Bâtiments » durant les années où Vandières l'occupe, chaque détail ne compte-t-il pas ? Du moins peut-on envisager que la décoration choisie est susceptible de répondre à une interprétation ambivalente, aussi bien privée que publique. L'interprétation publique n'aurait-elle pas été un rien négligée ? La fortune critique de la seule des quatre œuvres exposées au Salon, *Jupiter et Antiope* de Vanloo, pourrait le laisser croire.

En août 1753, Carle Vanloo expose au Salon un lot de dix tableaux : l'impressionnante *Dispute de saint Augustin et des donatistes* destinée au chœur de Notre-Dame-des-Victoires (in situ), une *Vierge à l'Enfant*, le *Saint Charles Borromée* de l'église Saint-Merri volé en 1970, un ensemble destiné au château de Bellevue et comportant la *Sainte Clotilde reine de France* (Brest, musée des Beaux-Arts) et les quatre célèbres dessus-de-porte sur le thème des arts du Fine Arts Museum of San Francisco, ainsi qu'un grand autoportrait perdu à la manière de Van Dyck – à cet ensemble s'ajoute la peinture commandée par Vandières, *Jupiter et Antiope* dite aussi l'*Antiope endormie*.

Globalement, la critique est extrêmement positive, surtout pour la *Dispute de saint Augustin* qui satisfait les ambitions de retour au grand genre de nombreux publicistes proches du pouvoir comme l'abbé Laugier en même temps qu'elle offre un spectacle d'érudition aux lecteurs enthousiastes de *L'Ombre du grand Colbert* (1749) d'Étienne de La Font de Saint-Yenne – ce dernier, qui s'était fait connaître en 1747 en fustigeant les peintres qui s'adonnaient à « quelques misérables places à remplir, des dessus de porte, des couronnements de cheminées », aurait d'ailleurs pu voir dans cet ensemble bigarré associant des peintures à la fois si proches et si éloignées de ses convictions critiques une sorte de réponse argumentée aux vitupérations qui l'avaient rendu célèbre²²⁹.

1753 est l'année où Grimm parle dans la *Correspondance littéraire* de Carle Vanloo comme du « premier peintre de l'Europe » et quoiqu'un polygraphe regrette qu'il n'ait pas autant d'esprit que de talent, l'impression donnée par cette livraison est puissante. On retrouve les échauffements désormais habituels depuis 1746, et quelques rixes s'organisent par brochures interposées. Celles-ci ont notamment trait à l'Antiope, rapportée occasionnellement à la commande de Vandières, à laquelle un critique identifié comme l'abbé Garrigues de Froment distribue quelques soufflets : « La tête que je n'ai pas osé nommer plus haut est celle d'Antiope. J'ai dit qu'elle étoit fardée. J'ajoute avec quelque peine (car le dessein de cette figure est pur & la couleur en est charmante) que le poignet en paroît un peu roide, & le sommeil trop dur, trop universel. »²³⁰ Une brochure attribuée à Estève abonde en ce sens :

²²⁹ LA FONT DE SAINT YENNE Etienne de, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Aout 1746*, La Haye, Jean Neaulme, p. 12-15.

²³⁰ [GARRIGUES DE FROMENT Antoine-Joseph Garrigues, dit], *Sentimens d'un amateur sur l'Exposition de Tableaux du Louvre, & la Critique qui en a été faite*, 1753, Bibliothèque nationale de France, département des estampes et de la photographie [Est.], fonds Deloynes [Del.] V, n° 58.

« Cet Artiste est un vrai Prothée : je vous ai dit qu'il a imité Vandyck ; maintenant il vous faut apprendre qu'il est entré en concurrence avec le Corrège & le Titien. Il a fait, à l'exemple de ces Maîtres une Antiope, dont le Dessein, la couleur & la vérité ne laissent rien à désirer. On admire encore dans ce Tableau, un linge qui paroît jetté fort naturellement, & qui est placé avec tout l'Art possible, ce linge cache le racourci d'une jambe, où il auroit fallu employer une couleur foncée, qui eût peut être détruit une partie de l'illusion. La modestie du satyre ne doit pas être oubliée. En découvrant une belle nudité, ses regards ne se portent que sur le menton. On a trouvé que la figure d'Antiope avoit un peu trop de rouge. Le Corrège & le Titien ont peint sur le visage de cette Nymphe une couleur animée qui paroît rendre les songes agréables qui l'occupent. Si M. Vanloo a voulu se rapprocher de cette idée, il auroit dû être un peu ôconome [sic] du carmin. Le rouge que le Sommeil envoie est beaucoup moins foncé, & doit être plus approchant de l'incarnat de la rose. Le Tableau de sainte Clothilde seroit plus parfait, s'il y avoit un peu moins de couleur bleue. »²³¹

C'est l'occasion pour Charles-Nicolas Cochin de défendre l'honneur de l'Académie avec sa pugnacité habituelle : « Au reste, si M. Vanloo en reçoit ensuite quelques traits de critique, il a bien sujet de se consoler : il se trouve en bonne compagnie. Il a cela de commun, non-seulement avec les meilleurs Peintres de l'Académie, qui ne sont point épargnés dans cette brochure, mais même avec le célèbre *Rubens*, qui selon notre Auteur, *en embellissant la nature la fait oublier*. Rubens ! ce grand imitateur de la nature, qui a souvent préféré de la représenter d'un choix peu agréable, plutôt que de la faire perdre de vûe ! Notre Sçavant est plus heureux dans la comparaison qu'il fait ensuite du Tableau d'Antiope avec les ouvrages du Corrège : mais vous vous doutez bien que s'il approche du but, ce n'est que par hasard. »²³²

Ces algarades sont fréquentes depuis 1747 et généralement, elles sont justifiées par un système critique à deux niveaux : se concentrant sur des détails figuratifs dont l'apparente incorrection renvoie bien souvent à une volonté délibérée du peintre, elles constituent bien souvent des critiques politiques déguisées en sentiments esthétiques. La critique par Diderot du *Portrait de la Clairon en Médée* de 1759 ou des *Grâces* en 1765, deux œuvres de Vanloo, est exemplaire à cet égard²³³. En 1753, il est peu probable que les polygraphes aient ignoré quels étaient le commanditaire et la destination de l'*Antiope endormie*, de même qu'il n'échappa sans doute à personne que la *Sainte Clotilde* avait un faux-air de Madame de Pompadour.

En plus de son autoportrait à la manière de Van Dyck, le peintre avait d'ailleurs attribué ses traits au secrétaire de la *Dispute de saint Augustin et des donatistes*. Saturée par les incursions portraiturales, la livraison de 1753 était d'ailleurs estampée par la physionomie du roi, apparaissant en buste de pierre dans le dessus-de-porte destiné au château de Bellevue représentant la sculpture. Il ne fut pas remarqué que la belle physionomie de pierre présentait des sourcils largement éployés et des paupières bien fendues et délicatement ourlées qui ressemblaient étrangement à ceux que Vanloo avait attribué à son Jupiter métamorphosé en satire. Les critiques consacrèrent plutôt leurs commentaires à l'*Antiope endormie*.

Glissant avec facétie du *Saint Charles Borromée* à l'*Antiope*, Gabriel Hucquier fils écrit par exemple : « En vérité, il y a dans la tête du Saint une expression de piété qui édifie, & qui enchante. Les draperies sont traitées avec toute la beauté de la nature, qu'il a fort bien imitée aussi dans un autre petit tableau de Chevalet. C'est Anthiope [sic] fille de Michée qui dort au bas d'un arbre ; Jupiter vient sous la forme d'un Satyre lever sa draperie pour découvrir des trésors dont la sagesse de cette Nymphe lui avoit jusqu'alors refusé la jouissance : la tête de la femme est si belle qu'il semble qu'elle respire. Le

²³¹ [ESTEVE Pierre], *Lettre à un ami, sur l'exposition de tableaux faite dans le grand Sallon du Louvre, le 25 Août 1753*, [Paris], p. 18-25 [Bibliothèque nationale de France, département des estampes et de la photographie, fonds Deloynes, V, n° 56].

²³² COCHIN Charles-Nicolas, *Lettre à un Amateur. En réponse aux critiques qui ont paru sur l'exposition des Tableaux*, 1753, p. 30-34.

²³³ Cf. HENRY Christophe, « La Grâce comme système poético-politique. Une lecture des Grâces de Carle Vanloo (1765) », *La Grâce, les grâces, Littératures classiques*, n° 60, 2006 ; *Id.* « Le portrait de Mademoiselle Clairon en Médée par Carle Vanloo (1759). Un sacrifice nécessaire ? », RABREAU Daniel et C. HENRY Christophe (dir.), *Le Public et la politique des arts au Siècle des Lumières*, vol. VIII des Annales du Centre Ledoux, Paris-Bordeaux, William Blake & co., 2011.

reste du corps répond bien à la tête, & si l'original ressembloit à cette copie je suis surpris qu'elle n'ait pas trouvé un meilleur gîte, qu'une forêt habitée par des Faunes : au reste l'Amant qu'elle avoit captivé, & la métamorphose de ce Dieu suffit pour nous persuader qu'elle devoit être fort belle. »²³⁴

Possibilité d'une lecture

L'allusion vaut-elle pour le roi ? Comme dans de nombreuses monarchies européennes, l'identification mondaine du roi de France à Jupiter est courante voire commune depuis le XV^e siècle. Louis XV était coutumier du fait, et Carle Vanloo appréciait beaucoup ce jeu de courtisan, dont il donna une formulation exemplaire dans sa contribution au décor du Cabinet des médailles, en figurant le roi sous les traits d'Apollon²³⁵. Ce qui surprend ici c'est l'application redoublée de ce principe, soit le roi en Jupiter métamorphosé en satyre. Bien sûr, nous ne suivrions pas cette piste si le *Jupiter et Antiope* de Vanloo [Fig 2] n'était pas inclus dans une commande faisant la part belle à Jupiter.

Mais l'élément qui nous incite plus encore à aller dans ce sens appartient en fait au seul tableau, celui de Boucher [Fig 1], où la figure jupitérienne semble absente. Toutefois, elle le serait totalement si le modèle n'avait pas fait l'objet d'une recherche approfondie dans la notice qu'Alistair Laing consacre à la réplique de Munich dans le catalogue de l'exposition Boucher de 1986²³⁶. S'appuyant sur le journal du marquis Voyer d'Argenson, ancien ministre des Affaires Étrangères, et les papiers de l'inspecteur de police Meusnier provenant des archives de la Bastille et conservés aujourd'hui à la Bibliothèque de l' Arsenal, celle-ci semble démontrer qu'il ne s'agit pas de Louise O'Murphy, comme on l'a souvent lu, mais d'une jeune fille nubile qui avait servi de modèle à Boucher et dont Louis XV s'arrogea le pucelage avec la complicité de son valet Lebel vers 1750.

La critique qui a été légitimement faite à l'historiographie du XIX^e siècle, volontiers portée sur la fantasmagorie du parc aux cerfs, ne semble pas de mise ici : il semble bien que la première pierre du « cabinet des nudités » de Vandières-Marigny, posée dès 1751 par François Boucher, consistait en un portrait de l'une de ces jeunes filles que le roi choisissait vierges afin d'éviter toute atteinte vénérienne et dont il jouissait une quinzaine de jours en moyenne. Au-delà de la documentation des mœurs royales, on peut se demander pourquoi Vandières a choisi de construire sa galerie autour d'un véritable ex-voto des amours nubles du roi. Si l'on comprend quelle relation ce portrait de petite maîtresse entretient avec les amours jupitériennes figurées par Antiope, Io et Léda, toutes trois présentées par la fable comme de très jeunes filles, on peut s'étonner de l'iconographie atypique du tableau de Boucher.

En fait, pour rétablir la cohérence de la série, il faudrait supposer que les amours de Louis XV et du petit modèle se présente explicitement comme un quatrième épisode de virilité jupitérienne, inscrit dans ce présent spécifique constitué par l'attente des assauts du roi : ainsi s'expliquerait la pose du modèle, non pas une pose pour le peintre mais une véritable position sexuelle préluant à l'entrée en scène de celui que les critiques du salon appelle l'Amant avec un grand A. Vu sous cet angle, le cabinet de nudités prend un caractère interactif tout à fait inédit dans l'histoire de l'art, même si ce n'est pas de la plus grande élégance. Le commanditaire et les peintres s'en doutèrent-ils ? C'est probable et c'est même ce soupçon qui nous fait croire que la référence à Corrège, si souvent mentionnée par la réception critique de l'*Antiope* de Carle Vanloo, a été volontairement amplifiée afin de rendre plus acceptable, par un alibi artistique irréprochable et toutefois parfaitement adéquat, l'hommage rendu par Vandières à son maître et roi.

²³⁴ [G. HUCQUIER fils], *Lettre sur l'exposition des tableaux au Louvre, Avec des Notes Historiques*, 1753, p. 6-10 [Del., V, n° 60].

²³⁵ Carle Vanloo, *Les trois protecteurs des Muses, Apollon, Mercure et Hercule*, 1745, huile sur toile chantournée en haut, 265 x 180 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Médailles, cf. ROSENBERG&SAHUT, *Carle Vanloo...*, op. cit., cat. 98, p. 60.

²³⁶ LAING, *François Boucher...*, op. cit., p. 258-263, n° 61.

La caution signifiante de Corrège

Carle Vanloo a sans doute cherché à fusionner le célèbre *Jupiter et Antiope* du Cabinet du roi de Corrège, dit aujourd'hui *Vénus, satyre et Cupidon* [Fig 9]²³⁷, avec une composition de Poussin sur le même thème – que la critique fasse référence à Titien se comprend d'ailleurs assez bien, étant donné que la composition de Poussin y faisait explicitement référence²³⁸. Carle Vanloo a emprunté à l'un et à l'autre des éléments qu'il a coordonnés, non sans faire valoir son talent d'inventeur, en jouant de la double référence sans reproduire pour autant le parti d'aucune des deux compositions. Mais il faut aussi remarquer qu'il a introduit dans son tableau un drapé jaune tirant sur l'or, directement emprunté à la palette chromatique de la composition de Poussin, qui forme un accord majeur avec le grand rideau de velours que Boucher a disposé à droite de sa composition.

Pierre est resté quant à lui très fidèle au modèle qui lui a été certainement suggéré, le *Jupiter et Io* de Corrège aujourd'hui conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne [Fig 10]²³⁹. En basculant sa composition à l'horizontale, il s'est conformé au sens de la série mais aussi au sens de la *Léda* de Michel-Ange, à laquelle il emprunte l'insertion du corps dans les drapés et la position de certains membres, se contentant pour le reste d'atténuer légèrement la grisaille des nuées afin de renforcer la puissance harmonique du coloris²⁴⁰.

Natoire, dont la *Léda* ne semble pas être la plus belle composition d'après ce que nous pouvons en juger, a proposé, du tableau éponyme du Corrège conservé à la Gemäldegalerie de Berlin [Fig 11], une interprétation moins libre qu'on pourrait le penser²⁴¹. Restitué dans sa gamme chromatique, la version de Natoire démontre sans doute une volonté assez nette de distanciation du point de vue du coloris ; il assortit avec une relative désinvolture les couleurs franches, dans un jeu d'opposition assumé avec l'harmonie des tons bruns que gouverne le clair-obscur corrégien.

L'hypothèse d'une référence corrégienne susceptible d'être partagée par toutes les compositions livrées pour le cabinet de nudités de Vandières permet enfin d'envisager que la *Jeune femme couchée sur le ventre* de François Boucher [Fig 1] n'est peut-être pas simplement un sujet de genre ou une composition dépourvue de référence mythologique. Nous l'avons dit : d'un point de vue iconographique, ce tableau pose la question de l'absence figurative de l'amant jupitérien, que nous avons proposé d'expliquer ci-dessus par le principe de l'attente de son arrivée imminente. Toutefois, dans le cycle des amours jupitériennes, aux unions avec Io, Léda et Antiope s'ajoute traditionnellement celle avec Danaé, qui s'opère justement par la métamorphose du dieu en pluie d'or, laquelle implique de fait son invisibilité²⁴².

Or, lorsque l'on considère le tableau de François Boucher, on reste surpris par sa gamme chromatique, entièrement dominée par les tonalités jaunes dorées du rideau qui s'étendent jusqu'à la garniture du sofa et jouent d'un fort contraste de tons chauds et froids avec la carnation presque blanche du corps de la jeune femme. Ceci n'est pas sans rappeler la *Danaé* de Corrège [Fig 12], qui avait justement employé la métonymie du rideau doré pour figurer la descente de la pluie d'or sur la couche, en un temps où cette célèbre métamorphose jupitérienne était généralement figurée d'une

²³⁷ Antonio Allegri da Correggio / Le Corrège (Correggio, v. 1489 - Correggio, 5 mars 1534), *Vénus, satyre et Cupidon*, anciennement intitulé *Le sommeil d'Antiope* ou *Jupiter et Antiope*, vers 1525-1534, huile sur toile, 188 x 125 cm, acquis par la Couronne de France en 1661, Paris, musée du Louvre, département des Peintures (inv. 42).

²³⁸ Nicolas Poussin (Les Andély, 1594 - Rome, 1665), *Jupiter et Antiope*, dit aussi *Vénus et satyre*, vers 1630-40, huile sur toile, 51,4 x 66,7 cm, Collection Jeff Koons, en prêt au Metropolitan Museum of Art, New York.

²³⁹ Le Corrège, *Jupiter et Io*, vers 1530, huile sur toile, 162 x 73,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum (Inv.-Nr. GG_274).

²⁴⁰ L'œuvre originale de Michel-Ange a été peinte à la détrempe sur bois vers 1530 pour le duc Alphonse d'Este. Au lieu de la livrer à son commanditaire, Michel Ange l'envoya en France, à destination de François Ier. Mentionnée dans les collections royales de Fontainebleau, la *Léda* disparaît au XVII^e siècle. Elle reste connue par de nombreuses copies dessinées et peintes, par exemple : un dessin anonyme du XVI^e siècle (Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 815, recto) ou la copie par Rosso Fiorentino aujourd'hui conservée à la National Gallery de Londres (huile sur toile, 105,4 x 141 cm, NG 1868). L'œuvre a fait l'objet d'interprétations gravées, par exemple celle de Cornelis Bos vers 1550-60 (Eau-forte et burin, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie).

²⁴¹ Le Corrège, *Léda et le cygne*, vers 1531-32, huile sur toile, 152 x 191 cm, Berlin, Gemäldegalerie, Stiftung Preußischer Kulturbesitz (salle XV).

²⁴² Voir à ce sujet COUSINIE Frédéric, *Esthétique des fluides. Sang, sperme, merde au XVII^e siècle*, Paris, éd. du Félin, 2011.

façon matérielle, liquide ou par le biais de la pluie de pièces d'or²⁴³. A la différence près des positions des deux jeunes femmes (assise et les jambes écartées chez Corrège et couchée sur le ventre chez Boucher), on perçoit encore quelques franches analogies entre les deux peintures : la scénographie que construit la couche vue de front se détachant sur un fond organisé par une modénature bien dessinée, le rôle du drap de lit blanc immaculé qui soutient le contraste avec l'entourage brun et noir entourant la figure principale et plus encore l'esprit quasi pornographique qui fait dialoguer l'oreiller en forme de fessier tendu sur lequel s'appuie Danaé et le postérieur bien réel de la jeune femme de Boucher. Si l'on considère que la relation plastique qui se tisse entre les deux œuvres est possible, il faudrait alors envisager que le tableau de Boucher, loin de constituer une énigme iconographique, complète le cycle des amours jupitériennes du cabinet en évoquant fortement, via la référence corrégiennne, l'union de Jupiter et de Danaé. Pour appuyer cette hypothèse, citons encore une fois la réponse que Natoire faisait à Vandières le 14 mars 1753 : « J'ai sur le champ composé et ébauché ce petit morceau, qui représentera *Léda et Jupiter changé en cygne*. Comme les autres dénottent [sic] une partie des amours de ce dieu, celui-là peut y trouver sa place. » Pour Natoire, il semble que la *Jeune femme couchée sur le ventre* de Boucher ne fait pas exception à la règle jupitérienne.

En 1754, Vandières s'intéresse de très près au Corrège. Une lettre que lui adresse Lépicié le 18 mars rend compte d'une visite d'expertise qu'il avait commanditée : « Mr, nous fûmes hier, suivant vos ordres, M. Vanloo, M. Cochin et moi, chez Mademoiselle Basseporte pour voir les desseins qu'elle a d'après le Corrège de la coupole de Parme [...]. M. Cochin vous fera son détail particulier du projet de M. Vanloo pour remanier ces desseins dans l'esprit du maître et pour y donner un caractere d'élégance que la servitude de l'imitation écarte presque toujours. »²⁴⁴ Le ministre ignorait-il que la plus importante entreprise des dernières années du Corrège était la série des « Amours de Jupiter », que Francesco Gonzaga lui commanda et que l'on peut dater des alentours de 1530 ? C'était à cette série qu'appartenaient tous les modèles empruntés par les peintres de son cabinet de nudités, auxquels on peut ajouter le *Rapt de Ganymède* du Kunsthistorisches Museum.

Vasari donnait dès 1568 d'amples précisions sur ces peintures, exécutées à la demande du seigneur de Mantoue, sur le conseil de son conseiller, le comte Nicola Maffei²⁴⁵. Ce dernier était d'ailleurs connu pour posséder l'*Éducation de l'amour* de la National Gallery de Londres et la *Vénus, Cupidon et satyre* du Louvre. N'envisageant pas un instant que ces tableaux fussent destinés à décorer le Palazzo del Té, Vasari les présentaient en fait comme des cadeaux destinés à Charles Quint. Cette information, dont disposent tous les connaisseurs du XVIII^e siècle, vient une fois de plus corroborer notre hypothèse d'un cabinet de nudités composé par Vandières sur le principe d'un hommage à son protecteur et roi, Louis XV s'identifiant, à l'appui de la référence partagée à Corrège, à Charles Quint, quand Vandières pouvait considérer comme fort honorable de tenir, dans cet hommage au second degré, le rôle du duc de Mantoue, fréquent intermédiaire de l'Empereur avec les artistes italiens.

La provocation comme revanche politique

Il reste à considérer sérieusement à la fois l'esprit de la commande et le contexte – ou les contextes – de sa réalisation. S'agit-il, dès 1753, d'un caprice de Vandières, soit une commande destinée à satisfaire un plaisir érotique et personnel, dont l'inconvenance serait apparue dans un second temps, ce qui aurait conduit le ministre à renoncer à l'insertion des peintures dans le lambris d'un cabinet de l'hôtel de la direction des Bâtiments ? Ou bien faut-il en rester à l'hypothèse de l'hommage savant à Louis XV, dans l'esprit très particulier des années 1750-1755, lors desquelles le roi, à tous les niveaux du

²⁴³ Le Corrège, *Danaé*, vers 1531-1532, tempera sur panneau, 161 × 193 cm, Rome, Galerie Borghese.

²⁴⁴ FURCY-RAYNAUD Marc, *Correspondance de M. de Marigny, op. cit.*, Lépicié à Vandières, le 18 mars 1754, p. 57. Pour l'acquisition dont il est question dans cet extrait, voir aussi les pages 60-70.

²⁴⁵ VASARI Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori*, éd. Giuntina (1568), Vol. IV, p. 52 : « Fece similmente quadri et altre pitture per Lombardia a molti signori; e fra l'altre cose sue, due quadri in Mantova al duca Federigo II, per mandare a lo imperatore, cosa veramente degna di tanto principe). Voir aussi : James M. Saslow, *Ganymede in the Renaissance : homosexuality in art and society*, New Haven ; London : Yale University press, 1986, p. 63-74 (« Correggio at Mantua: Libertinism and Gender Ambiguity in Northern Italy »).

pouvoir qu'il exerce, entend bien imposer la personnalité de ses décisions et la particularité de ses goûts ?

Michel Antoine a bien souligné la spécificité de ces années dites par lui des « grands ébranlements », qu'inaugurent les traités d'Aix-la-Chapelle (1748) et que caractérise une volonté obstinée de gouverner en roi et d'être obéi en maître, au moins jusqu'à l'attentat de Damiens en 1757²⁴⁶. Au renouvellement des responsables dans le gouvernement et des premiers postes de l'État, qui porteront la célèbre réforme échouée de l'impôt du Vingtième, répond l'affirmation d'une franche liberté dans la sphère intime gouvernée par le clan Pompadour – une liberté qu'aucun parti dévot ne pourra plus contraindre, comme cela avait été le cas lors des « scènes de Metz » (1744).

L'épisode ne date jamais que de six ans lors de la livraison par Boucher de la *Jeune femme couchée sur le ventre* en 1751. Parti diriger ses armées engagées dans la guerre de succession autrichienne en compagnie de sa maîtresse, Madame de Châteauroux, Louis XV tombe gravement malade en août 1744, à Metz, au point que ses médecins envisagent une mort rapide. Plusieurs événements se succèdent alors, tous orchestrés par le parti dévot et sans que le roi puisse imposer son contrôle : le renvoi de Madame de Châteauroux, l'arrivée en hâte de la reine, l'exigence par Monseigneur de Fitz-James, premier aumônier du roi, d'une confession publique de ses péchés et d'une revendication de son indignité à porter le titre de Roi Très Chrétien, le travestissement de la reine en adolescente à grands renforts de rouge et de parfums et, finalement, la rémission du roi présentée par le parti dévot comme une conséquence de sa confession²⁴⁷.

Dans le contexte de revanche royale qui est celui des années 1748-1755, où la lutte contre le parti dévot n'est qu'un des aspects d'une lutte plus générale de la monarchie contre le pouvoir parlementaire, soutien actif de toutes les causes susceptibles de saper l'autorité royale²⁴⁸, le cabinet des nudités de Vandières pouvait prendre un sens particulier. Célébrant les premières liaisons clandestines de Louis XV, qui remontent justement à 1750-1751²⁴⁹, il use de l'imaginaire jupitérien et du talent des meilleurs peintres du règne pour imposer la provocation suprême : en donnant à l'une des premières maîtresses nubiles du roi le rôle de Danaé, tout en effaçant les attributs les plus évidents du mythe qui auraient pu en atténuer l'explicite pornographie, c'est la confession arrachée à Metz qui est frappée d'obsolescence et, plus encore, d'inanité.

Manifestation certes négligeable de la soif de reprise en main totale du pouvoir qui anime le roi autour de 1750, les quatre peintures de Boucher, Vanloo, Pierre et Natoire en documentent néanmoins l'ardeur, mais aussi les limites. En effet, la franche provocation qui avait présidé à la constitution du cabinet des nudités de Vandières pouvait-elle survivre au nouveau contexte politique qui s'initie avec le renversement des alliances (1er avril 1756) et la guerre de Sept Ans (1756-1763), lors de laquelle la crédibilité politique du roi s'effondre à l'intérieur comme à l'extérieur des frontières, sur fond de querelles parlementaire et janséniste à la violence sans précédent ? Conserver pareil « cabinet » dans les lambris de l'hôtel de la direction des Bâtiments du roi dut alors paraître pour le moins déplacé.

²⁴⁶ ANTOINE Michel, *Louis XV*, Paris, Fayard, 1989, chap. XIII, p.611-666.

²⁴⁷ Concernant les sources, voir par exemple : *Journal de ce qui s'est fait pour la réception du roy dans sa ville de Metz, le 4 août 1744 : Avec un recueil de plusieurs pièces sur le même sujet, & sur les Accidents survenues pendant son séjour. À Metz : De l'Imprimerie de la Veuve de Pierre Collignon, Imprimeur de l'Hôtel de Ville [...], 1744.*

²⁴⁸ Ces questions ont fait l'objet d'un bilan récent, qui relativise certains points de vue de Michel Antoine, par exemple LEMAÎTRE Alain J. (dir.), *Le monde parlementaire au XVIII^e siècle : l'invention d'un discours politique* : actes du colloque de Mulhouse, 16 et 17 novembre 2007, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010.

²⁴⁹ ANTOINE, *Louis XV*, *op. cit.*, p. 503.

Table des principales œuvres et documents cités

1. François Boucher, *Odalisque blonde* (« une jeune femme couchée sur le ventre »), 1751, peinture à l'huile sur toile signée et datée en bas à droite : « F. Boucher / 1751 », 59,5 x 73,5 cm, Cologne, Wallraf-Richartz Museum (inv. Nr. WRM 2639).
2. Carle Vanloo, *Jupiter et Antiope* (« Antiope endormie » selon Vandières), 1752-1753, peinture à l'huile sur toile signée en bas au milieu : *Carle Vanloo*, 50 x 72 cm, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage (inv. 5639).
3. Jean-Baptiste-Marie Pierre, *Jupiter et Io* (« une Io » selon Vandières), vers 1752, peinture à l'huile sur toile signée en bas au centre : *Pierre*, 0,62 x 0,75 cm, Royaume Uni, collection particulière.
4. Charles-Joseph Natoire, *Léda et le cygne* (« *Léda et Jupiter changé en cygne* » selon Natoire), 1755, peinture à l'huile sur toile signée et datée en bas à droite, sur la pierre : « C. Natoire / 1755 », cliché de 1949, actuellement Val-de-Loire, collection particulière.
- 5-8. Charles-Joseph Natoire, *Léda et le cygne* (« *Léda et Jupiter changé en cygne* » selon Natoire), 1755, peinture à l'huile sur toile signée et datée en bas à droite, sur la pierre : « C. Natoire / 1755 », cliché de 2012, actuellement Val-de-Loire, collection particulière, détails.
9. Antonio Allegri da Correggio / Le Corrège, *Vénus, satyre et Cupidon*, anciennement intitulé *Le sommeil d'Antiope* ou *Jupiter et Antiope*, vers 1525-1534, huile sur toile, 188 x 125 cm, acquis par la Couronne de France en 1661, Paris, musée du Louvre, département des Peintures (inv. 42).
10. Le Corrège, *Jupiter et Io*, vers 1530, huile sur toile, 162 x 73,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum (Inv.-Nr. GG_274).
11. Le Corrège, *Léda et le cygne*, vers 1531-32, huile sur toile, 152 x 191 cm, Berlin, Gemäldegalerie, Stiftung Preußischer Kulturbesitz (salle XV).
12. Le Corrège, *Danaé*, vers 1531-1532, tempera sur panneau, 161 x 193 cm, Rome, Galerie Borghese.

Pour citer cet article

Christophe Henry, « Un cabinet ministériel de nudités savantes », *Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours*, volume 1, études rassemblées et présentées par Christophe Henry, en partenariat avec le Groupe de Recherches en Histoire de l'Art moderne (GRHAM) et Les symposiums d'Histoire de l'Art de la Mairie du 11, p. 64-75 [en ligne], mis en ligne le 15 octobre 2018 URL : <https://www.mairie11.paris.fr/actualites/parution-des-symposiums-d-histoire-de-l-art-de-la-mairie-du-11-598>

Se promener dans le paysage
La fabrique de la nature et le 'vrai rhétorique' chez Joseph Vernet

Émilie BECK SAIELLO

Quelques mois après la disparition, en 2008, de l'historien de l'art Philip Conisbee [Fig 1], sa documentation, offerte par Madame Faya Causey Conisbee au Service d'études et de documentation du département des Peintures du musée du Louvre, m'a été confiée dans le but d'achever le dernier des grands chantiers qu'il avait initié : le catalogue raisonné des œuvres de Joseph Vernet. Cet important travail en cours m'a permis entretemps d'approfondir plusieurs thématiques, dans une série d'articles publiés dans des catalogues d'expositions ou des actes de colloques : Tivoli, l'Académie de Marseille, les croquis d'après nature, la théorie pratique du paysage, le rapport à l'histoire, les relations avec l'Académie de France à Rome ou encore les solidarités familiales. Ce travail est mené conjointement à la préparation de l'édition critique du livre de raison du peintre.

Le thème que j'aborderai ici est celui de l'imitation de la nature et du vrai rhétorique dans l'œuvre de Vernet, thème mis en évidence par Diderot dans ses écrits, et en particulier dans un célèbre passage du Salon de 1767, appelé « La Promenade Vernet ». Esquissée par une communication prononcée dans le cadre des Symposiums d'Histoire de l'Art en 2016, cette contribution est un hommage posthume à Philip Conisbee, dix ans après sa disparition, et au moment où la National Gallery de Washington, où il fut longtemps conservateur des peintures françaises, fait l'acquisition d'un *Clair de lune* [Fig 2], pendant du *Naufrage* [Fig 3] qu'il avait fait acheter quelques années auparavant²⁵⁰. Je souhaiterais, comme il se doit, rappeler au préalable ses importants travaux sur Joseph Vernet.

En mémoire de Philip Conisbee

Né à Belfast en 1946, c'est au Courtauld Institute, où il suit les enseignements d'Anthony Blunt et d'Anita Brookner, que Philip Conisbee se découvre une passion pour l'art français du XVIII^e siècle. Cet intérêt, lié aussi à son amour pour l'Italie, le conduit à s'intéresser à Joseph Vernet, dont la peinture

²⁵⁰ Joseph Vernet, *Clair de lune*, huile sur toile, 114,8 x 164 cm, signé et daté en bas à gauche: « J. Vernet / f. 1772 » ; *Le naufrage*, huile sur toile, 113,5 x 162,9 cm, signé et daté en bas à gauche: « J. Vernet / f. 1772 », Washington, National Gallery, Patrons' Permanent Fund and Chester Dale Fund, 2000.22.1.

entra très tôt dans les collections des amateurs britanniques. Il consacre à l'artiste sa thèse de doctorat, puis l'importante exposition de 1976 à Londres (Kenwood House) et à Paris (musée de la Marine). Quarante ans plus tard, le catalogue de cette exposition, depuis longtemps épuisé, fait encore référence pour la finesse de ses analyses et la richesse de ses informations²⁵¹.

Après avoir publié en 1981 un ouvrage sur la peinture en France au XVIII^e siècle et une monographie sur Chardin en 1985, P. Conisbee quitte l'année suivante l'enseignement universitaire pour rejoindre les musées américains, où il fera une brillante carrière²⁵². D'abord conservateur associé des peintures françaises à Boston, il devient en 1988 conservateur des peintures et sculptures européennes au County Museum of Art de Los Angeles, puis conservateur des peintures françaises à la National Gallery en 1993 avant de prendre la tête du département des peintures européennes en 1998.

Devenu citoyen américain en 1994, il reçoit de la France le titre de Chevalier de l'Ordre des arts et lettres, et en 2004, celui de chevalier de la Légion d'honneur pour ses nombreux travaux et expositions sur l'art français du XVII^e au XIX^e siècle parmi lesquels il convient de citer : *Georges de La Tour, In the light of Italy, The Age of Watteau, Chardin and Fragonard* ou encore *Cezanne in Provence*²⁵³.

Philip Conisbee n'a jamais abandonné l'étude de Vernet, dont il était le spécialiste reconnu. En 2000, il fit l'acquisition pour la National Gallery de Washington du spectaculaire *Naufnage* de 1772, provenant de la collection de Lord Arundell [Fig. 3]²⁵⁴. Ce tableau fit l'objet de son dernier article sur Vernet, « The Shipwreck, 1772, by Claude-Joseph Vernet », publié dans les *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg* en 2001²⁵⁵, mais également de notices dans le catalogue de l'exposition *Art for the Nation* à la National Gallery de Washington et dans les catalogues des collections de peintures françaises, la dernière, posthume, en 2009²⁵⁶. Il contribua ainsi à cet enrichissement des collections de peintures françaises aux États-Unis qu'a rappelé récemment l'exposition de la National Gallery de Washington²⁵⁷.

Outre le catalogue de l'exposition « Vernet » de 1976 et l'article sur le *Naufnage* de Washington que nous avons cités, Philip Conisbee a publié, à partir de 1973, plusieurs articles sur Vernet : « Salvator Rosa and Claude-Joseph Vernet » (1973) et « Vernet in Italy » (1993). Ainsi que l'article « Joseph Vernet » du *Dictionary of Art* en 1996²⁵⁸. Par ailleurs il a consacré plusieurs pages à l'artiste

²⁵¹ *Claude Joseph-Vernet. 1714-1789*, cat. exp. (Londres, Kenwood House, 4 juin - 19 septembre 1976 ; Paris, musée national de la marine, 15 octobre 1976 - 9 janvier 1977), Londres, Greater London Council, 1976.

²⁵² CONISBEE Philipp, *Painting in eighteenth-century France*, Oxford, Phaidon, 1981 ; idem, *Chardin*, Oxford, Phaidon, 1985.

²⁵³ *Georges de La Tour and his world*, cat. exp. (Washington, National Gallery of Art, 6 octobre 1996-5 janvier 1997; Fort Worth, Kimbell art museum, 2 février-11 mai 1997), Washington, National Gallery of Art, 1996 ; *In the light of Italy : Corot and open-air painting*, cat. exp. (Washington, National Gallery of Art, 26 mai - 2 septembre 1996; Brooklin, The Brooklin Museum, 11 octobre-12 janvier 1997; Saint Louis, The Saint Louis Art Museum, 21 février - 18 mai 1997), Washington, The National Gallery of Art, New Haven, Londres, Yale University Press, 1996; *The Age of Watteau, Chardin and Fragonard: masterpieces of French genre painting*, cat. exp. (Ottawa, National Gallery du Canada, 6 juin-7 septembre 2003 ; Washington, National Gallery of Art, 12 octobre 2003-11 janvier 2004 ; Berlin, Staatliche Museen, 8 février-9 mai 2004), New Haven, Yale University Press, Ottawa, The National Gallery of Canada, Ottawa, 2003 ; *Cezanne in Provence*, cat. exp. (Washington, National Gallery of Art, 29 janvier - 7 mai 2006 ; Aix-en-Provence, Musée Granet, 9 juin - 17 septembre 2006), Paris, RMN, 2006.

²⁵⁴ Joseph Vernet, *Le naufrage*, huile sur toile, 113,5 x 162,5 cm, signée et datée en bas à gauche : « J. Vernet / f. 1772 », Washington, National Gallery of Art.

²⁵⁵ CONISBEE Philip, « The Shipwreck, 1772, by Claude-Joseph Vernet », *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie. XVII^e et XVIII^e siècles*, rassemblés par Anna Ottani Cavina Anna et Michel Laclotte, Paris, Réunion des musées nationaux, 2001, p. 153-158.

²⁵⁶ *Art for the Nation: gifts in honor of the 50th anniversary of the National gallery of art*, cat. exp. (Washington, National gallery of art, 17 mars - 16 juin 1991), Washington, National gallery of art, 1991 ; *French Paintings of the Fifteenth through the Eighteenth Century*, sous la direction de Philip Conisbee et de Richard Rand, avec la collaboration de Joseph Baillio, Gail Feigenbaum, Frances Gage, John Oliver Hand, Benedict Leca and Pauline Maguire Robison, Washington, National Gallery of Art, Princeton, Princeton University Press, 2009.

²⁵⁷ *America Collects Eighteenth-Century French Painting*, cat. exp. (Washington, National Gallery of Art, 21 mai - 20 août 2017), sous la direction de Yuriko Jackall, Philippe Bordes, Jack Hinton, Melissa Hyde, Joseph J. Rishel et Pierre Rosenberg, Washington, National Gallery of Art, Londres, Lund Humphries, 2017.

²⁵⁸ CONISBEE Philipp, « Salvator Rosa and Claude-Joseph Vernet », *The Burlington magazine*, n° 115, 1973, p. 789-794 ; idem, « Vernet in Italy », *Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei Lumi*, actes du colloque (Pise, Domus Galilaean, 3-4

dans : *Painting in eighteenth-century France* (1981) ; *In the light of Italy : Corot and early open-air painting* (1996) ; *La peinture de plein air avant Corot* (1998)²⁵⁹.

Dans le catalogue de l'exposition *Diderot et l'art de Boucher à David*, de 1984, en accompagnement des notices des œuvres de Vernet que rédigeait Philip Conisbee, Jacques Chouillet a écrit un petit encart sur la nature, qui va servir de point de départ à notre exposé²⁶⁰, consacré à Joseph Vernet, figure majeure de la peinture de paysage au XVIII^e siècle, et à l'imitation de la nature.

Voici le court texte de Jacques Chouillet :

« Il a volé à la nature son secret.

Cette phrase est le plus bel hommage qu'un philosophe puisse adresser à un peintre. L'acte de voler un secret aux dieux fait de Vernet l'égal de Prométhée, puni pour avoir volé le feu divin et pour l'avoir donné aux hommes.

Mais en même temps la formule qu'emploie Diderot est révélatrice de l'ambiguïté fondamentale que contient l'idée de nature appliquée à la création artistique. D'une part la nature est la référence suprême, la source de tout beau : "Ô Nature, tout ce qui est bien est renfermé dans ton sein ! Tu es la source féconde de toutes vérités !" s'écrie Dorval dans les *Entretiens sur le fils naturel* (*Œuvres esthétiques*, éd. 1968, p. 98). D'autre part le fait de s'approprier le secret de la nature aboutit à conférer au peintre un pouvoir équivalent à celui de la nature. En volant le feu, Prométhée devient l'égal des dieux. En volant "à la nature son secret", Vernet devient le dispensateur de la nuit, du jour, du feu, des nuages, de la tempête. En termes plus concrets, ces métaphores signifient que le critère de la beauté réside, non plus, comme le voulaient les anciennes poétiques, dans l'imitation de la nature, mais dans l'activité créatrice du peintre. Ce qu'il nous montre est autre chose que ce qu'il est censé montrer : "C'est qu'en effet ses compositions prêchent plus fortement la grandeur, la puissance, la majesté de la nature, que la nature même : il est écrit : *Coeli enarrant Gloriam Dei*, mais ce sont les cieux de Vernet, c'est la gloire de Vernet." (*Salon de 1767*, éd. 1983, p. 160). On retrouve ici la théorie de l'exagération déjà présente dans l'analyse du concept de "grandeur".

En poussant le raisonnement on accède aux idées contenues dans le préambule du Salon de 1767 qui représente un point d'aboutissement aussi bien pour Diderot lui-même que pour son époque : nécessaire préface au développement de l'art néo-antique. Ce que le peintre imite, ce ne sont pas "les altérations de la nature viciée", c'est la "ligne vraie", le "modèle idéal de beauté", dont l'image est dans l'esprit de celui qui peint et non dans les objets visibles (*Salon de 1767*, éd. 1983, p. 60).

L'accès au Vrai implique que soit dépassée l'étape sensorielle et que soient dévoilés les cheminements secrets qui provoquent dans l'âme du spectateur des effets identiques à ceux que produit la nature même. »

Dans ces quelques lignes, Jacques Chouillet expose, avec clarté et sens de la synthèse, les trois niveaux de signification que le XVIII^e siècle a donné à la notion d'imitation de la nature : l'*imitation servile* ; la *re-création* ; et ce que l'on peut appeler le « Vrai rhétorique », c'est-à-dire la capacité des

décembre 1990), sous la direction de Roberto Paolo Ciardi, Antonio Pinelli et Cinzia Maria Sicca, Florence, Ed. Scelte, 1993, p. 129-140 ; idem, « La nature et le sublime dans l'art de Claude-Joseph Vernet », *Autour de Claude-Joseph Vernet. La marine à voile de 1650 à 1790*, cat. exp. (Rouen, Musée des Beaux-Arts, 20 juin - 15 septembre 1999), sous la direction de Claude Pétry, Arcueil, Anthèse, 1999, p. 27-43 ; *The Dictionary of Art*, New York, Grove, 1996, *ad vocem*.

²⁵⁹ CONISBEE Philipp, *Painting in eighteenth-century France*, *op. cit.* ; idem, *In the light of Italy : Corot and open-air painting*, *op. cit.* ; idem, « La peinture de plein air avant Corot », *Corot, un artiste et son temps*, actes du colloque (Paris, Musée du Louvre, 1^{er} - 2 mars 1996 ; Rome, Académie de France à Rome - Villa Médicis, 9 mars 1996), sous la direction de Chiara Stefani, Vincent Pomarède et Gérard de Wallens, Paris, Klincksieck ; Rome, Académie de France à Rome, Villa Médicis, 1998, p. 351-381.

²⁶⁰ CHOUILLET Jacques, « La nature », *Diderot et l'art de Boucher à David. Les Salons : 1759-1781*, cat. exp. (Paris, Hôtel de la Monnaie, 5 octobre 1984 - 6 janvier 1985), sous la direction de Marie-Catherine Sahut et de Nathalie Volle, Paris, RMN, 1984, p. 398.

œuvres à susciter les mêmes sensations que le spectacle de la nature – à éveiller une véritable émotion. La notion de vraie rhétorique, formulée par Diderot, a trouvé dans les œuvres de Vernet sa meilleure expression. Et c'est en particulier dans les *Salons*, et plus spécialement dans « La Promenade Vernet », long passage du Salon de 1767, que cette conception de l'imitation est clairement mise en évidence. Ce qu'a résumé Jacques Chouillet en quelques lignes, nous essaierons de l'explicitier et l'illustrer ici.

La nature pour modèle

Le premier et le plus bas des degrés de l'imitation de la nature, si l'on reprend les dictionnaires de l'époque, est l'imitation servile. Face à la nature, et comme le rappelle Vernet, « Après avoir bien choisi ce qu'on veut peindre, il faut le copier le plus exactement possible, tant pour la forme que pour la couleur, et ne pas croire mieux faire en ajoutant et retranchant ; on pourra le faire dans son atelier, lorsqu'on veut composer un tableau... »²⁶¹

Vernet, on le sait, attachait une importance particulière au travail d'après nature. Ainsi, le tout premier témoignage de l'attention accordée à cet exercice, date des premiers jours qui suivent son arrivée à Rome en 1734. En novembre, le jeune peintre écrit dans une lettre adressée à son compatriote Jean-Baptiste Franque : « Je vous diray que je me plais beaucoup dans cette ville par rapor [sic] aux commodités qu'on a pour étudier, on trouve les plus belles vue du monde pour dessiner, si j'ose n'avancé pas, ce cera bien ma faute ayent les occations que j'ay »²⁶².

Protégé par le marquis de Caumont à qui il doit le financement de son séjour, Vernet, grisé par la découverte des sites italiens, parcourt la campagne romaine, dessine à Tivoli, à Naples et dans ses environs. Mais au lieu de fournir à son mécène les copies d'après l'antique que celui-ci a demandées, il réalise de nombreuses études de paysage :

- de rapides croquis d'après nature, qu'il prendra l'habitude d'annoter en italien [Fig 4] ;
- de grandes études à la pierre noire et au lavis réélaborées en atelier [Fig 5] ;
- et peut-être des études à l'huile [Fig 6].

Le livre de comptes de l'artiste rapporte d'ailleurs régulièrement l'achat de carnets à dessin et celui d'une boîte de couleurs miniature. À ces dessins s'ajoutent de nombreux témoignages écrits relatifs à ses méthodes de travail, en particulier trois lettres contenant des éléments de théorie pratique. A titre d'exemple nous citerons un extrait d'une lettre de Vernet aux jeunes gens qui se destinent à l'étude du paysage, ou de la marine, publiée par Bottari, lettre qui donne une idée assez précise de ses méthodes. Elle montre bien que le peintre a une longue pratique de l'exercice et que cette expérience l'a amené à définir un certain nombre de règles :

« Le moyen le plus court et le plus sûr est de peindre et de dessiner d'après nature. Il faut surtout peindre, parce qu'on a le dessin et la couleur en même temps.
Il faut bien choisir ce qu'on veut peindre d'après nature ; il faut que le tout se compose bien, tant par la forme que par la couleur et le clair-obscur.
Il faut ensuite se placer, si on le peut, de façon à être éloigné du sujet qui est sur le premier plan, de deux fois sa hauteur, ou de deux fois sa largeur, si cet objet du premier plan est plus large que haut.
Il faut, après s'être placé ainsi, prendre, pour sujet de votre dessin ou de votre tableau, ce que le même coup d'œil peut embrasser, sans remuer ni tourner la tête ; car, chaque fois qu'on la tourne pour voir un objet qu'on n'apercevait pas, ce sont tout autant de tableaux nouveaux qui

²⁶¹ VERNET Joseph, « Lettre aux jeunes gens qui se destinent à l'étude du paysage, ou de la marine », publiée dans Jay, Louis Joseph, *Recueil de lettres sur la peinture, la sculpture et l'architecture...*, Rome, Bottari, 1754 (2^e éd., Paris, Galerie de tableaux, 1817 ; reprint Genève, Minkoff, 1973, p. 622).

²⁶² Publié dans MARCEL Adrien, « La jeunesse de Joseph Vernet peintre de Marines », *Mémoires de l'Académie du Vaucluse*, 1915, p. 43. L'orthographe de Vernet est encore bien incertaine. Il achètera plus tard, comme en témoigne son livre de raison, des ouvrages de grammaire pour l'améliorer.

demanderaient le changement de la forme des objets, celui de leurs plans, et par conséquent celui de la perspective.

Après avoir bien choisi ce qu'on veut peindre, il faut le copier le plus exactement possible, tant pour la forme que pour la couleur, et ne pas croire ne mieux faire en ajoutant et retranchant ; on pourra le faire dans son atelier, lorsqu'on veut composer un tableau, et se servir des choses qu'on a faites d'après nature.

Une chose qui nuit infiniment aux jeunes gens, ce sont les faux principes qu'ils ont reçus, ainsi que les faux raisonnemens [sic] qui en sont la suite.

Ils ne peuvent se défaire des uns et des autres qu'en copiant ou en examinant la nature, qui les fera apercevoir des erreurs dans lesquelles l'habitude et la routine des ateliers les avaient fait tomber »²⁶³.

Plusieurs artistes contemporains ont aussi évoqué les méthodes de Vernet : Jean-Baptiste-Marie Pierre, Charles-Nicolas Cochin, Sir Joshua Reynolds etc. Charles-Nicolas Cochin, secrétaire de l'Académie Royale de peinture et de sculpture, s'est ainsi fait le rapporteur des théories de Vernet sur la pratique du paysage, dans plusieurs textes²⁶⁴. Dans la troisième des *Lettres à un jeune artiste*, il conseille, par exemple, aux jeunes pensionnaires de l'Académie de France, de se rendre aux environs de Rome pour dessiner, non pas seulement à la pierre noire mais aussi au pastel, afin de rendre les couleurs et les variations de la lumière. Et de citer en exemple la manière d'opérer de Vernet : « C'est une des choses les plus essentielles que l'effet de la lumière et de la couleur, et c'est ce dont un peintre a toujours le plus besoin [...]. C'est par ces soins que M. Vernet s'est rendu la nature si familière [...]. Lorsqu'il n'avoit pas le tems de faire un morceau coloré, il écrivoit sur son dessin les tons des couleurs, et le plus ou le moins de chacune des couleurs qu'il auroit employé pour les imiter ».

Parmi les témoignages des contemporains, figure aussi une lettre de Sir Joshua Reynolds au peintre de marine Nicholas Pocock, écrite en 1780. Il encourage le peintre à suivre le Vernet de l'époque romaine qu'il a connu jadis, qui travaillait d'après nature et dont les tableaux étaient criants de vérité²⁶⁵.

Il a été souvent reproché à Vernet, de son vivant, de se copier lui-même, de préférer, dès les années 1770, le travail de réplique en atelier à la recherche de nouveaux motifs observés dans la nature. Si ces critiques sont certes fondées, il faut néanmoins rappeler que le peintre a pendant près de vingt ans travaillé sur le motif, en Italie, puis pendant plus de dix ans dans les ports et le long des routes de France, et qu'il s'est rendu en 1778 en Suisse, dont les paysages devenaient alors à la mode. Ainsi, Vernet a-t-il passé une grande partie de sa carrière à observer la nature et à récolter une moisson de motifs utiles à la composition de ses tableaux. S'il n'a pas su renouveler ses formules, il a toujours su restituer le spectacle de la nature, avec fidélité et sens de l'effet. Ce qui le fait qualifier, par La Font de Saint Yenne, de « physicien, habile scrutateur de la nature »²⁶⁶.

L'imitation de la nature, on l'aura compris, passe donc par une observation attentive de ses éléments et de ses effets et par la réalisation de nombreuses études. Toutefois il ne s'agit pas pour Vernet de copier servilement ce qui se présente dans son cône visuel et de le restituer tel quel sur la toile. Le tableau n'est pas un trompe-l'œil. Le travail sur le motif permet à Vernet de s'appropriier la nature, de la comprendre pour ensuite parler son langage. Même lorsqu'il lui est demandé de rendre au plus près la réalité observée, au moment de la réalisation des *Ports de France*, il crée et ne copie pas. Il prend des libertés avec la réalité. Mais ses compositions demeurent vraisemblables, et vrais ses effets.

²⁶³ VERNET, « Lettre aux jeunes gens ... », *op.cit.*, p. 622-623.

²⁶⁴ Cf. BECK SAIELLO Emilie, « Joseph Vernet : de la pratique à la théorie », *Le paysage entre art et nature*, actes de la journée d'étude, Marseille, 20 mai 2011, sous la direction de Jean-Noël Bret et de Yolaine Escande, Rennes, PUR, 2017, p. 51-71.

²⁶⁵ Lettre de Sir Joshua Reynolds à Nicholas Pocock, le 4 mai 1780, à Leicester Fields, dans WHILEY HILLES Frederick (éd.), *Letters of Sir Josuah Reynolds, collected and edited by Frederick Whiley*, Cambridge, The University Press, 1929, chap. LI, p. 72-73.

²⁶⁶ LA FONT DE SAINT-YENNE Étienne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, La Haye, 1746 (reprint Genève, Minkoff, 1970), p. 102.

Comment passe-t-il du dessin au tableau ? Comment crée-t-il, tout en semblant imiter ? Pour expliquer ce processus, il convient de s'interroger sur la deuxième manière de comprendre la notion d'imitation de la nature.

Vernet demiurge

Au XVIII^e siècle, deux conceptions de la mimésis s'opposent, celle, encore classique, de l'abbé Charles Batteux (1713-1780) et celle, plus novatrice, de Denis Diderot (1713-1784). Pour le premier imiter c'est réunir des éléments pris ici et là dans la nature et les agencer afin de produire une œuvre idéale.

Cette conception de l'imitation de la nature est celle que l'on retrouve encore à la fin du XVIII^e siècle dans les dictionnaires. En 1788, on trouve en effet, chez Watelet et Lévêque, cette affirmation : « L'art peut surpasser la nature [...]. L'art choisit dans la nature ce qu'elle a de plus parfait, rassemble des parties de plusieurs tons [...]. L'artiste choisit ce que la nature a de meilleur et de plus beau et par ce moyen il répand sur l'ouvrage de l'art une grâce, une expression, une beauté supérieure à la nature [...]. Si un tableau est composé des plus belles parties qu'offre la nature, mais de sorte que chaque partie semble naturelle et vraie, le bon goût se trouvera dans tout l'ouvrage, sans qu'on ait négligé la partie de l'imitation »²⁶⁷.

Un peintre de paysage doit donc réunir dans son tableau une sélection des formes les plus parfaites observées dans la nature. Vernet, de fait, ne dit pas autre chose quand il écrit, dans le passage que nous avons cité plus haut, que pour composer un tableau en atelier, il utilise les études d'après nature, mais retranche et ajoute. Ce procédé n'a rien de nouveau, c'était celui des peintres de paysage au XVII^e siècle, comme Claude Gellée auquel Vernet est régulièrement comparé. Le processus est le même, l'idéal simplement est différent.

Diderot ne s'arrête pas à cette définition de l'imitation de la nature, qui ne le satisfait pas. Si l'écrivain insiste sur la nécessité d'observer la nature pour l'artiste, afin d'affiner son esprit, son goût, son instinct, il ne conçoit pas l'œuvre comme une reproduction de la nature mais comme une pure production. L'œuvre est le seul résultat d'un travail d'agencement d'éléments non pas 'pris' dans la nature ou 'transférés' d'elle, mais imaginés par l'artiste qui a longtemps observé, médité et intériorisé les impressions diverses qui l'ont atteint. C'est dans l'entendement du peintre que se situe la belle nature dont l'art est l'objet. Dans ses *Pensées détachées sur la peinture*, Diderot fait cette injonction : « Eclaircissez vos objets selon votre soleil qui n'est pas celui de la nature ; soyez le disciple de l'arc-en-ciel, mais n'en soyez pas l'esclave. »²⁶⁸

Lorsque Diderot écrit « Il a volé à la nature son secret »²⁶⁹, il ne dit pas que Vernet a reproduit fidèlement le spectacle de la nature, mais qu'il est parvenu à rendre sur la toile une image vraisemblable de la nature, en lui empruntant un certain nombre de ses motifs, et en imaginant le reste. Vernet est un créateur, non un imitateur. Diderot l'assimile d'ailleurs à plusieurs reprises à un demiurge. Et dans un passage célèbre du *Salon de 1763*, il écrit :

« C'est Vernet qui sait rassembler les orages, ouvrir les cataractes du ciel et inonder la terre ; c'est lui qui sait aussi, quand il lui plaît, dissiper la tempête et rendre le calme à la mer, et la sérénité aux cieux. Alors toute la nature sortant comme du chaos, s'éclaire d'une manière enchanteresse et reprend tous ses charmes.

Comme ses jours sont sereins ! comme ses nuits sont tranquilles ! comme ses eaux sont transparentes ! C'est lui qui crée le silence, la fraîcheur et l'ombre dans les forêts. C'est lui qui ose sans crainte placer le soleil ou la lune dans son firmament. »²⁷⁰

« Ces métaphores signifient - comme le rappelle Jacques Chouillet - que le critère de la beauté réside, non plus, comme le voulaient les anciennes poétiques, dans l'imitation de la nature, mais dans

²⁶⁷ WATELET Claude-Henri & LEVESQUE Pierre Charles, « Imitation », *Encyclopédie méthodique. Beaux-arts*, Paris, Panckoucke, Liège, Plomteux, 1788-1791, t. I, p. 445-450.

²⁶⁸ KREMER, *Préliminaires à la théorie...*, op. cit., p. 123.

²⁶⁹ DIDEROT Denis, « Salon de 1763 », *Œuvres complètes*, édition J. Assézat, Paris, Garnier frères, 1876, t. X, p. 202.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 201-202.

l'activité créatrice du peintre »²⁷¹. Un Prométhée, un démiurge... « C'est qu'il dit, Que la lumière se fasse, et la lumière est faite »²⁷². Diderot l'athée se plaît à répéter que Vernet s'est doté des mêmes pouvoirs que le Dieu créateur, voire de pouvoirs plus grands encore, car l'art est supérieur à la nature par sa capacité à corriger les défauts observés dans celle-ci. Dans « La promenade Vernet », passage du *Salon de 1767* dans lequel Diderot parcourt divers sites qui sont en fait autant de tableaux, le philosophe taquine à dessein l'abbé qui est le compagnon de ses pérégrinations : « C'est sans contredit une grande chose que cet univers. Mais quand je le compare avec l'énergie de sa cause productrice, si j'avais à m'émerveiller, c'est que son œuvre ne soit pas plus belle et plus parfaite encore. C'est tout le contraire, lorsque je pense à la faiblesse de l'homme, à ses pauvres moyens, aux embarras de la courte durée de sa vie, et à certaines choses qu'il a entreprises et exécutées »²⁷³.

Et « l'abbé ne peut que se scandaliser d'une telle opinion, profondément irréligieuse », (comme l'a relevé Stéphane Lojkine) : « Monsieur, l'ouvrage de l'homme est quelquefois plus admirable que l'ouvrage de Dieu ! Monsieur ! »²⁷⁴.

Le Vrai rhétorique

Diderot poussera encore plus loin sa conception de l'imitation de la nature. La Belle nature qui plaît aux yeux et satisfait l'esprit, ne correspond pas à l'idée qu'il se fait d'un bon tableau de paysage. « Arrêtez à la surface de l'œil une image ; que l'impression n'en passe ni à l'esprit ni au cœur, et elle n'aura plus rien de beau » écrit-il dans « La promenade Vernet »²⁷⁵. Plus explicite encore, cette phrase résume efficacement sa pensée. « Tout est vrai, on le sent », s'écrie-t-il devant un autre tableau de Vernet²⁷⁶. Les mots sont choisis. Diderot n'a pas recours à l'entendement, mais aux sens. « L'exigence de vrai chez Diderot porte [...] sur le vrai dans la sensation, dans l'effet produit par l'œuvre »²⁷⁷. Jean Starobinski, dans le catalogue de l'exposition *Diderot et l'art des Salons de Boucher à David* de 1984, puis Nathalie Kremer, ont bien expliqué le sens de la mimésis pour Diderot. Le premier écrit : « La peinture, comme le théâtre, comme la poésie, doit éveiller une émotion, par la scène qu'elle présente ou représente. La valeur mimétique de la peinture et sa capacité pathétique sont interdépendantes : la vérité de la représentation se juge à travers l'intensité de l'émotion suscitée, et vice versa »²⁷⁸. La seconde explique : « le 'vrai' dont parle Diderot ne concerne pas tant le 'vrai' poétique – celui de l'imitation d'un objet de façon fidèle – qu'un vrai rhétorique : celui d'obtenir un puissant effet sur le récepteur de l'art. L'art n'a en effet pas pour but d'être un trompe-l'œil, mais d'ébranler le spectateur, de lui procurer une émotion vive et forte, ou encore d'interroger les valeurs communes (l'opinion) du public, d'inviter à une expérience de désorientation »²⁷⁹. Autrement dit, l'art ne doit pas tendre à une reproduction du réel, mais doit chercher à obtenir la plus grande intensité de la sensation, de l'émotion.

Vernet semble y être parvenu à plusieurs reprises, si l'on en juge par les remarques enthousiastes que suscitèrent ses tableaux chez Diderot et ses contemporains.

« Un vaisseau avait été battu d'une affreuse tempête ; je n'en pouvais douter à ses mâts brisés, à ses voiles déchirées, à ses flancs enfoncés, à la manœuvre des matelots qui ne cessaient de travailler à la pompe. Ils étaient incertains malgré leurs efforts, s'ils ne couleraient point à fond, à la rive même qu'ils avaient touchée. Cependant il régnait encore sur les flots un murmure sourd. L'eau blanchissait les rochers de son écume. Les arbres qui les couvraient avaient été

²⁷¹ CHOUILLET, « La nature », *Diderot et l'art...*, op. cit.

²⁷² DIDEROT Denis, « Salon de 1767 », *Œuvres complètes*, édition J. Assézat, Paris, Garnier frères, 1876, t. XI, p. 140.

²⁷³ *Ibid.*, p. 101-102.

²⁷⁴ LOJKINE Stéphane, *L'œil révolté. Les Salons de Diderot*, Paris, éditions Jacqueline Chambon, Arles, Actes Sud, 2007, p. 380-381.

²⁷⁵ DIDEROT, « Salon de 1767 », op. cit., t. XI, p. 116.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 139.

²⁷⁷ KREMER, *Préliminaires à la théorie...*, op. cit., p. 129.

²⁷⁸ STAROBINSKI Jean, « Diderot dans l'espace des peintres », *Diderot et l'art de Boucher à David. Les Salons : 1759-1781*, op. cit., p. 24.

²⁷⁹ KREMER, *Préliminaires à la théorie...*, op. cit., p. 129.

brisés, déracinés. Je voyais de toutes parts les ravages de la tempête. Mais le spectacle qui m'arrêta, ce fut celui des passagers qui épars sur le rivage, frappés du péril auquel ils avaient échappé, pleuraient, s'embrassaient, levaient leurs mains au ciel, posaient leurs fronts à terre ; je voyais des filles défaillantes entre les bras de leurs mères, de jeunes épouses transies sur le sein de leurs époux ; et au milieu de ce tumulte, un enfant qui sommeillait paisiblement dans son maillot ; je voyais sur la planche qui descendait du navire au rivage, une mère qui tenait un petit enfant pressé sur son sein ; elle en portait un second sur ses épaules. Celui-ci lui baisait les joues. Cette femme était suivie de son mari ; il était chargé de nippes, et d'un troisième enfant qu'il conduisait par ses lisières. Sans doute ce père et cette mère avaient été les derniers à sortir du vaisseau, résolu à se sauver ou à périr avec leurs enfants. Je voyais toutes ces scènes touchantes, et j'en versais des larmes réelles. »²⁸⁰

Si aujourd'hui nous ne sommes plus en mesure de comprendre comment quelques centimètres carrés de peinture pouvaient susciter un tel émoi chez le spectateur, c'est parce que dans une société saturée d'images, nous sommes désormais habitués aux scènes de catastrophes, réelles ou fictives, vues en Imax, en 3D voire en 4D (avec restitution de la chaleur, du froid, de la vitesse, des tremblements et des secousses) [Fig 7].

Vernet usait d'autres artifices. Nous l'avons dit, le peintre se rapproche au plus près de la nature par l'étude des motifs et des effets : une bourrasque, un orage, une tempête en mer. Les longues heures passées à travailler en plein-air, celles consacrées à l'analyse des moyens techniques les plus efficaces pour rendre les effets [Fig 8], expliquent bien évidemment sa réussite dans ce domaine [Fig 9].

Les sujets choisis ont aussi leur importance : les cascades, bourrasques, tempêtes, naufrages, ou les grands désordres naturels, suscitent beaucoup plus d'émotion qu'une plaine riante, qu'un paysage pastoral par temps clair et serein. « Tout ce qui étonne l'âme, tout ce qui imprime un sentiment de terreur conduit au sublime. Une vaste plaine n'étonne pas comme l'océan, ni l'océan tranquille comme l'océan agité », explique Diderot, dans son Salon de 1767²⁸¹. Dans la nature, Edmund Burke (*Recherche philosophique de nos idées du Sublime et du Beau*) invite à choisir tout ce qui renvoie à l'immensité, à l'obscurité, aux transitions de la lumière aux ténèbres, aux couleurs vives, à la soudaineté, à l'intermittence, à la force du son... Pour Burke, c'est moins le phénomène lui-même qui est à l'origine du sublime, que la perception qu'en a l'observateur. En effet, l'une de ses caractéristiques principales réside dans le « plaisir positif » (*delight*) éprouvé face aux manifestations terrifiantes de la nature, auxquelles on assiste sans risquer toutefois d'en subir les effets.

« Les passions qui regardent la conservation de l'individu dépendent essentiellement de la douleur et du danger et sont les plus puissantes de toutes [...] Tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est, d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur, est source de sublime, c'est-à-dire capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir »²⁸².

Pour susciter l'émotion, le rôle des figures dans le tableau est primordial [Fig 10]. Vernet l'a compris. Rappelons qu'un paysage, au XVIII^e siècle, est rarement un paysage pur, mais plutôt une scène historiée. L'article « Paysage » de l'*Encyclopédie* insiste d'ailleurs sur ce point :

« Le paysage le plus beau, fût-il du Titien et du Carrache, ne nous intéresse pas plus que le ferait la vue d'un canton de pays affreux ou riant. Il n'est rien dans un pareil tableau qui nous entretienne pour ainsi dire, et comme il ne nous touche guère, il ne nous attache pas beaucoup. Les peintres intelligents ont si bien senti cette vérité, que rarement ils ont des paysages déserts et sans figures. Ils les ont peuplés, ils ont introduit dans ces tableaux un sujet composé de plusieurs personnages, dont l'action fut capable de nous émouvoir, et par conséquent de nous attacher. [...] Ils y placent des figures qui pensent, afin de nous donner lieu de penser ; ils y mettent des

²⁸⁰ DIDEROT, « Salon de 1767 », *op. cit.*, t. XI, p. 144.

²⁸¹ *Ibid.*, p.146.

²⁸² BURKE Edmund, *Recherche philosophique de nos idées du Sublime et du Beau*, 2^e édition critique par Baldine Saint-Girons, Paris, Vrin, 1998, p. 83-84.

hommes agités de passions, afin de réveiller les nôtres, et de nous attacher par cette agitation²⁸³. »

Vernet a recours bien évidemment à cet artifice et cherche par la diversité des figures et des passions représentées à créer un phénomène d'identification. Les femmes, les hommes, jeunes ou vieux, et de toute condition sociale, les enfants, les pères et mères de famille, les amants, offrent la même diversité que le public du Salon. Le thème des naufrages, cher à Vernet, et qui répond parfaitement aux exigences de la nouvelle sensibilité préromantique, est un sujet qui s'adapte parfaitement à ce type de procédés. Pour ceux qui avaient entrepris un voyage, les fréquents naufrages offraient un véritable péril. Pour les autres – qui avaient pu en écouter le récit ou le lire dans les gazettes, les journaux de voyages ou chez Bernardin de Saint-Pierre – la contemplation de leur représentation en peinture offrait l'occasion de « jouir d'un plaisir positif », c'est-à-dire de frémir sans pour autant trembler pour ses jours, selon la conception du sublime définie par Edmund Burke.

« Le spectateur du tableau, invité dans un premier temps à se confondre à celui du naufrage – explique l'historien Alain Corbin – peut abolir la distance qui le sépare du drame, souffrir avec les victimes. » Et plus loin, « La contemplation du rivage pathétique assouvit [...] la passion de la conservation de soi ; chacun y trouve à bon compte la satisfaction de sa pulsion de mort »²⁸⁴.

A la différence de nombre de ses confrères paysagistes, Vernet est un bon peintre de figures qui a travaillé d'après l'antique et le modèle vivant à l'Académie de France à Rome puis à Paris et n'a cessé de croquer sur le vif, sur les quais ou dans la rue, les hommes et les femmes de ses tableaux, dans les attitudes et les états les plus divers. Ses figures sont convaincantes, ses récits efficaces à tel point que de très nombreux critiques l'ont assimilé à un peintre d'histoire. Ces qualités ont ainsi favorisé chez le spectateur le phénomène « d'absorbement » décrit par Michael Fried, dans *La place du spectateur*²⁸⁵ : Vernet fait pénétrer le spectateur dans le tableau. « La promenade Vernet » dans le Salon de 1767 n'est rien d'autre que la description par Diderot de la pénétration physique du tableau. Le philosophe se promène dans le paysage, et participe à la scène représentée. Si le passage est célèbre, l'artifice littéraire utilisé par Diderot est en réalité assez courant, comme l'a rappelé Philip Conisbee, puisque la même année, un critique anonyme écrivait, dans *l'Avant-Coureur* à propos de deux tableaux du Salon : « la vue se promène et se perd dans ces deux belles et grandes marines [...]. On y semble ressentir toute la chaleur brûlante des feux de soleil ou la fraîcheur de la nuit. La magie de la perspective et de la dégradation linéaire et aérienne ouvre un nouveau champ immense à l'imagination séduite »²⁸⁶.

Vernet ne pouvait espérer meilleur succès pour ses tableaux. Le degré de *mimesis* est tel que l'on semble vraiment se promener dans ses tableaux.

En guise de conclusion, il convient de réfléchir, au-delà de l'imitation, à la signification que pouvaient revêtir les tableaux de Vernet. L'artiste ne nous a livré aucun témoignage sur le sujet, et il se peut qu'il ne s'y soit pas vraiment intéressé. Mais ses tableaux ont néanmoins été le point de départ des réflexions philosophiques de Diderot, dans ses critiques du Salon et dans ses *Essais sur la peinture*. Le paysage est un espace de méditation, dans lequel Diderot développe des « idées accessoires », associations plus ou moins volontaires, que l'on appellerait aujourd'hui connotations²⁸⁷ :

« Il est sûr que de hautes montagnes, que d'antiques forêts, que des ruines immenses en imposent. Les idées accessoires qu'elles réveillent sont grandes. J'en ferai descendre, quand il me plaira, Moïse ou Numa. La vue d'un torrent, qui tombe à grand bruit à travers des rochers escarpés qu'il blanchit de son écume, me fera frissonner. Si je ne le vois pas, et que j'entende au loin son fracas, "C'est ainsi, me dirai-je, que ces fléaux si fameux dans l'histoire ont passé : le

²⁸³ JAUCOURT Louis, chevalier de, « Paysage », *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Neufchâtel, Samuel Faulche et Compagnie, 1765, t. XII, p. 212.

²⁸⁴ CORBIN Alain, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir de rivage* (1988), Paris, Flammarion, 1990, p. 269 et 270.

²⁸⁵ FRIED Michael, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder at the Age of Diderot*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980 (trad. fr. *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990).

²⁸⁶ Cité dans CONISBEE, « La nature et le sublime ... », *op. cit.*, p. 36.

²⁸⁷ STAROBINSKI, « Diderot dans l'espace des peintres », *op. cit.*, p. 38-39.

monde reste, et tous leurs exploits ne sont plus qu'un vain bruit perdu qui m'amuse." Si je vois une verte prairie, de l'herbe tendre et molle, un ruisseau qui l'arrose, un coin de forêt écarté qui me promettent du silence, de la fraîcheur et du secret, mon âme s'attendrira : je me rappellerai celle que j'aime : "Où est-elle ? m'écrierai-je ; pourquoi suis-je seul ici ?"»²⁸⁸

Diderot réfléchit sur l'amour éternel et la mutabilité du monde, sur la nature employée, le progrès et le monde transformé par les efforts des hommes, ou encore sur le temps destructeur, la fragilité de l'homme, la vanité des entreprises humaines, la puissance de la nature, l'histoire.

Si les connotations des tableaux de Vernet sont peut-être moins évidentes pour le public d'aujourd'hui, si le sublime de ses œuvres parle moins aux sens de spectateurs contemporains habitués à trop de violence, le spectacle changeant du ciel et des eaux, la poésie des brumes et des clairs de lune continuent de séduire ceux qui souhaitent encore se promener dans les tableaux du peintre. « Le goût de Diderot » n'est sans doute plus celui du XXI^e siècle, mais le charme des tableaux de Vernet opère encore. Et si l'existence humaine est aussi délicate qu'une bulle de savon [Fig. 11] comme le rappelle ce tableau de Chardin des collections américaines, cher à Philip Conisbee, la mémoire demeure, et le savoir se transmet.

²⁸⁸ DIDEROT, *Essai sur la peinture, Œuvres complètes, op. cit.*, t. X, p. 476.

Table des principales œuvres et documents cités

1. Philip Conisbee (Belfast, 1946 – Georgetown, 2008).
2. Joseph Vernet, *Clair de lune*, huile sur toile, 113,5 x 162,9 cm, signée et datée en bas à gauche : « J. Vernet / f. 1772 », acquis par la National Gallery de Washington en 2018.
3. Joseph Vernet, *Le naufrage*, huile sur toile, 113,5 x 162,5 cm, signée et datée en bas à gauche : « J. Vernet / f. 1772 », Washington, National Gallery of Art.
4. Joseph Vernet, *Homme fumant une longue pipe, et un jeune homme près d'un ballot*, plume et encre noire, 13,6 x 17,9 cm, Paris, Musée du Louvre, RF 23542.
5. Joseph Vernet, *Vue de Capo Miseno entre Cumes et Pouzzoles*, pierre noire, plume et encre noire, lavis gris et brun, 33,7 x 50,2 cm, inscription en bas à droite: « Rocher près a Mer/ Morte a lyle de Myscenes », New York, Christie's, 24 janvier 2017, n° 104.
6. Joseph Vernet, *Vue de Tivoli*, huile sur toile, 35,6 x 46,4 cm, New York, Christie's, 29 janvier 2014, n° 58.
7. Lawrence Malstaf, *Nemo Observatorium*, 2002.
8. Joseph Vernet, *Barque sur une plage*, plume et encre brune sur traits de crayon noir, 12 x 182 cm, Paris, Hôtel Drouot, Maître Delvaux, 14 mars 2014, n°100.
9. Joseph Vernet, *Étude de figures près d'une rivière*, pierre noire, 9,5 x 18,1 cm, Nantes, Bibliothèque municipale, Fonds Labouchère, Ms. 820 (fr. 656), fol. 171.
10. Joseph Vernet, *Scène de tempête avec des rescapés d'un naufrage*, huile sur toile, 77 x 101 cm, signée et datée en bas à gauche : « Joseph Vernet / 1784 », Londres, Sotheby's, 8 décembre 2011, n° 265.
11. Jean Siméon Chardin, *La bulle de savon*, 1733-34, 61 x 63,2 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Pour citer cet article

Émilie Beck Saiello, « Se promener dans le paysage La fabrique de la nature et le 'vrai rhétorique' chez Joseph Vernet », *Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours*, volume 1, études rassemblées et présentées par Christophe Henry, en partenariat avec le Groupe de Recherches en Histoire de l'Art moderne (GRHAM) et Les symposiums d'Histoire de l'Art de la Mairie du 11, p. 76-86 [en ligne], mis en ligne le 15 octobre 2018 URL : <https://www.mairie11.paris.fr/actualites/parution-des-symposiums-d-histoire-de-l-art-de-la-mairie-du-11-598>

La condition de peintre d'histoire à la fin de l'Ancien Régime L'exemple de Jean Bardin (1732-1809)

Frédéric JIMENO

Jean Bardin [Fig. 1] naquit le 31 octobre 1732 à Montbard²⁸⁹, son père comme son grand-père maternel étaient maraîchers dans cette petite ville de Bourgogne, son grand-père paternel était vigneron à Saint-Euphrône, un village tout proche²⁹⁰. Le contexte familial ne semblait pas prédestiner Bardin à la peinture qu'il découvrit assez tard, lors de son premier séjour à Paris en 1748²⁹¹ ; ses proches l'avaient destiné au commerce²⁹². Il entra dans l'atelier de Louis Jean-François Lagrenée dit l'Aîné (1725-1805) en 1751 – il avait alors 19 ans²⁹³ – puis par la suite, il devint l'élève de Jean-Baptiste-Marie Pierre (1714-1789), à un moment où celui-ci, fort du succès de son art, gravissait un à un tous les échelons de la carrière académique²⁹⁴. Les premiers biographes de Bardin considéraient que ce changement de maître était dû aux progrès rapides du peintre²⁹⁵, plus probablement, considéra-t-il la protection de Pierre plus précieuse pour sa carrière. Durant cette période, le jeune Bardin était protégé par Marie Michel Joseph Savalette de Buchelay (1727-1764), fermier général depuis 1749, une pratique assez habituelle à l'époque chez les peintres²⁹⁶.

En 1764, Jean Bardin obtint le second prix de peinture pour l'année 1763²⁹⁷ pour un tableau qui avait comme sujet *Cléobis et Biton conduisant le char de leur mère au temple de Junon*²⁹⁸ ; le premier prix alla à Jean-Baptiste Alizart. En 1765, le premier prix de peinture lui fut accordé²⁹⁹ pour une toile

²⁸⁹ Dijon, Archives départementales de Côte-d'Or, Tables et actes de l'état civil, FRAD021EC424/003 : Montbard, registres paroissiaux 1712-1755, vue 341.

²⁹⁰ *Ibid.*, vue 327-328.

²⁹¹ Son premier biographe précise à l'âge de 16 ans, cf. CHAUDRUC DE CRAZANNES César-Alexandre, « Notice historique sur M. Bardin, peintre d'histoire », *Magasins encyclopédiques Alm*, novembre 1809, p. 137-143, voir p. 137.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ *Ibid.*, p. 138.

²⁹⁴ À ce sujet : LESUR Nicolas & AARON Olivier, *Jean-Baptiste-Marie Pierre 1714-1789. Premier peintre du Roi*, Paris, Arthena, 2009.

²⁹⁵ MICHOU Charles, « Le peintre Jean Bardin. Directeur de la première École gratuite de dessin à Orléans (1732-1809) », *Mémoires de la Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts d'Orléans*, vol. 76, t. VII, 1907, p. 260-283, voir p. 262.

²⁹⁶ FURCY-RAYNAUD Marc, « Correspondance de M. de Marigny avec Coypel, Lépicié et Cochin », *Nouvelles archives de l'art français. Recueil de documents inédits*, t. XIX, 1903, p. 150-154, voir p. 151, n° 202 : le courrier est daté par Marc Furcy-Raynaud du 19 février 1759, ce qui est tout à fait impossible puisqu'il mentionne Jean-Baptiste Regnault (1754-1829), un élève de Bardin, qui n'avait à cette date que 5 ans, sans doute faut-il la dater de 1769.

²⁹⁷ MONTAIGLON Anatole de, *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Chararay frères, 1886, t. 7, p. 260.

²⁹⁸ Sur cette question : MICHEL Olivier & MAYNARD Marie Noël (dir.), *Cléobis et Biton, un mythe oublié*, Carcassonne, musée des Beaux-Arts, 1995.

²⁹⁹ MONTAIGLON, *Procès-verbaux...*, *op. cit.*, t. 7, p. 305.

intitulée *Tullie faisant passer son char sur le corps de son père*³⁰⁰ conservée depuis 1805 au Landesmuseum de Mayence (inv. 498)³⁰¹. Il put ainsi entrer à l'École des élèves protégés jusqu'à son départ pour l'Académie de France à Rome ; son brevet est daté du 6 juin 1768³⁰².

De 1768 à 1772, Bardin résida à Rome, au palais Mancini, avec son élève, le peintre Jean-Baptiste Regnault (1754-1829). Le séjour n'a laissé guère de traces dans la correspondance des directeurs de l'Académie³⁰³, toutefois, quelques œuvres témoignent de cette période. Ainsi, nous savons par son fils, le général Étienne Alexandre Bardin (1774-1840), qu'il peignit une « copie demi nature qui représente la belle *Chasse de Diane* par Le Dominiquin³⁰⁴, celle-ci a été exécutée à Rome³⁰⁵ ». À l'occasion de l'exposition du Colisée de 1776, Bardin présenta d'autres œuvres exécutées en Italie, notamment une toile représentant *Les petites cascades de Tivoli* « peintes sur le lieu » et cinq vues du Colisée, là aussi « prise sur le lieu³⁰⁶ ». À cela, il faut ajouter une gouache représentant des *Ruines d'aqueduc à Rome*³⁰⁷, aujourd'hui conservée au musée Magnin de Dijon et un *Tancrede et Herminie* [Fig. 2] exposé au salon de 1779³⁰⁸.

À son retour à Paris, il fut agréé le 27 mars 1779 et lors du Salon organisé cette même année, il présenta ses morceaux d'agrément : *Sainte Catherine d'Alexandrie* et un *Saint Bernard se dispose à traduire le cantique des cantiques*, aujourd'hui disparus. D'ailleurs, il continua à exposer régulièrement au Salon entre 1779 et 1785, puis de nouveau en 1795³⁰⁹.

Un début de carrière prometteur

Bardin peignit plusieurs tableaux d'autels avant son séjour à Rome, témoignages d'une intégration rapide et finalement assez rare dans le marché de l'art. Une des premières commandes connues de Jean Bardin est un *Martyre de saint Barthélemy* [Fig. 3]³¹⁰ signé et daté en 1765³¹¹. Ce tableau conservé dans l'église paroissiale du Mesnil-le-Roi (Yvelines) témoigne déjà d'un beau métier et d'une certaine assurance dans l'exécution. En octobre 1767, à l'occasion de l'exposition d'œuvres des pensionnaires de l'École des élèves protégés qui eut lieu au palais du Louvre, dans la galerie d'Apollon,

³⁰⁰ Une esquisse préparatoire de ce tableau est conservée au musée des Beaux-Arts d'Orléans (inv. 83-3-1).

³⁰¹ Pour une synthèse récente sur ce tableau, voir : ROSENBERG Pierre (dir.), *Poussin, Watteau, Chardin, David... Peintures françaises dans les collections allemandes, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Galeries nationales du Grand-Palais, 18 avril - 31 juillet 2005, Paris, RMN, 2005, p. 306-307, n° 2.

³⁰² GUIFFREY Jules Joseph, « Brevets de pensionnaires à l'Académie de Rome et à l'École des élèves protégés de Paris », *Nouvelles archives de l'art français*, 1879, p. 350-392, voir p. 353, n° 10.

³⁰³ MONTAIGLON Anatole de & GUIFFREY Jules Joseph, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec le surintendant des bâtiments*, Paris, Noël Chavaray, 1902, t. XII (1764-1774).

³⁰⁴ Domenico Zampieri dit Le Dominiquin, *La chasse de Diane*, 1616-1617, peinture à l'huile sur toile, 225 x 320 cm, Rome, Galleria Borghese.

³⁰⁵ Nîmes, Archives départementales du Gard, V 90 : courrier du général Bardin au ministre de l'Intérieur daté du 5 mars 1829.

³⁰⁶ BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Émile, « L'exposition du Colisée en 1776 », *Revue universelle des arts*, t. 18, 1863, p. 287-303, voir p. 288-289.

³⁰⁷ Jean Bardin, *Ruines d'aqueduc à Rome*, signée « Bardin », 1768-1772, gouache sur papier collé en plein sur carton, 430 x 570 mm, Dijon, Musée Magnin (1938 DF 21).

³⁰⁸ Jean Bardin, *Tancrede et Herminie*, signée et datée en 1769, plume, encre brune, lavis de brun et rehauts de blanc sur papier bleuté, Paris, Galerie Gabriel Terrades.

³⁰⁹ Voir à ce sujet : JIMENO Frédéric, « Les Sacrements de Jean Bardin (1780-1790). Le grand genre face à la critique du Salon », Actes du colloque international d'histoire de l'art, Paris, INHA, 17-19 décembre 2009, sous la direction de Christophe Henry et Daniel Rabreau, *Le public et la politique des arts au Siècle des Lumières*, Annales du Centre Ledoux, t. VIII, 2011, p. 397-411.

³¹⁰ Jean Bardin, *Le martyre de saint Barthélemy*, 1765, peinture à l'huile sur toile, 280 x 200 cm, Le Mesnil-le-Roy, église paroissiale Saint-Vincent.

³¹¹ PALOUZIE Hélène (dir.), *Icônes et idoles. Regards sur l'objet Monument historique*, Arles, Actes sud, 2008, p. 212-213, notice de Catherine Cernokrak ; JIMENO, « Les Sacrements de Jean Bardin... », *op. cit.*, p. 405.

un *Saint Charles Borromée donnant l'aumône aux pestiférés* fut présenté³¹² ; il n'est connu aujourd'hui que par son dessin préparatoire³¹³.

En 1768, lors de son séjour à Rome, il peignit *L'éducation de la Vierge*³¹⁴ qui allait embellir le chœur de la cathédrale de Bayonne avec d'autres toiles de Nicolas Guy Brenet, Jacques-Philippe Caresme et Bernard-Nicolas Lepicié. Le tableau lui aurait été commandé par l'intermédiaire de Joseph Vernet (1714-1789) qui venait de peindre plusieurs vues du port de Bayonne. Le tableau lui fut payé 400 livres, une somme assez dérisoire à vrai dire. Il fut exposé à Paris, dans la galerie d'Apollon, le samedi 26 novembre 1768.³¹⁵

Plusieurs tableaux lui furent commandés lors de son séjour à Rome. Madame Louise de France (1737-1787) lui demanda une *Immaculée Conception* « pour la chapelle de Saint-Denis », *a priori*, la chapelle du Carmel de Saint-Denis dont la fille de Louis XV fut nommée économe en 1771 ; elle fit effectuer divers travaux³¹⁶. De 1776 date le *Martyre de Saint-André*³¹⁷ [Fig 4] commandé à Rome par l'intermédiaire du cardinal duc d'York, né Henri Benoît Stuart, abbé commendataire de l'abbaye d'Anchin, près de Douai. Le tableau devait, là aussi, orner le chœur de l'abbatiale avec d'autres œuvres de François-Guillaume Ménageot, Jean-Baptiste Alizard, Jean-François Sané, Jean-Simon Berthélemy, Simon Julien et Jérôme Preudhomme³¹⁸. Le tableau de Bardin et son esquisse furent exposés à l'exposition du Colisée en 1776³¹⁹. À cette liste, il faut ajouter quelques tableaux de cabinet comme le *Salomon sacrifiant aux idoles*³²⁰ exposé au Colisée en 1776 puis au Salon de 1779³²¹, celui conservé au musée Magnin et représentant *Andromaque et Astyanax au tombeau d'Hector*³²² qui fut présenté au salon organisé par la Société des Beaux-arts de Montpellier³²³ ou bien encore le *Henri IV dangereusement malade à Monceau*, lui aussi montré au Salon de 1779 et aujourd'hui disparu³²⁴.

On constate pour la décennie suivante, un ralentissement certain de la production. On peut mentionner la *Résurrection du Christ*³²⁵ ornant le maître autel de l'église paroissiale de Charmentray³²⁶, un petit village où Bardin mit son fils en nourrice, puis l'*Adoration des mages*³²⁷ de la

³¹² CHAUDRUC DE CRAZANNES, « Notice historique sur M. Bardin... », *op. cit.*, p. 138 ; MICHAU, « Le peintre Jean Bardin... », *op. cit.*, p. 262 ; DUSEIGNEUR Jean-Bernard, « Notice historique sur Jean Bardin, peintre d'histoire », *Revue universelle des arts*, t. 22, 1865-1866, p. 167-171, voir p. 168.

³¹³ Catalogue Artcurial, vente du 30 mars 2011, lot n° 81.

³¹⁴ Jean Bardin, *L'éducation de la Vierge*, signée et datée en 1768, peinture à l'huile sur toile, environ 373,38 x 198,12 cm, Bayonne, cathédrale, chapelle latérale du déambulatoire.

³¹⁵ JEANPIERRE Henri, « Trois tableaux du XVIII^e siècle à la cathédrale de Bayonne », *Société des Sciences et Lettres & Arts de Bayonne*, 1943, p. 151-164, voir 162-164 ; LAGRANGE Léon, « Joseph Vernet, sa vie, sa famille, son siècle, d'après des documents inédit. (suite) », *Revue universelle des arts*, t. VI, 1857, p. 385-398, voir p. 391 ; A. M., « Académie royale de Peinture & de Sculpture. Exposition des ouvrages des élèves de l'académie royale », *Mercure de France*, janvier 1769, p. 180-183 ; LAGRANGE Léon, *Joseph Vernet et la peinture du XVIII^e siècle*, Paris, Didier et Cie, Libraires éditeurs, 1864, p. 97-105.

³¹⁶ CHAUDRUC DE CRAZANNES, « Notice historique sur M. Bardin... », *op. cit.*, p. 139 ; MICHAU Charles, « Le peintre Jean Bardin... », *op. cit.*, p. 263 ; DUSEIGNEUR, « Notice historique sur Jean Bardin... », *op. cit.*, 1865-1866, p. 168.

³¹⁷ Jean Bardin, *Le martyre de saint André*, signé et daté en 1776, peinture à l'huile sur toile, Douai, église paroissiale Saint-Pierre.

³¹⁸ Sur ce chantier, voir : JIMENO Frédéric, « L'embellissement du chœur de l'abbatiale d'Anchin au XVIII^e siècle et quelques nouvelles attributions au peintre Jérôme Preudhomme », *Revue du Nord*, t. 97, 2015/3 (n° 411), p. 607-641.

³¹⁹ BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, « L'exposition du Colisée en 1776 », *op. cit.*, p. 287-303 ; GUIFFREY Jules-Joseph, *Livret de l'exposition du Colisée (1776)*, Paris, Société de l'Histoire de l'Art Français, 1875, p. 26-27, n° 1-2.

³²⁰ Jean Bardin, *Salomon sacrifiant aux idoles*, signé et daté « Bardin. inv 177 », peinture à l'huile sur toile, 46 x 38 cm, Paris, galerie Didier Aaron (en 2005).

³²¹ GUIFFREY, *Livret de l'exposition du Colisée...*, *op. cit.*, p. 26-27, n° 3 ; *Explication des peintures, sculptures, dessins et autres ouvrages de messieurs de la société des Beaux-arts de la ville de Montpellier*, 1779, p. 38-40, n° 169.

³²² Jean Bardin, *Andromaque et Astyanax au tombeau d'Hector*, 1779, peinture à l'huile sur toile, 86 x 63 cm, Dijon, Musée Magnin (inv. 1938F20).

³²³ *Explication des peintures...*, *op. cit.*, 1779, n° 53.

³²⁴ *Ibid.*, p. 38-40, n° 168.

³²⁵ Jean Bardin, *La résurrection du Christ*, signée et datée en 1780, peinture à l'huile sur toile, 194 x 140 cm, Charmentray, église paroissiale.

³²⁶ CHAUDRUC DE CRAZANNES, « Notice historique sur M. Bardin... », *op. cit.*, p. 139 ; MICHAU, « Le peintre Jean Bardin... », *op. cit.*, p. 264 ; DUSEIGNEUR, « Notice historique sur Jean Bardin... », *op. cit.*, p. 169.

³²⁷ Jean Bardin, *L'adoration des mages*, 1780-1781, peinture à l'huile sur toile, 238 x 148 cm, Fontainebleau, Musée national du château de Fontainebleau (inv. 2426).

chapelle du château de Fontainebleau, la seule commande officielle que le peintre reçut durant toute sa carrière ; le tableau fut exposé au Salon de 1781³²⁸. Les *Sacrements* pour la chartreuse de Valbonne furent commandés au peintre en 1780 pour la somme de 1 100 livres pièce. En tout, six tableaux furent livrés au monastère de 1782 à 1790 ; le septième tableau resta inachevé dans son atelier³²⁹. On peut citer une Vierge, « esquisse peinte du tableau exécuté pour la chartreuse de Paris », exposée au Salon de 1785³³⁰, mais il est difficile de citer d'autres toiles pour cette période. Finalement, en 1786, il fut appelé à diriger l'École de dessin d'Orléans, un poste qu'il occupa jusqu'à son décès en 1809.

On ne possède aucune information concrète sur la situation économique de Jean Bardin, mais durant la période révolutionnaire, l'incertitude du placement des tableaux religieux le fragilisa. Charles Michau mentionne « ses lettres intimes [qui] révèlent un certain état de gêne et des préoccupations de famille assez grandes³³¹ ».

Les difficultés du peintre d'histoire à la fin de l'Ancien Régime

Un malaise se dégage de cette ébauche rapide de l'œuvre. Malgré un second puis un premier prix de peinture à l'Académie, un séjour à l'École des élèves protégés puis à l'Académie de France à Rome, un agrément obtenu assez aisément, une participation régulière au Salon, la carrière du peintre semble s'essouffler assez rapidement au début de la décennie 1780. Malgré les quelques découvertes récentes, le corpus du peintre se limite à 46 numéros et ce, en comptant absolument tous les tableaux mentionnés par l'historiographie, c'est-à-dire 43 toiles peintes à Paris et à Rome entre 1765 et 1786 puis 3 tableaux exécutés à Orléans de 1787 à 1809. À cela il faut ajouter une trentaine de dessins ainsi que les illustrations pour une nouvelle édition des *Fables* de La Fontaine publiée entre 1765 et 1775³³². Il faut bien admettre que le corpus est plutôt limité.

Le plus étonnant est que Jean Bardin n'ait pas été reçu par l'Académie royale de peinture et de sculpture alors que son maître, Jean-Baptiste-Marie Pierre, avait une position des plus privilégiées dans cette institution. Il faut rappeler que dans une note de Pierre adressée à Marigny – on doit la dater de janvier 1782 – il écrit : « on a agréé l'esquisse du tableau de réception projeté par M. Bardin, agréé »³³³. Puis par la suite, aucune information concrète ne vient étayer les faits, pourtant, le tableau a bien été composé pour « sa réception d'académicien »³³⁴. Le tableau et son esquisse appartiennent aujourd'hui aux collections du musée des Beaux-Arts d'Orléans³³⁵. On aurait pu penser à un manque des archives, mais le fait que la toile appartienne encore à son fils en 1829³³⁶ ne laisse pas de doute sur le refus. La question maintenant est de comprendre une situation qui n'a guère de précédents dans l'histoire de l'institution.

Bien que la carrière de Bardin ait débuté sous les meilleurs auspices, il faut bien admettre que la situation durant les décennies 1770 puis 1780 ne fut guère favorable à la peinture d'histoire. Les difficultés financières tarirent les commandes officielles qui se limitèrent alors au strict nécessaire,

³²⁸ *Explication des peintures...*, op. cit., 1781, p. 37, n° 196.

³²⁹ Sur ce chantier, voir : JIMENO, « Les *Sacrements* de Jean Bardin... », op. cit., p. 397-411.

³³⁰ Le tableau est mentionné par la critique mais ne figure pas dans le livret. Voir : CHAUDRUC DE CRAZANNES, « Notice historique sur M. Bardin... », op. cit., p. 139 ; MICHAU, « Le peintre Jean Bardin... », op. cit., p. 264 ; DUSEIGNEUR, « Notice historique sur Jean Bardin... », op. cit., p. 169.

³³¹ MICHAU, « Le peintre Jean Bardin... », op. cit., p. 271.

³³² LA FONTAINE Jean de, *Fables choisies mises en vers, par J. de La Fontaine, nouvelle édition gravée en taille-douce, les figures par le sr Fessard, le texte par le sr Montulay, dédiées aux enfans de France*, Paris, 1765-1775, 6 tomes in 8° [Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, RESERVE8-BL-16871(6)].

³³³ FURCY-RAYNAUD Marc, « Correspondance de M. D'Angiviller avec Pierre (première partie) », *Nouvelles Archives de l'Art français*, troisième série, tome XXI, 1905, p. 336, n° 377.

³³⁴ Nîmes, Archives départementales du Gard, V 90 : courrier du général Bardin au ministre de l'Intérieur daté du 5 mars 1829 ; JIMENO, « Les *Sacrements* de Jean Bardin... », op. cit., p. 398-399.

³³⁵ Jean Bardin, *Mars sortant des bras de Vénus*, 1781-1782, peinture à l'huile sur toile, 32 x 24 cm, Orléans, Musée des Beaux-Arts ; idem, *Mars sortant des bras de Vénus*, vers 1782, peinture à l'huile sur toile, 239 x 178 cm, Orléans, Musée des Beaux-Arts.

³³⁶ Nîmes, Archives départementales du Gard, V 90 : courrier du général Bardin au ministre de l'Intérieur daté du 5 mars 1829 ; JIMENO, « Les *Sacrements* de Jean Bardin... », op. cit., p. 398-399.

pour Bardin, un tableau pour la chapelle du château de Fontainebleau. Naturellement, l'embellissement des églises parisiennes durant les décennies 1750 et 1760 favorisa grandement la peinture religieuse, mais ce processus était achevé lorsque Bardin revint de Rome en 1772. Les peintres d'histoire formés par l'Académie devinrent donc à partir de ce moment-là, les fournisseurs de tableaux pour l'embellissement d'églises situées avant tout en province, le succès du peintre Nicolas Guy Brenet (1728-1792) témoigne bien de ce phénomène. Le Salon devint alors la vitrine de ces œuvres qui une fois expédiées à leur commanditaire étaient plus difficilement visibles. Mais curieusement, si le corpus de Brenet est très riche, Bardin ne sut guère profiter de ce contexte.

On peut tout de même proposer une dernière piste de réflexion à ce sujet. Les difficultés de Bardin débutent à son retour de Rome et une des hypothèses susceptibles de les expliquer pourrait être son adhésion aux théories artistiques défendues par Anton-Raphaël Mengs (1726-1779) et Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). En effet, la rivalité entre le clan Mengs-Winckelmann et les pensionnaires français du palais Mancini est bien connue. Par exemple, le peintre français Laurent Pécheux (1729-1821) entre en contact avec Mengs et devient même son disciple dès son arrivée à Rome en 1753. Mais comme il l'explique lui-même, à Rome, se tourner vers Mengs, c'est alors prendre le risque de s'aliéner l'Académie de France : « Il [Natoire] m'avoit permis d'aller dessiner les platres des statues grecques dont le palais [Mancini] abonde. Je les dessinois avec un soin et un fini [sic] par lequel mes compatriotes connurent bientôt que je cherchois à m'éloigner de leur maximes. Ils commencerent par m'en scavoit mauvais gré et finirent par en être offensés et à se déclarer mes ennemis »³³⁷.

Si l'on connaissait l'aversion de Mengs pour l'art français de son temps, pour la France en général, c'est là une illustration particulièrement probante du fondement de cette mésentente. L'évolution du style opéré par Bardin dans les *Sacrements* de Valbonne témoigne bien d'une évolution considérable dans sa manière de peindre ; la réception de ces tableaux au Salon fut d'ailleurs très critique.³³⁸ Un rapprochement avec la manière de Mengs expliquerait ces difficultés et l'échec de sa réception à l'Académie. Malgré tout, il est pour l'instant difficile d'aller au-delà des supputations. Les difficultés professionnelles rencontrées par Jean Bardin durant la décennie 1780, où tout au moins le peu de commandes reçues en peinture, l'ont sans doute poussé à s'investir dans un autre domaine, le dessin fini, dont il est probable qu'il pallia dès lors ses problèmes.

Le dessin fini dans l'œuvre de Jean Bardin

L'importance du dessin fini dans la production de Bardin n'avait pas échappé aux érudits qui publièrent les premières études sur son œuvre. Appartenant pour la plupart à des collections privées, ces feuilles ont toujours été difficilement accessibles aux chercheurs. Elles furent peu à peu éclipsées par les peintures religieuses dont le repérage était plus aisé et finirent même par ne plus être mentionnées. La *Nouvelle biographie universelle* résume assez bien la situation : « Les dessins de Bardin inédits [je souligne] sont fort estimés »³³⁹. Aujourd'hui, une meilleure connaissance du corpus nous permet de proposer un premier essai de valorisation de ces feuilles dans la carrière du peintre. Peinant à se distinguer au sein du système académique, le peintre d'histoire se tourna vers un marché de l'art en pleine mutation à la fin de l'Ancien Régime.

Le 31 août 1765, Jean Bardin remporta donc le grand prix de peinture pour un tableau ayant comme sujet *Tullie, qui fait passer son char sur le corps mort du Roy Servius Tullius, son père*³⁴⁰. « Ce premier triomphe fut pour le jeune artiste le prélude de nouveaux succès », écrivit Chaudruc dans la première notice biographique sur Bardin publiée tout juste un mois après sa mort³⁴¹. Il précise : « Ses dessins représentant le *Massacre des Saints-Innocens* [sic.], *l'Enlèvement des Sabines*, les *Sabines*

³³⁷ À ce sujet : LAVEISSIERE Sylvain (dir.), *Laurent Pécheux (1729-1821). Un peintre français dans l'Italie des Lumières*, Milan, Silvana Editoriale, 2012, p. 15.

³³⁸ Sur cette question : JIMENO, « Les *Sacrements* de Jean Bardin... », *op. cit.*, p. 397-411.

³³⁹ HÉFER Jean-Chrétien-Ferdinand (dir.), *Nouvelle biographie universelle*, Paris, Firmin-Didot frères éd., 1853, t. IV, p. 482-483.

³⁴⁰ MONTAIGLON Anatole de (dir.), *Procès-verbaux de l'Académie royale ...*, *op. cit.*, t. 7, p. 305.

³⁴¹ CHAUDRUC DE CRAZZANES, « Notice historique sur M. Bardin... », *op. cit.*, p. 138.

séparant les Romains et les Sabins, composés peu de temps après, lui en [il évoque les éloges qu'il reçut] méritèrent comme dessinateur ». Les premières biographies de Bardin insistèrent sur l'importance stratégique de ces dessins exposés en 1776 puis en 1779. Un autre biographe, Charles Michau, rappela que lors de l'exposition qu'Antoine Marcenay de Ghuy et Anton Peters organisèrent dans le salon des Grâces du Colisée, « L'artiste commença sa carrière par de beaux dessins très remarquables qui attirèrent sur lui l'attention des connaisseurs »³⁴².

L'intérêt du public, ou du moins de la critique, se portait le plus souvent sur les artistes qui exposaient pour la première fois³⁴³. L'occasion se présenta en 1776³⁴⁴. Bardin exposa les trois « grands dessins » mentionnés par Chaudruc, mais aussi quelques peintures religieuses comme le *Martyre de saint André* destiné au chœur de l'église abbatiale d'Anchin, près de Douai. Plusieurs de ces dessins furent de nouveau exposés au Salon de 1779, le premier auquel Bardin participa. Il exposa cette année-là pas moins de 10 dessins, pour 6 peintures dont 4 esquisses³⁴⁵. Ces dessins du jeune Bardin suscitèrent des commentaires fort élogieux de la critique. Dans son *Almanach historique* de 1777, l'abbé Jean-Baptiste Le Brun³⁴⁶ présenta ainsi ses œuvres :

« Le Martyre de Saint-André [...], destiné pour l'Abbaye d'Anchin. Tableau d'une grande composition. Le public a pu juger par ce grand ouvrage du mérite de son Auteur. Deux dessins capitaux [je souligne] du même [...], dont l'un était le Massacre des Innocens, & l'autre, l'Enlèvement des Sabines, ont paru touchés savamment, & l'étaient en effet : les passions y étaient très-bien rendues. »³⁴⁷

L'expression « dessins capitaux » avait été promue par Antoine Dezallier d'Argenville pour qui : « Les desseins finis sont les mêmes pensées plus digérées & plus arrêtées, que l'on appelle par excellence des desseins rendus, finis, arrêtés, terminés, capitaux ».³⁴⁸ Dès 1776, la critique reconnaît l'habileté de Jean Bardin dans le dessin fini. Dans son *Journal*, l'abbé Grosier présenta ainsi les œuvres exposées au Salon de 1779 :

« Les Tableaux de M. Bardin, nouvel Agréé de l'Académie, semblent annoncer son goût pour le système des lumières larges, adopté par plusieurs grands Maîtres. On doit surtout de justes éloges aux grands dessins qu'il vient d'exposer au Sallon : ce sont des compositions très riches & bien rendues du massacre des Innocens, de l'enlèvement des Sabines, &c. le caractère est noble, & décele une étude profonde & réfléchie des Maîtres d'Italie. »³⁴⁹

Ces deux commentaires, les plus anciens que l'on connaisse sur Bardin, témoignent bien de l'heureuse surprise que représentèrent ces premières feuilles. Par la suite, la critique fut plus nuancée. Ainsi, en 1779, Bardin exposa notamment le *Salomon entraîné dans l'idolâtrie, sacrifiant aux idoles*³⁵⁰ [Fig. 5]. Il faut dire que lors des Salons de 1781 et de 1783 Bardin investit exclusivement la peinture d'histoire, alors qu'en 1785, le dessin eut de nouveau l'avantage.

Ainsi, lors du Salon de 1783, le rédacteur des *Mémoires secrets* estima que Bardin « dessine comme les plus grands maîtres »³⁵¹, toutefois, ce commentaire fut inséré dans l'analyse d'un tableau,

³⁴² MICHAU, « Le peintre Jean Bardin... », *op. cit.*, p. 260-283, voir p. 262.

³⁴³ MICHEL Christian, *L'Académie royale de Peinture et de Sculpture (1648-1793). La naissance de l'école française*, Genève-Paris, Librairie Droz, 2012, p. 318.

³⁴⁴ BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Émile, « L'exposition du Colisée ... », *op. cit.*, p. 287-303, voir p. 288-289.

³⁴⁵ *Explication des peintures...*, *op. cit.*, 1779, p. 38-40.

³⁴⁶ Sur la confusion entre l'abbé Jean-Baptiste Le Brun et le marchand Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, voir : McCLELLAN Andrew, « Lebrun's *Almanach historique et raisonné* Reattribued », *The Burlington Magazine*, vol. 134, n° 1076 (novembre 1992), p. 726 ; CAMUS Fabienne, « The abbé Le Brun and His *Almanach des artistes* », *The Burlington Magazine*, vol. 135, n° 1087 (octobre 1993), p. 692-693.

³⁴⁷ LE BRUN Jean-Baptiste, *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et cizeleurs...*, Paris, chez la veuve Duchesne, 1777, p. 117-118.

³⁴⁸ Sur cette terminologie, voir : D'ARGENVILLE Antoine Dezallier, « Discours sur la connaissance des desseins et des tableaux », *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, chez De Bure, 1745, t. 1, p. XV-XXXIV, voir p. XVII-XVIII.

³⁴⁹ GROSIER Jean-Baptiste Gabriel Alexandre (dir.), *Journal de littérature, des sciences et des arts*, t. V, 1779, p. 99.

³⁵⁰ Jean Bardin, *Salomon entraîné dans l'idolâtrie, sacrifiant aux idoles*, signé et daté en 1777, pierre noire, encre brune de Chine, lavis et rehauts de gouache blanche, 494 x 605 mm, Paris, Galerie Aaron (en 2005).

³⁵¹ VV. AA., *Les Salons des « Mémoires secrets »*, 1767-1787, éd. B. Fort, Paris, ENSBA, 1999, p. 264.

afin de souligner à quel point Bardin dessinait mieux qu'il ne peignait. Autre exemple : « [...] Cet artiste fait infiniment mieux dans ses esquisses dessinées, & même fait plaisir. Ce qui doit lui faire honneur, c'est d'avoir eu pour élève M. Renaud [Jean-Baptiste Regnault] »³⁵². Cette divergence critique serait liée au sentiment d'une réalisation peu attentive des peintures pour Valbonne, quand les dessins exprimeraient le véritable talent du peintre : « Il est triste pour un homme habile de ne pas distinguer soi-même les justes limites de son talent. L'auteur de cette grossière peinture pouvait en faire un très-beau dessin ; j'en vois de lui plusieurs qui le prouvent »³⁵³. Certaines observations aident à comprendre que Bardin ait pu parfois être rapproché de David³⁵⁴ : « [...] nous avons remarqué avec plaisir que ses dessins portent un caractère, & se ressentent du style des anciens »³⁵⁵.

En 1811, soit deux ans après la mort de Bardin, la *Biographie universelle* publia le commentaire suivant sur l'œuvre du peintre : « Ce peintre n'a laissé aucun ouvrage assez remarquable pour mériter qu'on en fasse mention.[...] ayant commencé ses études dans le temps de la plus grande dégradation de l'école française, il saisit trop facilement le goût alors dominant pour pouvoir ensuite l'abandonner d'après la contemplation des chefs-d'œuvre de l'Italie ; et lorsque l'école se régénéra, il était trop âgé pour pouvoir rien changer à sa manière »³⁵⁶.

Le dessin resta jusqu'à la seconde moitié du XVIII^e siècle, un objet assez marginal de collection, qui n'intéressa que fort peu de curieux et dont le prix demeura bas, à l'exception de quelques feuilles capitales. Un changement de regard envers le dessin eut lieu vers 1750 : l'augmentation des prix, l'accrochage de dessins encadrés chez certains collectionneurs, l'intérêt de Boucher, de Greuze, ou de Fragonard pour des dessins uniquement destinés à la vente expliquent pêle-mêle ce nouveau panorama. Le dessin fini se développa dans ce contexte, apprécié en tant qu'œuvre achevée, à l'égal d'un tableau, exécuté par des peintres contemporains qui y dévoilaient plus directement leur sensibilité. François Boucher avait bien compris tout l'intérêt de cette mode pour le dessin fini. Une part importante de l'activité de son atelier y était consacrée : exécutés souvent par ses élèves, les dessins étaient ensuite retouchés et signés par Boucher³⁵⁷.

Chez Bardin, les dessins finis se distinguent clairement du reste de l'œuvre, là où le raffinement technique rivalise avec l'érudition³⁵⁸. Le meilleur exemple de cela est *La Promenade de Téthys*³⁵⁹, signée et datée en 1787³⁶⁰. Le dessin représente la déesse Téthys dans une composition décrite très

³⁵² *Le peintre anglais au salon de peintures exposées au Louvre en l'année 1785*, p. 13.

³⁵³ *Le Frondeur ou dialogues sur le Sallon, par l'Auteur du Coup-de-Patte & du Triumvirat*, 1785, p. 39-40.

³⁵⁴ Par exemple : ASSELIN Alfred, « Promenade artistique dans l'église Saint-Pierre de Douai », *Mémoires de la Société d'agriculture, de sciences et d'arts*, t. XII, 1875, p. 349 ; CLOQUET Louis, « Travaux des sociétés savantes », *Revue de l'art chrétien, publiée sous la direction d'un comité d'Artistes et d'Archéologues*, cinquième série, tome 5, 1894, p. 252.

³⁵⁵ *Observations critiques sur les tableaux du sallon de l'année 1785 pour servir de suite au discours sur la peinture*, Paris, 1785, p. 13-14.

³⁵⁶ D. T. [DURDENT René-Jean], « Jean Bardin », *Biographie universelle, ancienne et moderne*, Paris, Michaud Frères, 1811, t. 3, p. 371.

³⁵⁷ Sur cette question, voir : ROLAND-MICHEL Marianne, *Le dessin français au XVIII^e siècle*, Paris, 1987, *passim* ; MICHEL Christian, « Le goût pour le dessin en France aux XVII^e et XVIII^e siècles : de l'utilisation à l'étude désintéressée », *Revue de l'art*, n° 143, 2004-1, p. 27-34 ; LECOSSE Cyril, « Le dessin fini sous la Révolution et l'Empire : une pratique en voie de légitimation ? », *La peinture de genre au temps du cardinal Fesch*, sous la direction de Philippe Costamagna et Olivier Bonfait, Ajaccio, Musée Fesch, Paris, Gourcuff-Gradenigo, 2008, p. 137-151 ; LAING Alistair (dir.), *Les dessins de François Boucher*, New-York, Frick Collections ; Fort Worth, Kimbell Art Museum, 2003, p. 21-37 ; GUICHARD Charlotte, *Les amateurs à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Champ-Vallon, 2008, p. 150-153.

³⁵⁸ Les dessins finis de Bardin se différencient clairement des dessins de présentation où la technique est plus épurée, voir : Jean Bardin, *Saint Charles Borromée donnant l'aumône aux pestiférés*, signé et daté en 1776, plume et encre grise, lavis gris, 248 x 152 cm, Paris, Artcurial, vente du 30 mars 2011, lot n° 81.

³⁵⁹ Jean Bardin, *La promenade de Téthys*, signée et datée en 1787, plume, encre brune métallique, lavis brun et gris, rehauts de gouache, d'aquarelle et de sanguine sur traces de pierre noire et reprises à la plume et encre noire sur papier vergé beige contrecollé, 397 x 627 mm, Vevey, Musée Jenisch Vevey (FED 241), dépôt d'une collection particulière depuis 2006.

³⁶⁰ JIMENO Frédéric, « Jean Bardin (1732-1809), *La Promenade de Téthys* (1787) », *La tentation du dessin. Une collection particulière*, sous la direction de Dominique Radrizzani, Vevey, Musée Jenisch, 23 juin - 14 octobre 2012, Vevey, Musée Jenisch - Centre national du dessin, Lausanne, Les Éditions noir sur blanc, 2012, p. 218-219, n° 104.

précisément dans un article de l'*Encyclopédie* rédigé par le chevalier de Jaucourt³⁶¹. Par ce choix, rarissime, Bardin semble avoir voulu rivaliser avec Nicolas Poussin qu'il admirait tant, en proposant un sujet mythologique pouvant attirer l'attention d'une clientèle érudite. Bardin fut parmi les rares dessinateurs qui aient cherché à élever le dessin au niveau du tableau historique³⁶².

Cette feuille s'insère dans un ensemble cohérent de dessins finis apparus ces dernières années sur le marché de l'art. *Herminie découvrant Tancrede blessé*, signé et daté à Rome en 1769, est le plus ancien connu [Fig. 2]. On reconnaît l'érudition de Bardin qui illustre un passage de *La Jérusalem délivrée* (1581) du Tasse si cher à Poussin. Si le dessin aux traits nerveux surprend, on constate déjà un raffinement technique dans les camaïeux obtenus par la gouache et le lavis. L'usage généreux de la gouache blanche sur les visages, assimilant le geste du dessinateur à celui du peintre, est une pratique qui devint habituelle par la suite. L'emploi du lavis brun sur le papier bleu pour figurer l'arbre et son feuillage crée un effet de clair-obscur saisissant. Le fond tout juste ébauché est plus inhabituel. Par la suite, Bardin fut bien plus attentif au fini.

Des trois dessins exposés en 1776 puis en 1779, seul *L'Enlèvement des Sabines* (H. 65 ; L.130 cm) est localisé. Réalisé seulement aux crayons noir et blanc, il est moins complexe que les autres dessins connus. Dans le *Corybante dansant*³⁶³ de 1776, ou bien dans le *Salomon entraîné dans l'idolâtrie, sacrifiant aux idoles* de 1777, la manière est déjà très proche de la *Promenade de Téthys*. Dans le *Sacrifice par des Vestales*³⁶⁴ de 1786, le dessin inachevé laisse mieux apparaître les différentes étapes de la création : un dessin méthodique au crayon, repassé ensuite à l'encre brune, une touche de lavis brun, il manque simplement les camaïeux de gouache et de lavis pour achever la composition.

Bardin est volontairement versatile dans l'interprétation des modèles. Dans la *Promenade de Téthys*, malgré la date tardive de son exécution, l'ordonnance générale de la composition ne s'éloigne guère des formules proposées par un François Boucher, où l'abondance de formes et de mouvements doit concorder avec cet esprit de triomphe que Bardin veut donner au sujet. La voile du char est peut-être une citation du *Triomphe de Vénus* de Boucher (1740, Stockholm, Nationalmuseum), à moins que le *Triomphe d'Amphitrite* de Nicolas Poussin (1634, Philadelphie, Museum of Art) – bien qu'il n'ait pas été gravé – ait été connu de l'artiste. Ces modèles ne le priveront pas de certaines audaces et on observe dans les chevaux cabrés comme dans la figure de Téthys, notamment sa chevelure, une expressivité qui évoque ce regain d'intérêt de la fin du XVIII^e siècle pour le maniérisme et la *terribilità* michelangélesque. Cette note d'esprit, qui offre un curieux parallèle avec la manière de Giuseppe Cades, permit à Bardin de s'insérer parmi les dessinateurs affirmés de son temps.

Il est délicat de tirer une conclusion claire sur la carrière de Jean Bardin tant que l'échec de sa réception à l'Académie n'aura pas été éclairci. Il y a naturellement les difficultés des peintres d'histoire à placer des peintures religieuses à la fin de l'Ancien Régime, mais c'est un embarras qu'un Nicolas-Guy Brenet n'a pas connu. On peut penser à la difficulté d'être un élève de Jean-Baptiste-Marie Pierre durant la décennie 1780 ; bien que la critique aille au-delà de ces considérations au moment d'examiner une œuvre. Plus probablement, la sévérité de la critique envers les *Sacrements* pour la chartreuse de Valbonne a pu décourager les possibles clients. Il est vrai que ces œuvres ont pu décevoir tant elles sont malhabiles, et l'incapacité du peintre à comprendre là où se trouve son véritable talent, c'est-à-dire dans le dessin fini, a pu décontenancer. Il y a de toute évidence chez Bardin quelque chose d'inachevé qui déconcerte.

³⁶¹ JAUCOURT Louis de, « Téthys », Denis Diderot, Jean d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des métiers et des arts*, suppléments, XXXIII, Genève, chez Léonard Pellet, 1779, p. 179-180. Je remercie Christophe Henry de cette découverte.

³⁶² ROLAND-MICHEL Marianne, *Le dessin français au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 122-123.

³⁶³ LAUNAY Elisabeth, *Les frères Goncourt collectionneurs de dessins*, Paris, Arthena, 1991, p. 218 : Jean Bardin, *Le corybante dansant* dit aussi *Les danseuses*, signé et daté en 1776, camaïeu de gouache blanche et plume « sur papier jaune réservé pour les lumières », 317 x 157 mm, collection privée.

³⁶⁴ Jean Bardin, *Sacrifice par des Vestales*, 1786, plume et lavis de gris, 355 x 430 mm, Paris, Hôtel Drouot, Boisgirard & Associés, mercredi 19 octobre 2011, lot n° 41.

Table des principales œuvres et documents cités

1. Jean Bardin, *Autoportrait*, signé et daté en 1773, peinture à l'huile sur toile, 45 x 35,5 cm, Paris, Collection privée.
2. Jean Bardin, *Tancrède et Herminie*, signé et daté en 1769, plume, encre brune, lavis de brun et rehauts de blanc sur papier bleuté, Paris, Galerie Gabriel Terrades.
3. Jean Bardin, *Le martyr de saint Barthélemy*, 1765, peinture à l'huile sur toile, 280 x 200 cm, Le Mesnil-le-Roy, église paroissiale Saint-Vincent.
4. Jean Bardin, *Le martyr de saint André*, signé et daté en 1776, peinture à l'huile sur toile, Douai, église paroissiale Saint-Pierre.
5. Jean Bardin, *Salomon entraîné dans l'idolâtrie, sacrifiant aux idoles*, signé et daté en 1777, pierre noire, encre brune de Chine, lavis et rehauts de gouache blanche, 494 x 605 mm, Paris, Galerie Aaron.

Pour citer cet article

Frédéric Jimeno, « La condition de peintre d'histoire à la fin de l'ancien régime L'exemple de Jean Bardin (1732-1809) », *Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours*, volume 1, études rassemblées et présentées par Christophe Henry, en partenariat avec le Groupe de Recherches en Histoire de l'Art moderne (GRHAM) et Les symposiums d'Histoire de l'Art de la Mairie du 11, p. 87-95 [en ligne], mis en ligne le 15 octobre 2018 URL : <https://www.mairie11.paris.fr/actualites/parution-des-symposiums-d-histoire-de-l-art-de-la-mairie-du-11e-598>

« Tous acteurs »

L'intérieur des salles de spectacle à Paris au XVIII^e siècle et pendant la Révolution

Hadrien VOLLE

« Le monde entier joue la comédie »³⁶⁵. Cette citation de Shakespeare résonne particulièrement au XVIII^e siècle tant la salle de spectacle est le lieu de sociabilité par excellence. La société riche et lettrée se rend au théâtre pour entendre, mais surtout pour voir et être vue. Ce lieu, de par son organisation structurelle, est donc spécifiquement dédié au spectateur. Jacques-François Blondel est parmi ceux qui soulignent cela à travers son *Cours d'Architecture* : « construire un théâtre, c'est d'abord élever un bâtiment public dans la ville ; c'est ensuite placer convenablement des spectateurs à l'intérieur ; c'est enfin mettre un spectacle devant les yeux de ces spectateurs »³⁶⁶.

Il existe, pendant la période moderne, au moins trois types de salles de spectacle. Les salles de cours, comme celles de Versailles ou de Fontainebleau auxquelles il faut coupler les salles de société, annexes d'hôtels luxueux comme celle construite par Claude-Nicolas Ledoux à l'hôtel de Mademoiselle Guimard³⁶⁷. Par leur organisation, leur architecture temporaire et leur contenu, les salles des boulevards constituent un autre champ. Enfin, il existe les salles publiques, ouvertes à tous ou presque, car les gens de livrée en étaient généralement exclus³⁶⁸. L'histoire et l'analyse visuelle des intérieurs, ainsi que des jeux qui s'y déroulent, feront l'objet de ce texte.

À défaut de montrer une salle de spectacle « générale », nous allons tenter de constituer une sorte de visite de quelques grandes salles parisiennes tout en soulignant les nouveautés et les évolutions qui les caractérisent. Nous partirons d'un jeu de paume réaménagé dans l'hôtel d'un seigneur au milieu du XVII^e siècle puis considérerons les théâtres monumentaux construits à Paris à partir de la fin du règne de Louis XVI et sous la Révolution. Aussi, parce que ces édifices n'existeraient pas sans le public qui les habite, nous évoquerons la place du spectateur et son attitude dans cet espace qui lui est propre, achevant ainsi de créer un lieu dédié à toutes sortes de représentations, qu'elles soient scéniques ou mondaines.

³⁶⁵ Sur le plafond du théâtre du Globe de William Shakespeare était inscrite cette phrase en latin : « Totummundum agit histrionem ». Souvent traduite par « Le monde entier est un théâtre », Anne Surgers en propose une traduction différente dans son ouvrage *Scénographie du théâtre occidental* paru en 2011, semble-t-il, plus proche par le sens de la phrase originale, que nous avons choisi d'utiliser.

³⁶⁶ Cité dans RABREAU Daniel, *Apollon dans la ville*, Paris, Editions du Patrimoine, 2008, p. 125.

³⁶⁷ GALLET Michel, *Les Architectes parisiens du XVIII^e siècle*, Paris, Mengès, 1995, p. 307.

³⁶⁸ VINGTRINIER Emmanuel, *Le Théâtre à Lyon au XVIII^e siècle*, Lyon, Meton, 1879, p. 17.

Du jeu de paume à l'espace consacré

En France, jusque dans les années 1750, les salles de spectacle constituent généralement un espace rectangulaire. Cette forme découle de l'habitude prise d'aménager des théâtres plus ou moins temporairement dans d'anciens jeux de paumes, dont la pratique décline au fil du XVIII^e siècle. Deux éléments, qu'il convient d'exposer ici, ont particulièrement encouragé la création d'espaces nouveaux afin d'accueillir les spectateurs.

Autour de la moitié du XVIII^e siècle, une théorie de la construction des salles de spectacle apparaît distinctement. Elle s'inscrit dans une posture polémique vis-à-vis des salles italiennes. Les décennies suivantes verront naître de ce débat un modèle de salle « à la française ». Charles-Nicolas Cochin le jeune est l'un des initiateurs de ce débat avec ses descriptions et commentaires des salles de spectacles transalpines dans l'ouvrage *le Voyage en Italie* publié en 1758, qui fait suite à son voyage dans la péninsule quelques années auparavant, dont la réception critique fut importante dès sa sortie³⁶⁹. Il est rejoint par Gabriel-Pierre-Martin Dumont et son *Parallèle des plans des plus belles salles de spectacle d'Italie et de France* édité en 1774. Pierre Patte et Jacques-François Blondel publient également à ce sujet³⁷⁰. A cela il faut ajouter l'émulation provoquée par le concours de l'Académie d'Architecture en 1768, qui a pour thème : « Une salle de comédie pour une grande ville (...) ».

Deuxième élément, depuis le XVII^e siècle et jusqu'en 1759, des spectateurs payent pour s'installer sur scène de façon plus ou moins organisée [Fig 1]. Il s'agit bien souvent de la meilleure place pour être vu de l'assemblée et ainsi s'adonner à la représentation mondaine. A la Comédie Française, il est fréquent que les acteurs doivent déranger les spectateurs ainsi installés pour pouvoir entrer en scène. Les partisans d'une représentation naturelle ou de la création d'une illusion dramatique sont fortement gênés par cette présence. Voltaire, dans une dissertation sur la tragédie précédant l'édition de 1749 de *Sémiramis* déclare : « un des grands obstacles qui s'opposent, sur notre théâtre, à toute action grande et pathétique, est la foule de spectateurs, confondue sur scène avec les acteurs. Cette indécence se fit sentir particulièrement à la première représentation de Sémiramis. (...) Cet abus pourrait être supprimé pour jamais. Il ne faut pas s'y méprendre, un inconvénient comme celui-là, a suffi pour priver la France de beaucoup de chefs d'œuvres (...) »³⁷¹.

En 1759, le comte de Lauragais exauce le vœu du philosophe-dramaturge. Il verse à la Comédie-Française la somme de trente mille livres en échange de la disparition des spectateurs sur le plateau. On lit alors dans la *Correspondance littéraire* : « on a enfin réussi à bannir tous les spectateurs du théâtre à la Comédie-Française, et à les reléguer dans la salle où ils doivent être »³⁷². Repousser ainsi des spectateurs prêts à payer le prix fort pour parader dans la salle a probablement encouragé la création de nouveaux modèles d'architecture intérieure afin d'intégrer ce monde à la salle et tenter d'amortir le manque à gagner pour les comédiens.

Au XVIII^e siècle, l'Hôtel de Bourgogne, rue Mauconseil, est le lieu où sont installés les Comédiens Italiens. Chassés par Louis XIV mais rappelés par le Régent, ils composent une partie de ce qui deviendra, à la fin du siècle, l'Opéra-Comique. C'est d'ailleurs à l'ouverture de la salle Favart, construite par Jean-François Heurtier en 1783, que l'Hôtel de Bourgogne sera déserté par les gens de théâtre. Transformé en halle aux grains, le bâtiment sera rasé en 1885 pour la création des rues de Turbigo et Etienne Marcel³⁷³.

Sur la représentation de 1767 [Fig 2], on remarque le parterre debout réservé aux hommes et la division avec le parquet, où sont installées des banquettes pour des spectateurs plus fortunés. Des loges grillées entourent le rez-de-chaussée et celles-ci sont surmontées de trois niveaux de loges

³⁶⁹ MICHEL Christian (éd.), *Le Voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin (1715-1790)*, Rome, Ecole Française de Rome, 1991, p. 8.

³⁷⁰ BLONDEL Jacques-François, *Cours d'architecture*, Paris, Chez Desaint, 1771-1777, 6 vol. Voir aussi PATTE Pierre, *Essai sur l'architecture théâtrale*, Paris, Chez Moutard, 1782.

³⁷¹ VOLTAIRE François-Marie Arouet, dit, *La Tragédie de Sémiramis et quelques autres pièces de littérature*, Paris, Le Mercier, 1749, p. 23.

³⁷² GRIMM Friederich Melchior, baron de, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Paris, Garnier, 1878 [1759], vol. 4, p. III.

³⁷³ ANDIA Béatrice de (dir.), *Paris et ses théâtres, Architecture et décor*, Paris, Action Artistique de la Ville de Paris, 1998.

ouvertes. Décorés de motifs architecturaux et végétaux aux premier et troisième étages, les appuis du deuxième niveau sont intéressants à observer car on remarque la représentation d'une lyre rayonnante. La symbolique apollinienne est une constante dans l'ornementation de la salle de spectacle au XVIII^e siècle.

Le premier édifice destiné à accueillir la Comédie-Française est l'œuvre de l'architecte François d'Orbay. Il est élevé dans l'axe qui porte aujourd'hui le nom de rue de l'Ancienne-Comédie. Comme à l'Hôtel de Bourgogne, la salle est dessinée sur un plan rectangulaire en « U allongé », c'est-à-dire que le fond n'est pas à angles droits mais qu'il laisse la place à un amphithéâtre [Fig. 3]. Les héritiers de Molière sont installés dans ce bâtiment de 1688 à 1770. La commodité et la sécurité ont raison de l'occupation de la salle³⁷⁴.

On ne sait que peu de choses de la décoration des lieux, à l'exception de l'apparence du rideau de scène, reproduit sur une gravure de *L'Architecture Française* de Jacques-François Blondel [Fig. 4]. Ce dernier affirme que, habituellement à cet endroit, sont représentées les armes du roi. Mais ici c'est le peintre Bellicard qui y a représenté une grande perspective monumentale. Toujours dans *L'Architecture Française*, Blondel déplore ne pas avoir une autre salle de spectacle à montrer, soulignant le retard de la France par rapport à l'Italie dans ce domaine³⁷⁵.

Une architecture théâtrale

L'abandon du plan dont la forme est héritée des jeux de paume coïncide avec un renouveau sensible de l'architecture théâtrale en France. Ce changement débute avec l'érection du Grand Théâtre de Lyon de Jacques-Germain Soufflot en 1756 et se poursuit les années suivantes, notamment avec l'ouverture du Grand Théâtre de Bordeaux de Victor Louis en 1780. En ce qui concerne Paris, c'est l'Odéon qui, élevé en 1782, fera figure de structure nouvelle. Nous y reviendrons plus loin.

Avant cela, lorsque la troupe « de Molière » quitte la salle érigée par François d'Orbay, elle s'installe dans la Salle des Machines du Palais des Tuileries. Celle-ci a été réaménagée au préalable, en 1764, par Jacques-Germain Soufflot³⁷⁶.

Cette salle est un héritage de celles qui existaient, jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, comme dépendances d'un palais. C'était aussi le cas au Palais-Royal où l'Opéra est installé jusqu'en 1781.

La Salle des Machines voit s'élever trois rangs de loges soutenues et divisées par des piliers rehaussés d'or et ornés de consoles tout autour de la salle. La couleur dominante des devantures des loges est un vert très clair orné d'or. L'ensemble des intérieurs est meublé d'étoffes dont la couleur est assortie à la peinture. Une description nous renseigne également sur l'apparence du plafond. Celui-ci est partagé en plusieurs compartiments variés. Celui qui se trouve au-dessus de l'amphithéâtre (donc au fond de la salle) est une coupole en trompe-l'œil, composée de mosaïques. Le rideau suit les tons généraux de l'espace. Lorsqu'il est fermé, un chiffre royal doré, enlacé d'ornements, est visible en son centre³⁷⁷.

La seule représentation connue de la Salle des Machines date du XVII^e siècle et ne reflète pas les changements effectués par Soufflot. Il faut alors utiliser celles qui montrent la scène, comme le *Couronnement de Voltaire* [Fig. 5]. Le matériel iconographique, en matière de salle de spectacle, est très souvent lacunaire. Cette image, comme un certain nombre de représentations de scènes, permet d'obtenir des informations qui complètent la description de la salle. Sur celle-ci, on remarque les loges grillées au rez-de-chaussée ainsi que les différents niveaux de loges, l'apparence des devantures et l'importance des loges d'avant-scène qui, en France, sont occupées par les spectateurs les plus prestigieux. Voltaire est installé à jardin, dans la loge d'avant-scène du deuxième niveau.

³⁷⁴ BOURDEL Nicole, « L'établissement et la construction de l'hôtel des Comédiens-Français, rue des Fossés-Saint-Germain-des-Prés, 1687-1690 », *Revue d'histoire du théâtre*, t. II, 1955, p. 145-172.

³⁷⁵ BLONDEL Jacques-François, *L'Architecture française*, Paris, Chez Jombert, 1752-1756, t. 2, p. 14-16.

³⁷⁶ BABEAU Albert, « Le Théâtre des Tuileries sous Louis XIV, Louis XV et Louis XVI », *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île de France*, 1895, p. 130-188.

³⁷⁷ *Ibid.*

L'Odéon est le premier théâtre monumental de la capitale, au sens où le définit Daniel Rabreau dans son ouvrage *Apollon dans la ville*, et le plus vaste. À l'origine, la salle porte le nom de Nouvelle Salle de Comédie-Française ou salle de spectacle du Faubourg Saint-Germain. L'appellation Odéon ne lui viendra qu'en 1796³⁷⁸. Cette salle est construite pour accueillir la Comédie-Française. Bâtie par Marie-Joseph Peyre et Charles De Wailly, la salle est inaugurée le 9 avril 1782 et peut accueillir près de 2000 spectateurs³⁷⁹.

Le dessin du deuxième projet [Fig 6] donne une image proche de l'apparence définitive de la salle. L'enceinte est structurée de pilastres ioniques couverts de bleu clair. Une corniche entoure la voûte sphérique composant le plafond. Celui-ci est distribué de douze lunettes abritant des loges. Le troisième étage, est aussi celui de l'amphithéâtre. Ce dernier n'a pas de séparations et son accès est moins coûteux que celui du parterre ; c'est ici que se forme le paradis. Les loges qui se trouvent à ce niveau sont placées sur les côtés latéraux. Au deuxième niveau, les loges plus spacieuses de l'édifice accueillent deux rangs de banquettes. Au niveau des premières loges, un balcon « à la française » tourne en saillie et surplombe le parterre. Il ne contient aucune séparation. Derrière, en retrait, sont installées des loges. Enfin, au niveau du rez-de-chaussée, sont placées une trentaine de loges louées à l'année. Une évolution notable est à retenir, les loges sont désormais séparées à hauteur d'appui et permettent ainsi plus facilement aux spectateurs de s'observer et d'échanger pendant la représentation³⁸⁰.

Sur une gravure de la salle en 1783 [Fig 7], on remarque les loges installées dans l'avant-scène pour accueillir des spectateurs prestigieux. Placées entre les pilastres du proscenium, il y en a trois de chaque côté, dont celle de la Reine, située à jardin.

Tous ces éléments architecturaux sont ornés. Le *Mercur de France* en témoigne : « la décoration intérieure de ce théâtre était revêtue d'une couleur blanche. Fond, ornements, tout était du même ton »³⁸¹. La salle est notamment dépourvue de dorures. La plupart des éléments de décors, sauf exceptions, sont peints en blanc ou d'un bleu particulièrement clair. Néanmoins, au moyen des draperies, le bleu est très présent dans la salle.

L'élévation de l'Odéon précède d'autres constructions d'importance comparable dans la capitale. En 1783, c'est au tour des Comédiens-Italiens de se voir dotés d'une nouvelle salle bâtie par Jean-François Heurtier³⁸². Victor Louis, quant à lui, élève l'actuelle Salle Richelieu où réside la Comédie-Française et qui ouvrira sous le nom de Théâtre des Variétés-Amusantes en mai 1790³⁸³.

La Révolution ne freine pas la « théâtromanie » amorcée dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, bien au contraire. En 1791, Trepas achève la reconstruction du Théâtre du Marais et la même année Legrand et Molinos bâtissent le Théâtre de Monsieur, très vite renommé Théâtre Feydeau, du nom de la rue où il est placé. L'architecture théâtrale fait partie des programmes des concours de l'An II³⁸⁴.

Du côté du Théâtre des Arts, construit par Victor Louis en 1793, la nouveauté sera rapidement corrigée comme le montre le projet d'Alexandre-Théodore Brongniart qui restaure le théâtre en 1798 [Fig 8] : les loges d'avant-scène, d'abord absentes car symbole de l'Ancien Régime, sont rétablies sous le Directoire. La salle est alors structurée de colonnes corinthiennes cannelées surmontées d'un riche entablement sur lequel sont sculptés des festons de fleurs. Si jusque-là le bleu domine les tons dans les salles de spectacle, les descriptions nous apprennent que dans le Théâtre des Arts sont installées

³⁷⁸ RABREAU Daniel, *Apollon dans la ville*, Paris, Editions du Patrimoine, 2008.

³⁷⁹ BACHAUMONT Louis Petit de, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres depuis 1762 jusqu'à nos jours*, Londres, Adamson, 1782, t. XX, p. 173-174.

³⁸⁰ VOLLE Hadrien, *La décoration intérieure de la salle de spectacle de l'Odéon au XVIII^e siècle*, Mémoire de Master 2 en Histoire de l'art à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne sous la direction d'Etienne Jollet, 2 vol., 2014.

³⁸¹ *Mercur de France*, Paris, Chez Panckoucke, Mai 1783.

³⁸² BRAULT Yoann, « La construction du théâtre de la Comédie italienne, de Jean-François Heurtier à Charles de Wailly (1780-1784) », *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île de France*, 2006, p. 113-171.

³⁸³ BARRY Daniels, RAZGONNIKOFF, Jacqueline, *Patriotes en scène : le théâtre de la République 1790-1799*, Versailles, Artlys, 2007

³⁸⁴ SZAMBIEN Werner, « L'Architecture privée à Paris, construction et spéculation », in *Les Architectes de la Liberté*, catalogue d'exposition, Paris, ENSBA, 1989, p. 103-116.

des draperies rouges, comme au Théâtre de la République, l'actuelle Comédie-Française, dont Victor Louis a achevé les travaux en 1790. Mais au Théâtre des Arts, le fond des loges reste bleu³⁸⁵.

Comme pour le Grand-Théâtre de Bordeaux, Victor Louis a fait appel au peintre Robin pour le plafond de la salle. Sur le dessin de Brongniart, on remarque qu'il a la forme d'une coupole sur laquelle on remarque une nuée. Une description nous en apprend davantage : il s'agit de « nuages repoussés par des génies ; ils portent des lumières invisibles à l'œil du spectateur et cachées sur les nuages même, en sorte que ces lumières jettent un plus grand éclat sur la peinture de la calotte »³⁸⁶. Il est aisé d'en déduire que, comme à Bordeaux, Victor Louis a installé un éclairage indirect le long de la corniche dans le plafond qui permet ainsi d'éviter que la cire tombe sur les spectateurs en contrebas. L'espace central est quant à lui occupé par « la Comédie tenant d'une main un masque et de l'autre embrassant le buste de Molière, porté sur un socle décoré de masques comiques antiques. La tragédie est debout : on la reconnaît à son manteau rouge, au poignard et à la coupe qu'elle tient en ses mains. Elle couronne le médaillon de Corneille. À ces deux Muses se lie un autre groupe : c'est celui que présentent la Musique et la Poésie lyrique se tenant par la main », cela parmi une multitude d'autres figures, symboles et noms illustres³⁸⁷. Sous la Terreur, ce théâtre est racheté pour devenir l'Opéra. Le dessin de Brongniart illustre les transformations apportées, notamment l'ajout des loges dans l'arc d'avant-scène. Ce que le dessin ne montre pas, c'est que le plafond de Robin est remplacé par un plafond en caissons.

L'évolution architecturale est très visible entre le Théâtre des Arts, l'Odéon et le Théâtre Feydeau. Ce dernier fait aussi partie des plus grands théâtres de Paris sous la Révolution. Pendant cette période, dans le *Journal de Paris*, il est désormais bien plus cité que la salle du faubourg Saint-Germain, considérée comme un nid de royalistes.

Les différents niveaux de colonnes structurent la salle [Fig 9] sous la forme de rangs semi-circulaires d'ordre corinthien. Ce sont elles qui marquent la séparation entre les loges et soutiennent des galeries. On remarque aussi qu'il y a deux balcons, l'un au premier niveau, l'autre faisant office d'amphithéâtre devant les troisièmes loges. L'intérieur de cette salle montre l'attention particulière portée aux théories invitant à réinterpréter la colonnade palladienne de la salle du Théâtre Olympique de Vicence comme l'avait fait Gabriel pour l'Opéra Royal de Versailles³⁸⁸.

À cause du goût qui passe et des fumées des éclairages, les décorations des salles de spectacle sont changées et modifiées très souvent. À propos de la salle du Théâtre Feydeau, *La Décade* loue, quelques années après l'ouverture de la salle, le changement de la peinture violette couvrant les éléments d'architecture, les dorures nouvelles qui viennent embellir les sculptures et le fond bleu, nouveau dans les loges³⁸⁹.

Durant la Terreur, le Comité de Salut public renomme la salle du faubourg Saint-Germain en Théâtre de l'Égalité, section Marat. À partir du mois d'avril 1794, la salle est en travaux afin d'ouvrir en juin. C'est Charles De Wailly qui est en charge du chantier. Les modifications seront limitées à la destruction des cloisons afin de donner à la salle la forme d'un amphithéâtre allant de l'orchestre jusqu'au plafond. Les distinctions ainsi supprimées, l'espace devient une immense galerie circulaire³⁹⁰. Les démarcations seront rétablies en 1797 pendant le Directoire.

Après ce rapide panorama de quelques salles parisiennes, nous allons tenter de comprendre l'importance du public et son comportement. Ils sont les battements de ce cœur qu'est la salle de spectacle.

³⁸⁵ FRANTZ Pierre, SAJOUS D'ORIA Michèle, *Le siècle des théâtres, Salles et scènes en France 1748-1807*, Paris, Paris Bibliothèques, 1999, p. 85-86.

³⁸⁶ TAILLARD Christian, *Victor Louis (1731-1800) : le triomphe du goût français à l'époque néo-classique*, Paris, PUPS, 2008, p. 378.

³⁸⁷ *Idem*.

³⁸⁸ GRUBER Alain-Charles, « L'Opéra de Versailles est-il une œuvre de Gabriel ? », *La Revue de l'art*, n°13, 1971, p. 87-97.

³⁸⁹ Cité dans JULLIEN Adolphe, « Les salles de l'Opéra », *Revue de France*, 30 novembre 1873, p. 448.

³⁹⁰ DE BAECQUE Antoine (dir.), *L'Odéon, un théâtre dans l'Histoire*, Paris, Gallimard, 2010, p. 66.

Le public et la salle : dialogue entre l'humain et son environnement

La mise en représentation de soi, les jeux mondains qui se déroulent dans la salle, ne sont pas une nouveauté. Dans les théâtres de cour et de société, c'est souvent dans la salle que se joue la plus grande partie du spectacle. Au XVII^e siècle, Nointel, alors ambassadeur de France en Turquie, organise des représentations pour les notables de Constantinople. Dans son journal, il consigne le fait suivant : « un jour, certain Turc de condition, qui avait été gouverneur à Mossoul ou à Diarbekir, est introduit au spectacle. Avant le lever du rideau, son attention est attirée par la loge assez bien éclairée où les dames invitées se laissaient entrevoir derrière des jalousies ; il s'imagina aussitôt que c'était là la représentation annoncée. Pendant que les comédiens jouaient, il tournait constamment le dos à la scène pour regarder la loge, et on ne put jamais lui persuader que le spectacle n'était pas dans la salle. »³⁹¹. Cette anecdote, réelle ou imaginée, souligne simplement que les spectateurs étaient apprêtés afin d'attirer l'attention, dans un espace où le paraître est à l'honneur.

Au XVIII^e siècle, l'observation des acteurs est secondaire, les jeux pratiqués dans la salle sont nombreux : de l'art de la parure aux amusements de l'esprit. Une liste exhaustive serait difficile à établir. Cependant, ces loisirs ont en commun d'être régis par les règles de la bienséance et des conventions édictées pour la tenue en public ou alors, le jeu consiste justement à braver plus ou moins ouvertement ladite bienséance. Le Chevalier de La Morlière, dans son roman *Angola*, donne à plusieurs reprises une idée des comportements que le public de la haute société adopte :

« [Le prince] fut aperçu par la reine, qui le reconnut et le lorgna après par bienséance, ensuite, [elle] lui fit des mines avec son éventail, auxquelles il répondit de son mieux avec un bouquet qu'il avait dans la main. Mais Almaïr, s'apercevant tout à coup qu'il n'avait point de lorgnette, le lui fit remarquer comme une furieuse incongruité. Il n'y avait rien de si bourgeois et de si plat que d'avoir la vue bonne : tous les gens d'une certaine façon clignotaient et ne voyaient pas à quatre pas, et sans cela il n'y aurait pas eu moyen d'y tenir, il aurait fallu saluer tout le genre humain »³⁹².

Le parterre préfère jouer les juges en commentant librement la représentation scénique et mondaine. Il est impitoyable et le théâtre est son tribunal grandiose. Les comédiens en sont conscients. Avant de s'installer faubourg Saint-Germain, Dorival, dans son discours de mars 1782, demande au public de faire du nouveau monument « un tribunal où vous rendrez ces arrêts mémorables »³⁹³. À d'autres occasions, le parterre peut cesser de regarder la scène et s'en prendre au public des loges, tournant la représentation sociale en humiliation collective. Comme c'est le cas au mois d'avril 1782, où l'on donne *Les Femmes Savantes* de Molière à l'Odéon. La comtesse de Genlis vient assister au spectacle avec le duc de Chartres, ils sont hués. Madame de Montesson, sa rivale, paraît quelque temps après en compagnie du duc d'Orléans et ils sont fortement applaudis. Les dames se trouvant dans des loges face à face, le public s'en donne à cœur joie, allant « jusqu'à l'indécence », selon les *Mémoires secrets*³⁹⁴.

Face à la même pièce, les loges prendront soin de leur réputation en se livrant à diverses occupations. Almaïr, héros d'*Angola* explique au jeune prince :

« Rien n'est si maussade que d'écouter une pièce comme le marchand du coin ou comme un provincial qui débarque ; nous autres gens d'une certaine façon, nous sommes censés tout savoir. On vient ici pour voir les femmes, pour en être vu ; on entend tout au plus deux ou trois morceaux consacrés par la mode, et à la fin on loue à l'excès, ou l'on blâme hardiment toute la pièce »³⁹⁵.

³⁹¹ Cité dans VANDAL Albert, *Les Voyages du marquis de Nointel (1670-1680)*, Paris, Plon-Nourrit, 1900, p. 202.

³⁹² LA MORLIERE Charles-Jacques-Louis-Auguste Rochette de, dit « Le Chevalier », *Angola*, Paris, Desjonquères, 1991 [1749], p. 67.

³⁹³ *Mercur de France*, Paris, Chez Panckoucke, Mars 1782.

³⁹⁴ BACHAUMONT, *Mémoires secrets...*, op. cit., p. 188-189.

³⁹⁵ LA MORLIERE, *Angola*, op. cit., p. 68.

Jean-Jacques Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse* fait dire à Saint-Preux alors installé à Paris : « personne ne va au spectacle pour le plaisir du spectacle, mais pour voir l'assemblée, pour en [être] vu, pour ramasser de quoi fournir au caquet après la pièce »³⁹⁶.

Aussi, l'assemblée apprécie la création d'événements collectifs exceptionnels qui peuvent être de deux ordres, tels que définis par Solveig Serre dans un article récent³⁹⁷ : soit ils sont provoqués par un élément particulier, comme la présence d'un illustre spectateur dans la salle, soit programmés dans un but précis, telle une commémoration ou une fête en l'honneur d'un membre de la famille royale. Le premier cas est particulièrement prétexte à des effusions collectives. Trois mois après l'arrestation à Varennes, Louis XVI opère un tour des grandes salles de spectacle pour se montrer au peuple. Il se rend à l'Odéon, en compagnie de la reine et du prince. On donne alors *La Gouvernante* de La Chaussée, mais le spectacle de la salle celui de la scène et l'orchestre joue durant toute la représentation des airs qui, entre chaque acte, ont vivement montré le témoignage des sentiments d'allégresse envers le roi. Vis-à-vis des révolutionnaires, cette habitude d'honorer les spectateurs prestigieux demeure³⁹⁸.

Le public est également particulièrement sensible aux hommages rendus simultanément dans la salle et sur scène. Dans *Le Couronnement de Voltaire* [Fig. 5], le buste est posé sur un piédestal et adoré sur scène par les acteurs qui se tiennent autour de celui-ci, portant divers attributs, afin de donner au théâtre l'apparence, selon Grimm, « d'une place publique où l'on venait d'ériger un monument à la gloire du génie »³⁹⁹.

En pratique, la structure des théâtres du milieu du XVIII^e siècle estompe les limites entre la salle et la scène et mêle les différents éléments de la représentation. Le proscenium du Théâtre-Français tient une place particulière de par son avancée dans la salle et, de ce fait, devient un élément important de la comédie qui s'y déroule. Pierre Frantz précise que « l'architecture et la décoration du proscenium participent du spectacle ; d'autant que les "palais à volonté" des décors de tragédie ou d'opéra sont stylistiquement homogènes avec certains éléments décoratifs de la salle »⁴⁰⁰. Il y a donc une recherche d'unité afin que le décor, parfois, ne fasse qu'un et que chaque personne à l'intérieur du monument se sente pleinement intégrée au jeu théâtral. Les architectes ont choisi la forme ronde, en partie pour cela. Ainsi, Peyre et De Wailly l'expliquent en ces termes : « on ne doit pas oublier l'agrément de se voir qui sera plus facile autour d'une portion de cercle, et le coup d'œil sera d'autant plus satisfait puisqu'il présentera à ceux placés vers le milieu du parterre ou dans le parquet le cercle des femmes rangées en amphithéâtre »⁴⁰¹.

Certaines commodités sont prévues afin de faciliter les échanges, de paroles ou de regards. Par exemple, au fil du XVIII^e siècle, les cloisons de séparation sont généralement à hauteur d'appui. L'éclairage est aussi pensé en fonction de la représentation de la salle. Les architectes de l'Odéon promettent que, durant le spectacle « la salle sera suffisamment éclairée, car [elle sera proche] du Proscenium où est placée la rampe de lumière »⁴⁰². La disposition des loges évasées est elle aussi un argument en faveur du regard, Peyre et De Wailly ajoutent : « les dames, par la retraite des loges, pourront mieux voir et être vues, elles seront mieux éclairées, ainsi que le second rang de chaque loge »⁴⁰³. Toutes ces prévisions n'ont visiblement pas eu l'effet escompté : le lustre unique est souvent critiqué comme trop faible⁴⁰⁴.

³⁹⁶ ROUSSEAU Jean-Jacques, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1772, t. 1, p. 373.

³⁹⁷ SERRE Solveig, « "Capitations", galas, gratis... Les représentations exceptionnelles de l'Opéra de Paris à la fin de l'Ancien Régime », *Au théâtre ! La sortie au spectacle, XIX^e-XXI^e siècle*, sous la direction de Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, p. 159-172.

³⁹⁸ VOLLE Hadrien, *La décoration intérieure de la salle de spectacle de l'Odéon...*, *op. cit.*

³⁹⁹ Cité dans SAJOUS D'ORIA, Michele, *Bleu et or*, Paris, CNRS, 2007, p. 194.

⁴⁰⁰ FRANTZ Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, P.U.F., 1998, p. 47.

⁴⁰¹ *Description abrégée du 2^e projet*, citée dans BRAHAM Allan, « The Comédie-Française (Théâtre de l'Odéon) : an illustrated discourse by De Wailly and Peyre at Waddesdon », *The National Trust Year Book 1976-1977*, London, Europa, 1976, p. 52.

⁴⁰² *Ibid.*

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ *Mercur de France*, Paris, Chez Panckoucke, Mai 1783.

On a aussi davantage voulu contrôler les foules en faisant asseoir le parterre. Cette amélioration a été demandée par les comédiens de l'Odéon, car le public qui fréquente la Comédie-Française devenait de plus en plus tumultueux. Il faut noter que cette nouveauté rendait les places plus chères et donc les comédiens pensent, par la voix de Fleury, « qu'on y verra quantité de gens bien élevés »⁴⁰⁵. Dorival, dans le discours qui clôt la saison 1781-1782, prononcé en mars de cette dernière année, justifie cette nouveauté : « on peut toujours assurer que l'on y jouira d'une tranquillité dont on ne jouissait pas dans ces parterres tumultueux »⁴⁰⁶. Très vite, les critiques rétorquent à ces propos et argumentent en sens inverse ; un prospectus édité par un amateur commente : « un sot assis n'est pas moins un sot que s'il était debout, mais il est moins remuant, moins échauffé ; et voilà comme ils le veulent : grands yeux ouverts, bouche béante, bien apathique, ronflant comme à l'audience ou au sermon, car c'est là ce qu'ils appellent la tranquillité publique »⁴⁰⁷. À propos de l'interruption de la pièce d'Imbert, jouée le soir de l'inauguration de l'Odéon, Fleury remarque, non sans esprit, que l'auteur aurait « pu arguer de là, que rien n'était plus détestable qu'un public sur des banquettes »⁴⁰⁸. Il semblerait que le jeu de la foule l'a emporté sur une volonté architecturale imaginée pour en atténuer sa puissance.

Les ornements soulignent la tendance à la représentation. Les contemporains en témoignent dans certains écrits théoriques. Jean-Georges Noverre dans ses *Observations sur la construction d'une nouvelle salle d'Opéra*, explique : « la décoration de la salle doit être le plus simple possible pour mieux mettre en valeur les femmes »⁴⁰⁹. Étienne-Louis Boullée, dans son *Essai sur l'art* loue le goût pour la simplicité de Marie-Joseph Peyre : « une salle de spectacles ne doit être qu'un cadre, dont le tableau s'anime par les femmes. Aucun ornement, aucune teinte ne doit prendre un caractère qui nuise aux effets qu'elles veulent produire »⁴¹⁰. Il y a ainsi une volonté de souligner l'ornement le plus précieux de la salle : le spectateur. Boullée l'évoque en ces mots : « jaloux, enfin, d'offrir le tableau le plus agréable, j'ai cru y parvenir en disposant les spectateurs tellement que ce fussent eux qui décorassent ma salle et en formassent le principal ornement »⁴¹¹.

Par ce trop bref article pour un sujet si vaste, nous espérons avoir pu donner au lecteur une idée de l'importance de la salle de spectacle à Paris au XVIII^e siècle. Nous aurions pu davantage égrainer encore d'autres salles mais nous avons choisi de nous arrêter sur celles qui nous semblent les plus marquantes en matière d'innovation architecturale et dont on possède des représentations.

L'utilisation de la salle de spectacle comme lieu de la représentation des spectateurs débute avant le XVII^e siècle, se prolonge tout au long du XVIII^e, jusqu'à s'insérer dans l'architecture théâtrale. La tendance ne souffre pas du passage de la Révolution qui se réapproprie les codes de l'Ancien Régime pour mieux les effacer. C'est pour cela que dans les romans du XIX^e siècle, on retrouve encore de nombreux récits qui relatent l'ambiance mondaine des salles de spectacles qui ont abandonné sous la Restauration, la couleur bleu dominante, pour adopter le rouge que l'on connaît encore aujourd'hui.

⁴⁰⁵ BERNARD Jacques-Abraham, dit Fleury & LAFITTE Jean-Baptiste-Pierre (éd), *Mémoire de Fleury, de la Comédie Française*, Paris, Dupont, 1838, t. I, p. 292.

⁴⁰⁶ *Mercure de France*, Paris, Chez Panckoucke, Mars 1782.

⁴⁰⁷ *Coup d'oeil sur le théâtre français depuis son émigration à la nouvelle salle*, Aux dépens de MM. les Comédiens-Français, Paris, 1783, p. 10.

⁴⁰⁸ BERNARD & LAFITTE (éd), *Mémoire de Fleury...*, op. cit., p. 292.

⁴⁰⁹ NOVERRE Jean-Georges, *Observations sur la construction d'une nouvelle salle de l'Opéra*, Amsterdam, Chez Changuion, 1781, p. 32.

⁴¹⁰ PEROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie (éd.), *Architecture : essai sur l'art / Etienne-Louis Boullée*, Paris, Hermann, 1968, p. 97.

⁴¹¹ *Ibid.*

Table des principales œuvres et documents cités

1. Pierre-Paul Sevin, *Les spectateurs sur scène à l'Opéra du Palais-Royal*, c. 1680-1687, dessin à la pierre noire avec lavis gris et encre brune, Paris, Archives Nationales de France.
2. Pierre-Alexandre Wille, *Intérieur de l'Hôtel de Bourgogne*, 1767, dessin à la pierre noire, Paris, Bibliothèque Nationale de France.
3. Ribault (d'après), Babel, *Plan au rez de chaussée de la salle de spectacle de la Comédie Française*, gravure extraite de Jacques-François Blondel, *L'Architecture Française*, Paris, Jombert, 1752-1756, t. 2.
4. Ribault (d'après), Babel, *Coupe de la salle de spectacle de la Comédie Française vue du côté du théâtre et prise dans les plans sur la ligne C. D.*, gravure extraite de Jacques-François Blondel, *L'Architecture Française*, Paris, Jombert, 1752-1756, t. 2.
5. Jean-Michel Moreau le jeune (d'après), Gaucher, *Couronnement de Voltaire au Théâtre-Français, le jour de la sixième représentation d'Irène*, gravure sur métal, Collection Maciet, Paris, Musée des Arts Décoratifs.
6. Charles De Wailly, *Intérieur de la nouvelle salle de Comédie-Française de l'ancien projet*, 1771, dessin à la plume, lavis et aquarelle, Paris, Musée Carnavalet.
7. Charles De Wailly (d'après), *Coupe et vue intérieure de la salle du Théâtre-Français prise sur la ligne A.B. du plan du rez-de-chaussée (détail)*, après 1783, gravure, Collection Maciet, Paris, Arts Décoratifs.
8. Alexandre-Théodore Brongniart, *Projet de transformation du théâtre des Arts*, c. 1795, dessin, Paris, Musée Carnavalet.
9. Armand Parfait Prieur, *Coupe du théâtre de la rue Feydeau*, 1791, eau-forte, Paris, Musée Carnavalet.

Pour citer cet article

Hadrien Volle, « Tous acteurs. L'intérieur des salles de spectacle à Paris au XVIII^e siècle et pendant la Révolution », *Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours*, volume 1, études rassemblées et présentées par Christophe Henry, en partenariat avec le Groupe de Recherches en Histoire de l'Art moderne (GRHAM) et Les symposiums d'Histoire de l'Art de la Mairie du 11, p. 87-95 [en ligne], mis en ligne le 15 octobre 2018 URL : <https://www.mairie11.paris.fr/actualites/parution-des-symposiums-d-histoire-de-l-art-de-la-mairie-du-11-598>

Imaginer et concevoir le décor

Les ébénistes allemands à Paris au XVIII^e siècle

Miriam SCHEFZYK

Paris constituait au XVIII^e siècle la métropole artistique européenne, le centre commercial des objets de luxe de l'Ancien Régime. Sa suprématie reposait sur des mesures mercantilistes initiées sous Louis XIV : le patronage artistique, la promotion des manufactures, l'importation ciblée du savoir-faire étranger établirent des conditions qui ont permis à la ville de Paris de gagner sa place comme centre de la création artistique et de la mode⁴¹². Par conséquent, il n'est guère étonnant que Paris devînt un pôle d'attraction pour des artistes et des artisans originaires de toute l'Europe, venant se former au nouveau goût, particulièrement pour les artistes et artisans venus du pays voisin, le Saint-Empire Romain Germanique. Concernant les artistes allemands, le cercle du graveur Jean-Georges (Johann Georg) Wille (1715-1808) et son rôle dans l'accueil de confrères allemands ont été très bien étudiés⁴¹³. Par contre, les artisans allemands, nombreux et bien établis à Paris également, n'ont guère trouvé d'attention jusqu'à maintenant dans la recherche en histoire de l'art⁴¹⁴. Cet article souhaite donc focaliser son attention sur les ébénistes allemands actifs à Paris au XVIII^e siècle.

Le cas des « ébénistes allemands » à Paris au XVIII^e siècle

Les *Tableaux de la communauté des maîtres menuisiers-ébénistes-tourneurs et layetiers. De la Ville, Fauxbourgs & Banlieue de Paris...* de l'année 1784, registre officiel de la corporation, comprend un grand nombre de noms de maîtres menuisiers-ébénistes qui suggèrent une origine allemande des artisans, dont Gegenbach, Kirschenbach, Ohneberg, Stadler et bien d'autres⁴¹⁵. Ce même afflux des

⁴¹² Voir STÜRMER Michael (éd.), *Herbst des Alten Handwerks. Meister Gesellen und Obrigkeit im 18. Jahrhundert*, München, Piper, 1986, p. 21-23 ; MICHEL Christian, « Paris au XVIII^e siècle. Foyer artistique et développement urbain », *Histoire artistique de l'Europe. Le XVIII^e siècle*, sous la direction de Thomas W. Gaehgens & Krzysztof Pomian, Paris, 1998, p. 301.

⁴¹³ Voir : DECULTOT Élisabeth, ESPAGNE Michel & MARTIN François-René (éd.), *Johann Georg Wille (1715-1808) et son milieu. Un réseau européen de l'art au XVIII^e siècle*, Paris, École du Louvre, 2009.

⁴¹⁴ Plusieurs auteurs ont commencé à thématiser ce phénomène, par exemple : LEMONNIER Patricia & PICARD Jean Louis, « Deutsche Technik – französischer Geschmack: Die deutschen Ebenisten im Frankreich des 18. Jahrhunderts », *Die Kunst und das schöne Heim*, München, 91, 1979, p. 655-660 ; PALLACH Ulrich-Christian, « Deutsche Handwerker im Frankreich des 18. Jahrhunderts », *Deutsche in Frankreich. Franzosen in Deutschland, 1715-1789. Institutionelle Verbindungen, soziale Gruppen, Stätten des Austausches = Allemands en France, Français en Allemagne, 1715-1789 : contacts institutionnels, groupes sociaux, lieux d'échanges*, sous la direction de Jean Mondot, Jean-Marie Valentin & Jürgen Voss, Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag, 1992, p. 89-102. Une recherche circonstanciée est encore à effectuer. C'est cette lacune que l'auteur souhaite combler dans le cadre de sa thèse : *Martin Carlin et les ébénistes allemands à Paris XVIII^e siècle*, inscrite à l'université de Münster en cotutelle avec l'École pratiques des hautes études à Paris.

⁴¹⁵ Cf. *Tableaux de la communauté des maîtres menuisiers-ébénistes-tourneurs et layetiers. De la Ville, Fauxbourgs & Banlieue de Paris, suivant leur Réceptions, conformément à l'Article 15 de l'Édit d'Août 1776*, Paris, Chardon, 1784, p. 28, 26, 86, 16.

ébénistes allemands est à constater parmi les artisans privilégiés du roi comme Joseph Baumhauer (†1772) ou Jean Pierre Latz (v. 1691-1754). Concernant les différents ébénistes qui ont reçu le titre d'« ébéniste du roi » durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, nous remarquons que les trois-quarts ont des origines allemandes : Jean-François (Johann Franz) Oeben (1721-1763), puis quelques années plus tard, son élève Jean-Henri (Johann Heinrich) Riesener (1734-1806), suivi par Guillaume (Wilhelm) Beneman (†1811).

D'après l'évaluation des grands manuels portant sur les ébénistes actifs à Paris au XVIII^e siècle, environ un tiers des ébénistes parisiens auraient des origines allemandes ou plutôt de pays germanophones⁴¹⁶. Les ébénistes allemands se signalaient donc non seulement par leur nombre mais également par leur habileté, autrement dit leur qualité, comme le laisse entendre leur surreprésentation dans les rangs des ébénistes du roi.

Les origines des ébénistes allemands

D'abord, il est impératif de s'interroger sur le terme « allemand », car le territoire de l'Allemagne d'aujourd'hui faisait partie du Saint Empire Romain Germanique au XVIII^e siècle, qui comprenait également des parties de l'Italie, de la Hongrie, de la Pologne, de la Belgique et d'autres⁴¹⁷. Contrairement à la France ou l'Angleterre, le Saint Empire n'était pas un état national ; il comprenait plusieurs territoires gouvernés par des princes ou des ducs régnants auxquels s'ajoutaient les villes libres, tous morcelés dans une confédération informelle. Un tracé précis des frontières dans le Saint Empire n'est ni possible ni raisonnable car finalement le facteur communautaire des ébénistes « allemands » à Paris étant leur langue commune.

L'épithète « allemand » doit être entendue comme un synonyme de « germanophone ». Cette définition est soutenue par des documents contemporains : par exemple, un professeur parisien de dessin privé appelé Le Meunnie propose vers 1760-1780 un interprète pendant ses cours au faubourg Saint-Antoine afin d'en faciliter l'accès aux ouvriers allemands. Sur sa carte de visite il précise : « Les Allemands trouveront la commodité d'un Interprète [sic.] »⁴¹⁸. Ceci nous confirme encore une fois l'importance de la présence des ébénistes allemands à Paris.

Pour autant, nous pouvons identifier plusieurs territoires dans le vaste espace germanophone de l'Ancien Régime dont un grand nombre d'ébénistes actifs à Paris sont originaires. Nombreux sont ceux venus du Comté palatin du Rhin, du Diocèse d'Aix-la-Chapelle, de Liège, de la Province de Limburg, des électors de Mayence, Trêve et de Cologne, ainsi que pour les ébénistes protestants, du duché de Bade-Wurtemberg et de la Westphalie.⁴¹⁹ La plupart d'entre eux sont donc originaires des territoires de

⁴¹⁶ Nous avons établi notre corpus d'ébénistes dans le cadre du mémoire du Master II à l'université libre de Berlin intitulé *Les ébénistes allemands sous Louis XVI* soutenue en décembre 2014 ; il s'appuie sur les noms recensés dans les études suivantes : SALVERTE François de, *Les ébénistes français au XVIII^e siècle. Leur œuvres et leurs marques*, Paris, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, 1927 ; KJELLBERG Pierre, *Le mobilier français du XVIII^e siècle. Dictionnaire des ébénistes et des menuisiers*, Paris, Amateur, 2002. Salverte et Verlet ont constaté qu'un tiers des ébénistes parisiens du XVIII^e siècle était d'origine étrangère mais sans les identifier précisément, cf. SALVERTE, *Les ébénistes français...*, op. cit., p. XV ; VERLET Pierre, *L'art du meuble à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, p. 41.

⁴¹⁷ Voir entre autres KLUETING Harm & SCHMALE Wolfgang (éd.), *Das Reich und seine Territorialstaaten im 17. und 18. Jahrhundert. Aspekte des Mit-, Neben- und Gegeneinander*, Historia profana et ecclesiastica. Geschichte und Kirchengeschichte zwischen Mittelalter und Moderne, vol. 10, Münster, Lit Verlag, 2004 ; GOTTHARD Axel, *Das Alte Reich. 1495-1806*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006.

⁴¹⁸ Cf. Carte de visite de Le Meunnie, Paris vers 1760-1780, 10,7 x 13,3 cm, gravure sur papier, numéro d'inventaire 3686.1.38.71, The Rothschild Collection, Waddesdon Manor, Buckingham Shire. L'inscription complète est : « LE MEUNNIE / Montre le Dessin, Fait des Ecoliers chez lui / et montre en Ville ; Il tient Ecole les Fêtes / et Dimanches, pour la facilité des Ouvriers / Les Allemands trouveront la commodité d'un Interprète / Il Demeure au 4^{ème} la 1^{ère} Allée à droit en entrant par la rue du Faubourg S^t Antoine Maison / de M^r Provost M^{re} Menuisier dans le Passage / de la Boule Blanche qui conduit au quinze vingt / A PARIS. »

⁴¹⁹ Cf. DRIANCOURT-GIROD Janine, *L'insolite histoire des luthériens de Paris. De Louis XIII à Napoléon*, Paris, A. Michel, 1992, p. 267-268 ; MACHETOT Nathalie, « Les ébénistes étrangers installés au faubourg Saint-Antoine dans la seconde moitié du XVIII^e siècle », *Paris et Ile-de-France. Mémoire publ. par la fédération des sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Ile-de-France*, 51, 2000, p. 67-75, p. 86 ; STRATMANN-DÖHLER Rosemarie, *Jean-François Oeben, 1721-1763*, Paris, Les éditeurs de l'Amateur, 2002, p. 15.

l'ouest, plus particulièrement des pays rhénans. Machetot note que cette région constituait un foyer d'artisans du bois habiles car elle profitait d'un échange entre l'Europe du nord et du sud⁴²⁰.

Les raisons de la migration

En analysant les villes d'origine, nous pouvons constater qu'il s'agit en général de petits duchés, de royaumes et de villes indépendantes. Très peu nombreux sont les cas d'ébénistes venus des grands royaumes ou duchés comme l'Électorat de Bavière, de Brandebourg ou de l'Archiduché d'Autriche. Contrairement aux grands duchés, ces petits cantons n'avaient pas une économie prospère et peu de clientèle fortunée, il y avait conséquemment moins de possibilité de travail pour des métiers comme l'ébénisterie.

En plus, dans ces petites structures, les corporations qui réglementaient l'artisanat disposaient d'une grande puissance : ils distribuaient le travail et donc la nourriture à ses membres et empêchaient les ouvriers, en particulier ceux de la campagne, de devenir maîtres⁴²¹.

Les chances de réussir en dehors de la corporation en travaillant par exemple pour un prince étaient pour beaucoup d'entre eux très faibles. Avec une population grandissante au XVIII^e siècle, la plupart des artisans ne trouvèrent donc plus de travail dans les corporations. Plusieurs famines ont même aggravé la situation des ouvriers dont la plupart vivaient déjà dans des situations précaires. Chaque ébéniste avait sûrement des raisons particulières qui ont favorisé un départ⁴²². Il est impératif de rappeler que la mobilité faisait communément partie de la vie de l'Ancien Régime. Par conséquent, il convient de se demander pourquoi ils se sont finalement implantés à Paris.

Paris – « la ville promise »

Métropole culturelle et économique européenne, Paris était au XVIII^e siècle un lieu attirant pour les artistes comme pour les artisans – « la ville promise »⁴²³ comme le formulait Daniel Roche. Contrairement aux petites villes et duchés du Saint-Empire, Paris offrait un grand marché du mobilier avec une forte demande de la part de la cour, de l'aristocratie et d'une nouvelle richesse, prête à dépenser des fortunes dans des meubles luxueux.

L'écrivain Louis-Sébastien Mercier (1740-1814) constatait déjà à l'époque que l'aménagement intérieur d'un hôtel occupait trois fois plus de temps que la construction de l'hôtel en lui-même⁴²⁴. La demande de mobilier de luxe était assurée par le besoin de représentation qui concernait non seulement la cour et son entourage mais aussi la nouvelle bourgeoisie issue de la finance⁴²⁵.

Le nouvel intérêt pour des petits appartements et l'abandon des vastes salons favorisaient en outre la production de meubles. Le changement rapide de mode stimulait constamment la demande de nouveau mobilier. Cette forte demande nécessitait en conséquence une production croissante de meubles, ce qui attirait les ébénistes étrangers.

⁴²⁰ Cf. MACHETOT, « Les ébénistes étrangers... », *op. cit.*, p. 69.

⁴²¹ Cf. STÜRMER Michael, *Handwerk und höfische Kultur. Europäische Möbelkunst im 18. Jahrhundert*, München, Verlag C.H. Beck, 1982, p. 22f., 66ff. 135-164 ; STÜRMER, *Herbst des Alten Handwerks...*, *op. cit.*, p. 107-116 ; PALLACH Ulrich-Christian (éd.), *Hunger, Quellen zu einem Alltagsproblem seit dem Dreißigjährigen Krieg. Mit einem Ausblick auf die Dritte Welt*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, dtv-Dokumente (2950), 1986, p. 27-44.

⁴²² Par exemple, dans sa thèse sur l'ébéniste Bernard Molitor (1755-1833), Ulrich Leben soupçonne que la mort de sa mère en 1776 pourrait avoir favorisé le départ de Molitor, cf. LEBEN Ulrich, *Bernard Molitor (1755-1833). Leben und Werk eines Pariser Kunstschlzers*, 2 vol., t. 1, thèse inédite, Université de Bonn, 1989, p. 19-20.

⁴²³ Cf. ROCHE Daniel, *La ville promise. Mobilité et accueil à Paris (fin XVII^e – début XIX^e)*, Paris, Fayard, 2000.

⁴²⁴ Louis-Sébastien Mercier écrit : « [L]e dedans [d'une maison] occupe trois fois plus de temps que la construction de l'hôtel [...] on a donné aux ameublement une magnificence surabondante et déplacée. », citation d'après PRADERE Alexandre, *Les ébénistes français de Louis XIV à la Révolution*, [Paris], Chêne, 1989, p. 18.

⁴²⁵ Cf. AUSLANDER Leora, *Taste and Power. Furnishing Modern France*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 39.

L'organisation de l'ébénisterie à Paris

En plus de ce marché de luxe important, Paris disposait d'une organisation particulière de l'artisanat : les corporations réglementaient certes l'artisanat dans la ville de Paris, mais côtoyaient des lieux dits privilégiés qui étaient sous protection du roi ou de l'Église⁴²⁶. Dans ces lieux, les règlements de la corporation n'étaient pas appliqués. Pour les ébénistes étrangers cela signifiait d'énormes avantages : ils pouvaient y exercer leur métier sans avoir la nationalité française, sans être catholique, étaient dispensés d'un long apprentissage auprès d'un maître parisien (fixé à six ans dans leur cas) et des frais d'inscription, qui atteignaient plus de 900 livres pour un étranger⁴²⁷.

En plus, il n'était pas nécessaire d'exécuter un chef-d'œuvre – une tâche qui prenait énormément de temps⁴²⁸. Autre avantage de ces lieux d'exemption : ils formaient une sorte de porte d'entrée aux systèmes corporatifs et plusieurs ouvriers libres obtenaient souvent après une dizaine d'années la maîtrise et donc le statut de membre de la corporation⁴²⁹. Un de ces lieux privilégiés qui se développa au cours du siècle en tant que centre de production du mobilier est le faubourg Saint-Antoine à l'est de Paris. Il attirait un grand nombre d'ébénistes étrangers dont plusieurs ébénistes protestants.

L'intégration des ébénistes allemands au faubourg Saint-Antoine

Une fois arrivés à Paris, les ébénistes allemands s'installaient généralement au faubourg Saint-Antoine car l'endroit offrait la possibilité de travailler en dehors de la corporation, en plus de concentrer la production d'ébénisterie au XVIII^e siècle. Accueillis par d'autres confrères allemands déjà établis, ils étaient nourris, hébergés et familiarisés avec la mode parisienne⁴³⁰. Le faubourg proposait une structure d'accueil très développée. La plupart des ébénistes allemands vivaient concentrés dans quelques rues du faubourg : à partir des années 1750, on constate une forte concentration des ébénistes allemands dans la grande rue du faubourg Saint-Antoine, les rues de Charenton et de Charonne ainsi que celles de Saint-Nicolas et Traversière⁴³¹. Ils travaillaient dans les cours et les petites rues du faubourg très proches les unes des autres. Les ébénistes vivaient donc en toute proximité et formaient une communauté soudée dans laquelle les relations sociales et professionnelles fusionnaient. Il n'est donc pas étonnant d'entendre parler autant l'allemand ou le flamand que le français dans ce quartier à l'époque⁴³².

L'intégration s'effectuait à plusieurs niveaux : l'apprentissage et la connaissance de la langue française, la francisation du nom et/ou du prénom, les mariages, les témoignages ou les changements dans le style d'écriture du gothique allemand vers le romain utilisé en France⁴³³. Ceci dépendait de chaque ébéniste : certains ébénistes étaient parfaitement intégrés dans la société et au sein de l'artisanat français, d'autres beaucoup moins.

⁴²⁶ Voir entre autres : *Ibid.*, p. 85-97 ; THILLAY Alain, *Le faubourg Saint-Antoine et ses 'faux ouvriers'. La liberté de travail à Paris aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2002 ; KNOTHE Florian, *The Manufacture des meubles de la couronne under Louis XIV. A social, political and cultural history*, Turnhout, Brepols, 2016, p. 31-39.

⁴²⁷ Cf. STÜRMER, *Handwerk und höfische Kultur...*, *op. cit.*, p. 65.

⁴²⁸ La corporation compliquait les barrières pour les compagnon étrangers en demandant « un chef-d'œuvre du double plus fort, tant pour la quantité que pour la qualité de l'ouvrage ». *Statuts, privilèges, ordonnances, et règlements des maîtres menuisiers*, Paris, Chardon, 1751, p. 34.

⁴²⁹ Cf. DRIANCOURT-GIROD, *L'insolite histoire des luthériens...*, *op. cit.*, p. 98.

⁴³⁰ Voir pour les ébénistes protestants : *ibid.*, p. 145-210.

⁴³¹ Cf. MACHETOT, « Les ébénistes étrangers... », *op. cit.*, p. 74.

⁴³² Cf. STÜRMER, *Handwerk und höfische Kultur...*, *op. cit.*, p. 62.

⁴³³ Les différentes étapes de l'intégration se laissent appréhender à l'exemple de la francisation des noms et prénoms. Les prénoms ont été presque toujours francisés, contrairement aux noms de famille. Ces derniers ont été adaptés comme *Wotitz* devenant *Vovis*, transformé comme *Schüler* devenant *Schiler* ou parfois traduit de l'allemand en français. Dans quelque cas, le prénom sert de nom de famille : Joseph Baumhauer se faisait par exemple appeler uniquement Joseph. Driancourt-Girod constate que l'utilisation de l'écriture gothique baisse de 52% du début du XVIII^e siècle à 15 % à la fin du siècle qui signifient une forte intégration dans la chapelle de l'ambassade de Suède. Cf. DRIANCOURT-GIROD Janine, *Registres des communautés luthériennes des ambassades de Suède et du Danemark à Paris de 1679 à 1810. 2179 actes de baptême, mariage, inhumation*, 2 vol., t. I : L'histoire des registres, Paris, Édition Cercle Généalogique d'Alsace Section Île de France, 2002, p. 69.

Pour illustrer l'intégration et l'ascension des ébénistes allemands, nous allons étudier le parcours parisien de trois d'entre eux qui ont réalisé une ascension sociale notable au cours du XVIII^e siècle.

Jean-François Oeben et son accession au titre d'ébéniste du roi

Jean-François Oeben fut baptisé Johann Franz en octobre 1721 à Heinsberg, près d'Aix-la-Chapelle⁴³⁴. Fils d'un voiturier ou maître de poste, nous disposons de peu d'informations relatives à son apprentissage en Allemagne et à son arrivée à Paris. Il s'y établit probablement dans les années 1740 avec ses frères et sœurs et est accueilli au faubourg Saint-Antoine par des ébénistes flamands et allemands comme les Vandercruse, Criaerd et Dautriche. En 1749, il épouse Françoise Marguerite Vandercruse, la fille de François, ébéniste originaire des Flandres, déjà installé et bien intégré au sien de la communauté du bois du faubourg Saint-Antoine. Elle est la sœur du fameux ébéniste Roger Vandercruse dit La Croix qui occupait un rôle très important dans la production d'ébénisterie au faubourg Saint-Antoine ainsi que dans la corporation des menuisiers-ébénistes dans la seconde moitié du XVIII^e siècle⁴³⁵. Oeben s'apparente donc à une famille de l'ébénisterie déjà bien implantée au faubourg Saint-Antoine. Les liens familiaux ont été renforcés par d'autres mariages et témoignages. Son frère Simon Oeben par exemple épousera une autre fille de la famille Vandercruse, Marie Marguerite⁴³⁶.

Grâce à son talent de marqueteur, Oeben entre dans l'atelier royal de Charles-Joseph Boulle au Louvre, puis obtient un atelier dans la manufacture royale des Gobelins avec son frère Simon. Il travaillait pour la cour et la haute société parisienne. Bientôt la taille de son atelier ne suffit plus, et il déménagea dans le nouvel Arsenal, en se rapprochant ainsi de ses confrères au faubourg Saint-Antoine. Il a même reçu la permission d'installer une forge pour produire ses propres mécanismes et bronzes – une chose totalement interdite par la corporation qui séparait strictement les différents matériaux.⁴³⁷ Que le même artisan œuvre dans plusieurs spécialités n'était permis qu'au sein des ateliers royaux.

Oeben y concevra des meubles très techniques, comme la table à la Bourgogne ou le fauteuil mécanique du duc de Bourgogne, le secrétaire du roi, ou d'autres tables mécaniques transformables par exemple en table à écrire et en table de toilette [Fig. 1]⁴³⁸. Pour ses inventions, Oeben reçut en 1760 le titre d'*ébéniste-mécanicien du Roy*⁴³⁹. En tant qu'ébéniste du roi, Oeben jouissait d'une grande liberté dans la création de meubles : il créait lui-même les formes, les marqueteries et même les bronzes de ses meubles et introduisait de nouvelles typologies sur le marché du meuble – comme la commode Transition – qui remportèrent un grand succès⁴⁴⁰. Il bénéficiait alors d'une très grande influence sur ses confrères.

Ses années au service du roi permettent à Oeben d'accéder à la maîtrise sans payer les frais d'entrée – un privilège quasi exclusif des artisans du roi. On le reçoit après des démarches administratives effectuées en février 1761. Deux ans plus tard, il décèdera au sommet de sa carrière âgé d'à peine 41 ans, laissant un atelier florissant.

⁴³⁴ L'œuvre de Jean-François Oeben a été étudié amplement par Rosemarie Stratmann-Döhler, voir STRATMANN-DÖHLER, *Jean-François Oeben...*, op. cit.. Voir également SALVERTE, *Les ébénistes français...*, op. cit., p. 256-259 ; PRADERE, *Les ébénistes français...*, op. cit., p. 253-263 ; KJELLBERG, *Le mobilier français...*, op. cit., p. 655-664.

⁴³⁵ Voir ROINET Clarisse, *Roger Vandercruse dit La Croix, 1727-1799*, Paris, L'Amateur, 2000.

⁴³⁶ Cf. Archives Nationales, MC/ET/XXVIII/545, Contrat de mariage entre Simon Oeben et Marie Marguerite Vandercruse le 18 janvier 1756.

⁴³⁷ Cf. STRATMANN-DÖHLER Rosemarie, *Jean-François Oeben...*, op. cit., p. 22-24.

⁴³⁸ Jean-François Oeben, *Table mécanique à lire, à écrire, à toilette*, 1750. Matériaux : bâti en chêne, placage de bois de violette, amarante, houx et autres sortes de bois exotiques; tiroir en genévrier ; mécanisme en fer ; soie ; bronze doré. 73 × 74 × 37,8 cm. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Don de J. Paul Getty.

⁴³⁹ Cf. PRADERE, *Les ébénistes français...*, op. cit., p. 258.

⁴⁴⁰ Voir par exemple la commode Transition de l'atelier d'Oeben dans la collection au J. Paul Getty Museum à Los Angeles, numéro d'inventaire 72.Da.54.

De simple ouvrier immigré au titre d'ébéniste du roi, Oeben a réussi à gravir les échelons de la hiérarchie sociale et professionnelle en une vingtaine d'années. Ces ascensions fulgurantes resteront pour autant des cas rares.

Les ébénistes allemands au faubourg Saint-Antoine et l'interdiction de vente

La plupart des ébénistes allemands au faubourg Saint-Antoine commençaient comme Oeben en tant qu'ouvriers libres, mais n'avaient pas le privilège de travailler ensuite dans les ateliers du roi. Généralement, ils restaient toute leur vie au faubourg Saint-Antoine, qui leur offrait, en tant que lieu privilégié, la possibilité de poursuivre leur métier et de produire des meubles. Toutefois, en tant qu'ouvriers libres, ils ne jouissaient pas du droit de vente dans la ville de Paris. La corporation, en essayant de limiter la concurrence des ouvriers libres du faubourg, réintroduisit l'usage de l'estampille pour marquer les meubles fabriqués par des maîtres de la corporation et pour identifier plus simplement ceux fabriqués par leurs concurrents⁴⁴¹. Les ouvriers libres étaient donc souvent obligés de travailler en sous-traitance pour un marchand-ébéniste ou un marchand-mercier. Même s'ils obtenaient leur maîtrise après plusieurs années, la plupart d'entre eux continuaient de travailler pour un marchand.

Martin Carlin et les marchands-merciers

C'est le cas de l'ébéniste Martin Carlin, originaire des alentours de Fribourg-en-Brisgau, fils d'un charpentier qui coopérait avec les plus grands marchands-merciers de Paris. Carlin rejoignit en 1759 la dynastie germano-flamande des Oeben en épousant Marie-Catherine, la sœur de Jean-François Oeben⁴⁴². Le mariage était en général le principal moyen d'intégration : il permettait d'entrer en contact avec d'autres ébénistes, métiers et artisans comme les marchands de bois, bronziers, doreurs, ciseleurs, marbriers et autres. Les dynasties se constituaient par mariages et rarement par succession de père en fils. L'exemple de la famille Vandercruse-Oeben illustre parfaitement cette tradition : deux sœurs de l'ébéniste Roger Vandercruse ont été mariées à deux frères de la famille Oeben ; leur sœur, Marie Catherine Oeben, épouse Martin Carlin⁴⁴³. À la mort de celui-ci, sa veuve épousera Gaspard (Casper) Schneider, également ébéniste allemand, qui reprend alors son atelier.⁴⁴⁴ C'est également le cas de Françoise Marguerite Vandercruse qui épousera, après la mort de son mari Jean-François Oeben, son apprenti Jean-Henri Riesener, ébéniste d'origine allemande.⁴⁴⁵

Carlin s'installa comme ses confrères allemands au faubourg Saint-Antoine, sûrement accueilli par la famille Vandercruse⁴⁴⁶. C'est très probablement grâce à Roger Vandercruse que Carlin rencontra Oeben, pour lequel il travaillait dans les années 1750. Vandercruse lui sert également d'intermédiaire pour entrer en contact avec d'autres professions : c'est lui qui met Carlin en relation avec le marchand-mercier Simon-Philippe Poirier (1720-1785), un négociant d'objets de luxe destinés à la haute société nationale et internationale⁴⁴⁷. Carlin travailla pour lui pendant plus de dix ans et continua de coopérer, à partir de 1772, avec son successeur Dominique Daguerre (†1796). Ces marchands lui fournissaient des matériaux de luxe comme la laque du Japon, la porcelaine de la manufacture royale de Sèvres ou

⁴⁴¹ « Chaque maître sera obligé d'avoir sa marque particulière et la Communauté la sienne, les empreintes desquelles marques, seront déposée au Bureau sur une nape de plomb qui y sera à cet effet et ne pourront les dits Maîtres délivrer aucun ouvrage, [...] qu'ils ne les aient préalablement marqués de leur marque [...] [sic]. » *Status, privilèges...* 1751, p. 44-45.

⁴⁴² Paris, Archives Nationales, MC/ET/XXVIII/361, Contrat de mariage entre Martin Carlin et Marie-Catherine Oeben, 26 février 1759, acte manquant.

⁴⁴³ Voir également l'arbre généalogique de la famille Vandercruse dans ROINET, *Roger Vandercruse dit La Croix...*, op. cit., p. 114.

⁴⁴⁴ Paris, Archives Nationales, MC/ET/XXVIII/519, Contrat de mariage entre Marie-Catherine Oeben et Gaspard Schneider, 31 janvier 1786, acte manquant.

⁴⁴⁵ Paris, Archives Nationales, MC/ET/XXXVI/522, Contrat de mariage entre Jean-Henri Riesener et Françoise Marguerite Vandercruse, 6 août 1767.

⁴⁴⁶ Roger Vandercruse signe en tant que témoin de Carlin le contrat de mariage entre Carlin et Oeben.

⁴⁴⁷ Roger Vandercruse coopérait lui-même avec Poirier qui lui fournissait des plaques de porcelaine pour les insérer dans des tables en cabaret ou des secrétaires. Voir ROINET, *Roger Vandercruse dit La Croix...*, op. cit., p. 52-60.

encore des pierres dures – totalement inaccessibles pour un ébéniste ordinaire⁴⁴⁸. Ils vendaient ses meubles auprès d'une riche clientèle comme par exemple Madame du Barry ou Mesdames de France. Ensemble, ils concevaient des nouvelles typologies et initiaient des nouvelles modes. Les meubles de Carlin eurent un tel succès qu'il les fabriqua en plusieurs exemplaires, par exemple ses coffres à bijoux⁴⁴⁹. Cette pratique initia une fabrication en série que l'on pourrait décrire comme semi-industrielle, quoique chaque objet demeurait un objet unique et précieux.

À sa mort en 1785, Carlin disposait d'un train de vie modeste comme en témoigne son inventaire après décès⁴⁵⁰. Il n'avait pas accumulé une grande fortune mais, contrairement à beaucoup d'autres de ses confrères, il n'avait quasiment pas contracté de dettes, grâce aux paiements réguliers des marchands.⁴⁵¹ Cette coopération était très sûre car l'ébéniste était généralement payé au comptant de son travail, contrairement aux commandes des particuliers réglées très souvent avec beaucoup de retard et rarement au prix arrêté. Après plus que vingt ans d'activité, Carlin laissa un atelier fructueux qui fut repris par son ancien collaborateur Schneider, ébéniste originaire d'Augsbourg, qui épousa sa veuve⁴⁵².

Mathieu-Guillaume Cramer – ébéniste-marchand protestant

Attardons-nous maintenant sur une carrière très différente: celle de Mathieu-Guillaume Cramer, originaire de Grevenbroich en Rhénanie⁴⁵³. Né en 1733, il était fils d'un homme d'affaires protestant. En tant que tel, il avait reçu une certaine éducation. Il se marie assez tard, en 1771 ; le contrat de mariage mentionne comme témoin l'ébéniste Martin Carlin, pour lequel il a sûrement travaillé avant et par lequel il a été introduit dans l'artisanat français⁴⁵⁴. Contrairement à Carlin ou à Oeben, Cramer était de religion protestante comme plusieurs autres ébénistes du faubourg Saint-Antoine. Son épouse est la fille d'un ébéniste français protestant, Isaac Edmond Collet, ce qui le positionne au cœur de la communauté luthérienne de l'ébénisterie. Le mariage religieux eut lieu quelques jours plus tard dans la chapelle de l'ambassade de Suède⁴⁵⁵. Cette chapelle, ainsi que celle de l'ambassade du Danemark, accueillait nombre d'unions de la communauté germanophone. Leur assimilation diplomatique à des territoires étrangers en faisait les seuls lieux de culte où les ébénistes étrangers pouvaient célébrer un mariage protestant⁴⁵⁶.

Cramer travaillait également en sous-traitance pour d'autres ébénistes. Quelques années après son mariage et après avoir reçu la maîtrise, il s'installa toutefois à son compte en tant que marchand-ébéniste pour vendre ses meubles lui-même. Il quitta ensuite le faubourg Saint-Antoine pour déménager au faubourg Saint-Germain et se rapprocher de la clientèle parisienne fortunée. Afin de pourvoir aux commandes, Cramer possédait cinq établis, signe d'un certain volume de production, mais il sous-traitait également aux autres ébénistes du faubourg Saint-Antoine, tels que Nicolas Petit

⁴⁴⁸ Le métier des marchands-merciers a été étudié par Carolyn Sargentson. Voir : SARGENTSON Carolyn, *Merchants and luxury markets. The Marchands-Merciers of Eighteenth Century Paris*, London, Victoria and Albert Museum/Malibu, J. Paul Getty Museum, 1996.

⁴⁴⁹ Il existe plusieurs versions des coffrets à bijoux de l'atelier de Carlin donc trois un au musée du Louvre, deux au château de Versailles, trois autres au Metropolitan Museum à New York et un autres au Detroit Institut of Art à Michigan.

⁴⁵⁰ L'inventaire après décès de Carlin manquant aux Archives nationales a été transcrit et publié par Salverte dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français* en 1928. Voir : SALVERTE François de, « Documents inédits sur les ébénistes Martin Carlin et Georges Jacob. », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1928, Paris, Daupéley-Gouverneur, 1929.

⁴⁵¹ Carlin était même en avance de paiement avec un de ces fournisseurs, le marchand de bois Melchior Kolbenschlag, également d'origine allemand. Cf. Inventaire après décès de Martin Carlin, cf. *Ibid.*, p. 25-26.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 8.

⁴⁵³ Concernant l'œuvre et la vie de Cramer voir SALVERTE, *Les ébénistes français...*, *op. cit.* ; PRADERE, *Les ébénistes français...*, *op. cit.*, p. 325-327 ; PAULIN Marc-André, « Un maître ébéniste du XVIII^e siècle. Mathieu-Guillaume Cramer », *L'estampille. L'objet d'art*, 1999, p. 55-71 ; LÜNSMANN Anke, *Mathieu Guillaume Cramer, ébéniste parisien du XVIII^e siècle*, Université de Paris-Sorbonne, 1999.

⁴⁵⁴ Archives Nationales, MC/ET/VI/786, Contrat de mariage entre Cramer et Marthe Susanne Françoise Collet, 16 avril 1771. Voir également PAULIN Marc-André, « Un maître ébéniste... », *op. cit.*, p. 57.

⁴⁵⁵ Cf. SALVERTE, *Les ébénistes français...*, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁵⁶ Cf. VERLET Pierre & MEUVRET Jean, *Les ébénistes du XVIII^e siècle français*, Paris, Hachette, 1963, p. 16f. ; DRIANCOURT-GIROD, *L'insolite histoire des luthériens...*, *op. cit.*, p. 159, 273f.

ou Joseph Gegenbach. Son activité de marchand lui permit d'amasser une certaine richesse qu'atteste la possession d'objets de luxe comme de l'argenterie et quelques œuvres d'art. Mais même s'il réussit à tenir boutique et à entretenir sa propre clientèle, sa production était bien moins luxueuse que celle de Carlin. La plupart des meubles décrits dans l'inventaire de sa boutique après le décès de sa femme en 1783 étaient de simples ouvrages en marqueterie décorés avec des bronzes et ornés de marbre⁴⁵⁷. Même lorsqu'il s'installa en tant que marchand, Cramer ne cessa pas de travailler pour d'autres marchands-merciers à des commandes plus prestigieuses.

Son commerce décline avec la Révolution – un destin qu'il partage avec beaucoup d'autres ébénistes de l'époque. La riche clientèle s'est enfuie laissant derrière elle des factures impayées. En mars 1790, Cramer dépose finalement son bilan⁴⁵⁸. Il ne pouvait plus tenir sa boutique et retourne près du faubourg Saint-Antoine, où sa carrière a commencé, continuant d'exécuter quelques meubles modestes jusqu'à sa mort en 1804⁴⁵⁹.

Épilogue

Ces trois cas d'étude nous démontrent les différentes perspectives professionnelles qui s'offraient aux ébénistes allemands installés à Paris : travailler pour la couronne comme le fit Oeben, pour des marchands-merciers à l'instar de Carlin ou à son propre compte comme Cramer⁴⁶⁰. Grâce aux privilèges du faubourg Saint-Antoine, les ébénistes allemands ont pu s'installer en France et développer une activité professionnelle qui a marqué profondément le marché du meuble parisien au XVIII^e siècle. Leur engagement, leur volonté de réussir a contribué à ce que le marché du mobilier parisien se développe en tant que principal marché de luxe européen et leurs meubles sont devenus l'incarnation d'un goût « français ». Paris accueillait donc ces ébénistes étrangers dans un cadre d'émulation économique et sociale unique. Ces petits îlots, surtout au faubourg Saint-Antoine, au sein desquels un marché moderne et quasiment libre régnait, forment un foyer artisanal où les étrangers et les Français, les catholiques et les protestants travaillaient unis dans le travail du bois, ce dont l'exceptionnelle qualité de leurs meubles témoigne encore aujourd'hui.

Pour citer cet article

Miriam Schefzyk, « Les ébénistes allemands à Paris au XVIII^e siècle », *Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours*, volume 1, études rassemblées et présentées par Christophe Henry, en partenariat avec le Groupe de Recherches en Histoire de l'Art moderne (GRHAM) et Les symposiums d'Histoire de l'Art de la Mairie du 11, p. 106-113 [en ligne], mis en ligne le 15 octobre 2018 URL : <https://www.mairien.paris.fr/actualites/parution-des-symposiums-d-histoire-de-l-art-de-la-mairie-du-11-598>

⁴⁵⁷ Cf. Paris, Archives Nationales, MC/ET/XII/711, Inventaire après décès de Marthe Susanne Françoise Collet, 17 septembre 1783.

⁴⁵⁸ Voir Archives de Paris, D4B6/109/7760, 31 mars 1790.

⁴⁵⁹ Paris, Archives Nationales, MC/ET/X/861, Inventaire après décès de Cramer, 17 juillet 1805 (28 prairial an 13).

⁴⁶⁰ Rappelons toutefois que beaucoup d'ébénistes allemands ne réussissaient pas à embrasser une de ces perspectives et demeuraient dans l'ombre d'autres ébénistes ou d'ébénistes-marchands, ne laissant finalement aucune trace dans les archives.

Imaginer et concevoir le décor : Jean-Siméon Rousseau de la Rottière

Jean-Baptiste CORNE & François GILLES

Dans le Paris de la fin du XVIII^e siècle, les chantiers royaux et privés se succédèrent à un rythme effréné, permettant aux meilleurs artistes et artisans de rivaliser d'audace et de virtuosité dans l'art subtil de la décoration intérieure. La pensée directrice de l'architecte était mise en œuvre par ces mains prodigieuses, dont le talent semblait parfois estomper la figure tutélaire du chef d'orchestre de ces constructions.

Ainsi les « sculpteurs et peintres en ornement », comme ils se dénommaient, mettaient en œuvre tout leur génie pour démontrer la légitimité de leur esprit créatif. Plus qu'une simple « main mécanique »⁴⁶¹, ils firent preuve de leur esprit d'invention au travers de petits « chefs-d'œuvre » en bois ou en plâtre, dont malheureusement la fragilité a mal résisté aux aléas de l'histoire. Mais le temps n'est pas venu à bout de tous ces témoignages matériels et le musée des Arts décoratifs de Paris possède dans ses collections un trésor, œuvre de Jean-Siméon Rousseau de la Rottière, dont l'histoire est particulièrement mystérieuse.

La famille Rousseau ou la maîtrise parfaite d'un art de la « décoration »

Une dynastie au cœur des sculpteurs des Bâtiments du Roi

Même si de grandes parts d'ombre subsistent sur cette famille de sculpteurs et peintres en ornement, il convient de rendre justice aux travaux précurseurs de plusieurs historiens⁴⁶². Alfred de Champeaux, ancien directeur de la bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs, et lady Emilia Francis Dilke, brillante élève de John Ruskin, remirent en lumière le destin de cette famille de sculpteur et peintre en ornement⁴⁶³. Stanislas Lami, suivi par Henri Vial, précisa et multiplia les

⁴⁶¹ DIDEROT Denis, entrées « Art », « Artiste », « Métier », *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. I, Paris, 1751, p. 717, 745.

⁴⁶² Des recherches doctorales sur la dynastie Rousseau sont actuellement menées par Jean-Baptiste Corne sous la codirection de Jean-François Belhoste à l'École Pratique des Hautes Études et de Michèle Bimbenet-Privat à l'École du Louvre.

⁴⁶³ CHAMPEAUX Alfred de, « Les frères Rousseau, peintres et sculpteurs ornemanistes », *Revue des arts décoratifs*, t. IX, 1888, p. 234-239 ; idem, *Histoire de la peinture décorative*, Paris, H. Laurens, 1890, p. 283-287 ; DILKE Emilia Francis, « Le boudoir de la marquise de Sérilly au musée South Kensington », *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, 3^e période, t. II, p. 5-16 ; 3^e période, t. XX, p. 118-128 ; idem, *French Furniture and Decoration in the 18th century*, Londres, G. Bell, 1901, p. 55-71.

références concernant la formation et les travaux qu'ils avaient menés⁴⁶⁴. Pierre de Nolhac contribua à illustrer l'importance et la modernité de leurs travaux au cœur des chantiers versaillais à la fin du XVIII^e siècle⁴⁶⁵. De multiples expositions et publications dans la seconde moitié du XX^e siècle ont contribué à révéler progressivement mais partiellement les travaux des frères Jules-Hugues et Jean-Siméon Rousseau grâce à Christian Baulez et Bruno Pons⁴⁶⁶.

Cette famille originaire de l'Essonne, et plus précisément de la ville de Corbeil et du village de Lardy, s'inscrivait dans la longue liste des sculpteurs qui œuvraient sous le règne de Louis XIV. Alexandre Rousseau dit de Corbeil était présent sur les chantiers menés par Robert de Cotte, notamment sur celui de la chapelle royale de Versailles, tout en étant responsable de la restauration des ornements des façades et des bosquets du palais⁴⁶⁷. De son union avec Marie-Françoise Couteau, originaire du village de Lardy, naquirent trois enfants, Alexandre, Jules-Antoine et Élisabeth, dont seul Jules-Antoine reprit l'atelier de sculpture paternel. Très rapidement, il développa l'atelier et conserva la charge des entretiens de sculpture et de rocailles de Versailles et de Marly, tout en se tournant progressivement vers la sculpture sur bois. Assez tardivement, il accéda à 43 ans à la maîtrise de sculpteur, le 17 février 1753. Deux ans plus tard, il était reconnu pour l'excellence de son travail lors du réaménagement du cabinet du Conseil à Versailles sous la direction du Premier architecte du roi, Ange-Jacques Gabriel [Fig. 1]. Il supplanta avec brio l'omniprésent Jacques Verberckt qui avait une main mise presque totale sur les chantiers de sculpture des Bâtiments du Roi. Mais l'âge d'or de la boiserie rocaille commençait à s'estomper, et Jules-Antoine s'effaça progressivement à partir du milieu des années 1760 face à une nouvelle génération de sculpteurs, dominée par Honoré Guibert, dont les créations respiraient le « bon goût » à la grecque. L'atelier de la famille Rousseau résista tant bien que mal face à Honoré Guibert et connut un second souffle lorsque Jules-Antoine commença à s'adjoindre l'aide de ses deux fils, Jules-Hugues, puis Jean-Siméon.

Jules-Hugues et Jean-Siméon, deux formations différentes au sein d'un même atelier

De l'union entre Jules-Antoine Rousseau et Marie-Anne-Françoise Auger, célébrée à Versailles le 22 juillet 1736, naquirent deux fils : Jules-Hugues, dit Rousseau l'aîné, le 27 février 1743, et Jean-Siméon, dit Rousseau de la Rottière, le 18 février 1747⁴⁶⁸. Les deux frères optèrent pour deux formations différentes. Jules-Hugues, par son statut d'aîné, fut formé traditionnellement dans les ateliers paternels et fut très certainement reçu maître sculpteur de l'Académie de Saint-Luc en 1767. Le cadet préféra la voie royale de l'Académie de peinture et de sculpture où il fut honoré d'une médaille de quartier pour une tête d'expression en 1768, puis très certainement d'une seconde en 1773. En 1770, il s'associa avec le sculpteur modeleur Nicolas-François-Daniel Lhuillier qui était revenu de Rome en 1767 sur insistance de l'architecte François-Joseph Bélanger. Cette association fut de courte durée, puisque les deux hommes se séparèrent en 1772.

Se voyant confier de multiples chantiers dans les appartements royaux et princiers, il paraît évident que Jules-Antoine introduisit ses deux fils, ou tout du moins l'aîné en premier lieu, au sein de ses créations. Au contact de ses fils, la sculpture des ateliers Rousseau devint plus fine et moins en relief. Les ornements classiques et antiquisants se mêlèrent de thématiques riantes comme les chinoiserries de la salle des bains de Louis XV en 1770 [Fig. 2]. L'année 1774 fut décisive pour l'atelier

⁴⁶⁴ LAMI Stanislas, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au Dix-huitième siècle*, 2 vol., Paris, Honoré Champion, 1910, t. 2, p. 311-316 ; GIRODIE André, MARCEL Adrien & VIAL Henri, *Les artistes décorateurs du bois, répertoire alphabétique des ébénistes, menuisiers, sculpteurs, doreurs sur bois, etc., ayant travaillé en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, 2 vol., Paris, Schemit, 1912-1922, t. II, p. 131-132.

⁴⁶⁵ NOLHAC Pierre de, *Histoire du château de Versailles. Versailles au XVIII^e siècle*, Paris, Émile-Paul Frères, 1918, p. 120-124, 143-151.

⁴⁶⁶ BAULEZ Christian, « Architecture et décor à Versailles », *Petit journal des grandes expositions*, n°153, octobre 1985 ; PONS Bruno, *Grands décors français, 1650-1800. Reconstitués en Angleterre, aux États-Unis, en Amérique du Sud et en France*, Dijon, Faton, 1995, p. 364-370, 395-410.

⁴⁶⁷ Les travaux menés par Alexandre Rousseau sont encore difficiles à identifier, en cause, les nombreux homonymes qui existaient sur les chantiers royaux comme Alexandre dit du Louvre ou Alexandre Rousseau dit de Paris.

⁴⁶⁸ Le patronyme « de la Rottière » fut ajouté par l'artisan lui-même pour se démarquer de son frère. Il faisait référence à un lieu-dit du village de Lardy appartenant à la famille Rousseau.

familial. Le vieux Jules-Antoine associa officiellement ses deux fils sur le chantier de la bibliothèque de Louis XVI à Versailles où l'ornement à l'antique se conjuga parfaitement avec les figures allégoriques du pouvoir royal [Fig 3]. C'est ainsi que Jules-Hugues, sans doute par reconnaissance de la qualité de son travail fut nommé « Dessinateur et Premier sculpteur des Bâtiments, Chambre et Cabinet du comte d'Artois »⁴⁶⁹.

De l'emploi sage de l'antique aux idées riantes

Par leur double formation, les deux frères développèrent un atelier combinant l'art de la sculpture ornementale et celui de la peinture décorative créant ainsi des intérieurs d'une parfaite harmonie où les deux arts discutaient au sein d'un même décor. L'année 1777 fut marquée par deux chantiers de grande envergure et d'une délicate finesse d'exécution. Les deux frères travaillaient conjointement sur les dessins de Richard Mique à l'élaboration du cabinet turc de Marie-Antoinette à Fontainebleau [Fig 4]. Ils réalisèrent un décor teinté d'un orientalisme de fantaisie où le bois sculpté s'harmonisait avec la peinture ornementale. Les parois du boudoir de Fontainebleau sont intégralement revêtues d'une boiserie où se mêlent sculpture d'éléments figurés et trompe-l'œil peints, créant des effets décoratifs des plus subtils. L'illusion et la théâtralité sont poussées à leur comble avec l'aménagement de glaces mouvantes pouvant clore l'espace. Cette même année, les deux frères furent également appelés sur un autre chantier mené par l'architecte Nicolas Rousset qui était en charge de la nouvelle campagne de décoration de l'ancien hôtel Mégrét de Sérilly [Fig 5]. Cette fois-ci le décor faisait l'éloge d'une iconographie antique autour des saisons et des figures du zodiaque, imprégnée d'une teinte « Renaissance » dans la structuration des panneaux reprenant les panneaux peints des loges du Vatican.

En 1781, les deux frères se retrouvèrent dans un nouveau projet délicat où cette fois-ci la main de Jean-Siméon s'affirmait. Le nouveau boudoir turc du comte d'Artois à Versailles faisait la part belle encore une fois à une turquerie de fantaisie où la main du sculpteur semble être reléguée simplement aux ornements sculptés de la corniche ou aux encadrements de porte, aujourd'hui disparus [Fig 6]. En effet, les pilastres même imitent une sculpture de feuilles d'eau dorées. Fortement appuyés par Richard Mique sur les chantiers versaillais, les Rousseau firent la preuve de leur talent dans les intérieurs de l'appartement de la souveraine. Dans l'attente de la naissance d'un nouvel enfant royal, ils conçurent les boiseries du cabinet de la méridienne de Marie-Antoinette où les références à l'amour conjugal du couple royal par les emblèmes et l'iconographie antique annoncent la naissance d'un futur et tant désiré dauphin de France [Fig 7]. Même cette fois-ci, une nouvelle approche de leurs travaux transparait dans la réalisation des modèles de bronzes des glaces des panneaux de porte, dont la réalisation fut confiée au bronzier Pierre Gouthière, leur ami, voisin et collaborateur depuis plusieurs chantiers.

Dès 1783, l'Antiquité refait une apparition plus sévère dans les grands panneaux du cabinet doré de la reine peuplé de sphinges et de cassolettes fumantes à l'antique [Fig 8]. Le tout était contrebalancé par une flore naturaliste qui s'épanouissait sur les trumeaux de glace. L'arabesque prit tout son essor dans les derniers chantiers royaux menés à partir de l'année 1787. La peinture ornementale avait entièrement disparu laissant la prédominance à une sculpture d'une grande finesse à la structuration savante et au traitement de faible épaisseur. Le cygne se prélassait dans la pièce des bains de la reine au milieu d'un décor de roseaux et de congélations [Fig 9], tandis que des petits amours au corps d'acanthe évoluent gaiement dans un univers de colombes, de roses et cassolettes fumantes au Petit Trianon. L'univers « encyclopédique » envahit la garde-robe de Louis XVI à Versailles non pas pour démontrer son ouverture aux esprits des Lumières, mais plus pour illustrer le pouvoir monarchique sur les arts et les sciences tout en indiquant certainement les goûts personnels de la figure royale [Fig 10].

⁴⁶⁹ *Almanach de Versailles*, année 1777, p. 171. En 1779, lors de son mariage avec Marie-Françoise Charlier, il se nommait « Sculpteur des Bâtiments de la Reine ». En 1780, Jean-Siméon porta le titre de « Peintre & décorateur ordinaire » de la Maison de la reine.

Alors que la Révolution les éloignait des chantiers royaux, les frères Rousseau participèrent à un décor fastueux élaboré par Claude-Nicolas Ledoux pour Jean-Baptiste Hosten, lieutenant-colonel au régiment de Guyenne et négociant dans les Antilles. La sculpture ornementale laissa place à une abondante décoration peinte où encore une fois, l'héritage des loges du Vatican n'était jamais très loin, et où les allégories antiques étaient ponctuées de petites figures orientalisantes assez riantes [Fig 11]. L'âge d'or du décor sculpté sur bois semblait s'atténuer progressivement. Les décors de stuc et peints, et l'essor irrésistible du papier peint sonnèrent lentement la fin d'une pratique dans l'art du décor. Les commandes chutèrent, les grands ateliers peinèrent à se renouveler et certains artisans abandonnèrent purement et simplement le domaine de la décoration. En 1792, Jules-Hugues, après avoir bûché les emblèmes royaux de ses propres créations au château de Versailles, se retira progressivement à Lardy pour y mourir en 1806. Jean-Siméon prit une voie plus littéraire, s'adonnant à l'art de la poésie et de la comédie légère autour d'un cercle réunissant amis, artistes et artisans, avant de s'éteindre à la fin de l'année 1820.

Un « morceau arabesque » nimbé de mystères

Singularités et originalité

C'est précisément Jean-Siméon Rousseau de la Rottière qui est désigné comme l'auteur du morceau arabesque du musée des Arts décoratifs de Paris par le cartel (certainement du XVIII^e siècle) qui lui est accolé [Fig 12]. La présence de ce cartel ancien sur l'encadrement du panneau n'est qu'une des nombreuses strates de mystère dans lesquelles se nimbe l'œuvre⁴⁷⁰, au premier rang desquelles se trouve la question, simple mais essentielle, de sa fonction.

Dans le contexte du XVIII^e siècle, il faut en effet se figurer la singularité de cette œuvre, dont la principale caractéristique est l'échelle très réduite à laquelle ont été sculptés les ornements qui la composent⁴⁷¹. Cette échelle implique une virtuosité technique rarement observée sur une œuvre de cette nature. Seule une confrontation directe avec celle-ci peut renseigner le lecteur sur son extrême qualité et son incroyable finesse. On ne peut qu'admirer cette fourmillante et gracile arabesque dans laquelle s'accrochent des oiseaux, fruits, feuillages et autres paquets de fleurs d'une virtuosité et d'une préciosité éblouissante. On pourrait évoquer sans fin la poésie et la nervosité de chacun des éléments constituant la totalité uniforme et cohérente de la sculpture et en admirer l'infinie subtilité. Se confronter à la sensibilité et la fraîcheur de cette sculpture fait sentir ce si délicat et sensible parfum du XVIII^e siècle. C'est un prodige de finesse tel que le panneau de poirier qui la constitue est maintenu par une gaine métallique, elle-même prise en feuillure dans un cadre de bois peint rechampi doré, et protégée par un verre.

Le cartel contemporain proposé par le musée la présente comme un « modèle de panneau de boiserie ». C'est une désignation tardive puisque l'œuvre n'intégra pas les collections de l'institution sous ce nom⁴⁷². En vérité, l'utilité de cette sculpture semble, de prime abord, assez insaisissable, et on peut légitimement se demander quelles sont les raisons qui ont poussé un sculpteur à une réalisation d'une telle virtuosité.

Analyse technique

Il est nécessaire de revenir plus en détail sur la matérialité et la technicité de cette œuvre, car ce sont ces dimensions qui construisent, de prime abord, son caractère fascinant. Le choix du poirier est déjà révélateur, de par la densité et l'homogénéité de son grain, de l'intention de l'auteur de réaliser une sculpture d'une très grande finesse. Les bois fruitiers étaient généralement destinés à des sculptures de grande précision réalisées à l'échelle de l'objet ou du bijou. Un regard attentif permet aussi de relever un certain nombre de greffes qui ont été pratiquées sur cette masse de bois originelle,

⁴⁷⁰ Le cartel ancien précise « Donné à l'académie Royale d'Architecture en Janvier 1770. Rousseau de la Rottière ».

⁴⁷¹ L'œuvre, avec son cadre, ne fait que 75 x 28 cm.

⁴⁷² La fiche d'inventaire ancienne (GR 817) le présente comme un « Panneau en bois sculpté (sous verre) ».

sans doute pour cacher des défauts ou pour corriger des erreurs [Fig 13]. On remarque aussi que, dans le bas du panneau, le masque barbu a été entièrement refait, la guirlande de fleurs s'accrochant à la lyre est, quant à elle, rapportée. Les points hauts de cette lyre ont été greffés, sans doute pour leur redonner de la tension. Plusieurs fleurs des guirlandes ont été retaillées dans de petites greffes. Dans la partie haute du panneau, on trouve aussi des greffes plus complexes dans les fonds. L'observation de ces infimes détails demande une attention très soutenue et n'est, en réalité, qu'à peine observable.

Elles sont la preuve de l'extrême patience et l'infinie exigence que Rousseau de la Rottière a mises dans l'exécution de ce panneau. Les techniques de sculptures elles-mêmes ont été adaptées à ce panneau. Ainsi, quand au XVIII^e siècle on trouve généralement des œuvres finies « sous le coup d'outil »⁴⁷³, ici le répertoire de matières et d'effets visuels est beaucoup plus varié. Pour l'exemple, il faut observer les zones « charnues » qui sont riflées, certainement avec de petits rifloirs ou une surface abrasive, pour leur donner une texture et une fibre enveloppant les volumes dans le sens des muscles. Les petits estampages qui permettent de créer des jeux de lumière à la surface de certains ornements sont tout aussi remarquables, tout comme le dégraissage des ornements, plus prononcé qu'à l'accoutumée dans la sculpture ornementale⁴⁷⁴. Cet extrême raffinement technique, qui va jusqu'à la texture même des volumes, demande un temps de travail considérable. Une récente restitution de ce panneau a d'ailleurs permis de montrer que l'exécution d'un pareil ouvrage demande plusieurs centaines d'heures de travail⁴⁷⁵ [Fig 14].

Analyse iconographique

Si les détails techniques tiennent toute leur importance dans la démonstration qui consiste à prouver que cette œuvre est d'une élaboration très complexe et ne put être produite que par un sculpteur de très grand talent, il faut aussi s'intéresser à sa composition et au répertoire ornemental qu'elle développe, la technicité n'étant qu'au service de cette composition.

C'est une composition en arabesque, tout en longueur et axée en son milieu permettant une répartition dynamique et rythmée des ornements avec une forme d'élévation. Cette composition en arabesque est bien caractéristique des partis pris décoratifs de la fin du XVIII^e siècle notamment par ses multiples inspirations antiquisantes tant dans le vocabulaire que dans l'expression. Il faut souligner le caractère hiératique de cette composition qui se distingue par son naturalisme (son caractère presque printanier), sa densité, ainsi que la majesté qui s'en dégage. On remarque cette espèce de stabilité et de plénitude qui nous amène visuellement à ce point central magnifié par le visage rayonnant, parfait centre optique de la composition.

Il est aussi particulièrement intéressant de souligner le rôle des tracés régulateurs dans la composition, qui montrent – une fois de plus – le soin et l'attention portés à celle-ci. Sur un plan structurel, l'œuvre est scandée en trois parties définies par deux rectangles racine de 2 (délimitant la tablette sur laquelle reposent les amours et la tangente des rayons du masque) et d'un carré. La subdivision de ces formes géométriques principales définit d'autres proportions comme la hauteur des rinceaux d'acanthé, le diamètre du masque rayonnant, la position de l'urne, etc. Il ne faut pas forcément s'imaginer que toutes ces proportions sont calculées et dessinées, mais elles sont le fruit d'une éducation particulière de l'œil, dont il s'agit, ici, de relever la qualité. Le caractère savant et étudié de ces tracés régulateurs donne une assise à la composition et renforce son caractère quasi immuable, comme si chaque élément composant l'ensemble avait trouvé sa juste place.

La lecture allégorique des ornements mis en scène par cette composition semble assez complexe tant le vocabulaire ornemental employé est large. En effet, tous les domaines sont évoqués, on trouve aussi des ornements relevant du monde végétal et animal, mais aussi des objets manufacturés, des figures, etc. On pourrait entrevoir une allégorie des arts (Apollon/lyre/amours) ou de l'abondance

⁴⁷³ C'est-à-dire sous le « coup de gouge », sans autres finitions.

⁴⁷⁴ Le dégraissage consiste à enlever la matière qui est visuellement en superflu sous un ornement pour donner la sensation qu'il n'est pas rattaché au fond.

⁴⁷⁵ Restitution sculptée par François Gilles dans le cadre d'un Diplôme des Métiers d'Art en sculpture à l'école Boule (promotion 2015), dans : BAZ, *Les diplômés de l'école Boule, Métiers d'Art et Arts Appliqués*, Paris : Ecole Boule, 2016.

(amours/cornes/blé) tout en multipliant les hypothèses à l'infini tant chaque ornement présente, à lui seul, différents degrés d'interprétation. Pour interpréter la portée iconographique ou allégorique de ce panneau, se pose la question essentielle du sens des figures⁴⁷⁶.

Un certain nombre de recouvrements iconographiques avec l'œuvre des Rousseau a permis de désigner avec certitude la figure centrale comme étant celle d'Apollon et celle du bas comme celle d'un satyre ou de Silène (protecteur de Dionysos). La tension entre Apollon et Dionysos qui est, ici, saisissante et n'est pas sans rappeler le postulat que développe bien plus tard Nietzsche, à savoir que deux grandes forces gouvernent l'art : l'apollinien et le dionysiaque. Selon lui, ce serait dans cet équilibre que la tragédie grecque, entre logos et pathos, trouve son équilibre. C'est cette dichotomie obligatoire, cette émulation salvatrice, entre raison et excès, qui serait le fondement de toute forme artistique. Rousseau de la Rottière avait-il conscience de ces enjeux ou développe-t-il simplement un système de représentation et d'interprétation, qu'il a assimilé grâce à ses enseignements ? Quand bien même les frères Rousseau étaient nourris de lectures et de philosophie antique⁴⁷⁷, la seconde solution semble plus plausible. Sans s'aventurer sur un terrain questionnant la dimension intellectuelle des sculpteurs ornemanistes de la fin du XVIII^e siècle, on peut aussi plus simplement supposer que cette arabesque évoque un thème lié à une forme d'élévation et de suprématie de l'art (incarnée par Apollon rayonnant et entouré de ses lauriers) qui triomphe de la matérialité et de la pesanteur des choses terrestres évoquées par l'univers dionysiaque présent en bas du panneau. On ne peut pas non plus faire l'impasse sur le probable symbole maçonnique que constitue la gerbe de blé qui parachève le panneau même si, au moment présent, elle ne nous donne pas de renseignement quant à sa destination.

Si ce panneau développe un univers allégorique qui lui est propre et qui prend son sens individuellement, il se pose alors la question de savoir dans quel contexte s'inscrit cette œuvre pour que la lecture que nous venons d'en faire puisse prendre tout son sens.

Les propositions et prototypes du décor

L'hypothèse concernant la fonction de ce panneau, et qui était jusqu'à présent admise, est celle du *modello* servant à la proposition d'un décor, qui serait ensuite réalisé à plus grande échelle. Ce petit panneau pourrait alors s'insérer dans un champ d'étude nettement plus large qui serait celui de la création des décors intérieurs.

Ces derniers sont principalement issus des pensées et imaginations d'un architecte qui, dans de très nombreux cas, ne laisse guère de place à l'initiative privée. L'architecte peut présenter à son commanditaire ses projets sous différentes formes : des maquettes de petite échelle, des échantillons et des dessins. Ce dernier cas est le plus fréquent et le mieux documenté. Lors du renouvellement du décor du cabinet intérieur de Marie-Antoinette à Versailles en 1783, l'architecte Richard Mique présenta deux projets très différents où le décor peint et le décor sculpté se battent la préséance pour la réalisation finale. Le choix semble être laissé à l'appréciation unique de la souveraine [Fig 15 - 16]. Des projets plus poussés de Pierre Rousseau pour le château de Fontainebleau s'incarnent dans des dessins aboutis et définitifs où les interrogations de l'architecte sur le choix des ornements ne semblaient pas être de la partie [Fig 17]. L'artisan sculpteur ou peintre ne pouvait que suivre ses directives et la part personnelle d'invention n'était pas permise. En effet certains architectes coordonnaient parfaitement tous les dessins et les ornements à appliquer comme Richard Mique ou Claude-Nicolas Ledoux. Dans d'autres cas, certains dessins d'architecture semblaient plus libres dans l'interprétation des motifs. Les dessins issus de l'agence d'Ange-Jacques Gabriel présentent parfois une structuration d'ensemble des panneaux avec les motifs à exécuter, tracés faiblement [Fig 18]. La vision globale du projet paraît assez

⁴⁷⁶ GILLES François, « Dionysos dans les grands décors, proposition de lecture d'un morceau arabesque de Rousseau de la Rottière », communication donnée lors du colloque *Dionysos des Lumières* organisé sous la direction de Markus Castor, Christophe Henry et Laetitia Pierre le 30 et 31 octobre 2015 au Centre allemand d'histoire de l'art (à paraître).

⁴⁷⁷ FAYOLLE François, *Les quatre saisons du Parnasse, ou choix de poésie légères depuis le commencement du XX^e siècle ; avec des mélanges littéraires, et des notices sur les pièces nouvelles*, Paris, Mondelet, 1807, p. 254. La nécrologie de Jules-Hugues Rousseau nous renseigne sur cette dimension intellectuelle.

floue dans la compréhension des motifs qui sont sans doute à la charge du sculpteur, à savoir Jacques Verberckt dans le cadre de Fontainebleau, en qui l'architecte avait une pleine confiance.

Cela ne signifie pas que le sculpteur soit totalement libre. Ce sont de multiples allers-retours qui s'organisent entre l'architecte, le client et le sculpteur. S'échangent alors des échantillons et plans qui permettent de visualiser la réalité de ce que sera le décor une fois réalisé. Le sculpteur trace la boiserie sur le mur pour visualiser les proportions et l'harmonie des ornements qu'il est en train de créer [Fig 19]. Toutes ces mises au point sont certainement très abouties. Pour preuve, le sculpteur Honoré Guibert factura pour près de 1.000 livres le temps passé à « l'étude » du chantier du pavillon de Madame du Barry à Fontainebleau. C'est presque aussi cher que le coût réuni des quatre plus beaux panneaux qu'il sculpta pour la pièce⁴⁷⁸. Malgré le rôle primordial que tient le sculpteur dans la mise en place du décor, peu de dessins signés par les artisans nous sont parvenus. Citons en exemple le très beau dessin au lavis et repercé par un poncif de Rousseau de la Rottière pour la corniche de l'hôtel de la Saône place Vendôme [Fig 20].

On a, grâce à ce document, la vision de ce qu'est un dessin d'exécution d'un projet, pourtant il demeure une exception par sa rareté. On peut alors se poser la question de savoir pourquoi ce sont essentiellement les dessins d'intention à échelle réduite qui sont parvenus jusqu'à nous et non les poncifs à l'échelle 1. La raison la plus probable est que la fragilité qu'implique la technique du poncif a certainement eu raison de bon nombre de dessins d'atelier qui, traités comme des outils de travail, n'ont certainement pas dû survivre aux outrages combinés de l'utilisation quotidienne et du temps ; alors que les dessins d'intention, beaucoup moins soumis aux manipulations, sont plus facilement conservables et archivables.

Une fois le dessin établi, ou en parallèle à cette recherche graphique, le sculpteur expérimentait des propositions de volumes dans l'intention de créer des modèles qu'il pouvait présenter à l'architecte et dont il se servait pour guider son atelier dans l'exécution. Les traces des modèles, validés par l'architecte ou le commanditaire, sont nombreuses dans les archives, mais peu d'entre eux nous sont parvenus.

L'idée même du modèle étant la recherche et l'expérimentation, il est préférable de le réaliser dans une matière malléable et plastique comme la cire ou la terre que l'on peut ensuite mouler en plâtre pour les retravailler ou les pérenniser. Les cires colorées sont le moyen de prototypage le plus courant mais aussi le plus fragile ; les exemples qui sont parvenus jusqu'à nous sont rarissimes mais, par leur inachèvement, sont de magnifiques témoins de la verve créatrice caractérisant les sculpteurs de talent. C'est par exemple le cas des arabesques du château de Bellevue par Joseph Deschamps [Fig 21 - 22]. Ces cires, qui étaient aussi employées dans le prototypage du mobilier et des décors monumentaux ou éphémères, ne sont pas à confondre avec d'autres productions du XIX^e siècle, parfois très similaires.

Cependant au regard des documents d'archives, il semble que l'emploi de modèle en bois, dans ce processus de création et de mise au point, était particulièrement rare, du fait, justement, de son manque de plasticité et de souplesse. Ce n'est donc pas le matériau idéal pour formuler des propositions. Ainsi, comme l'analyse technique l'a prouvé, il semblerait excessif de consacrer autant de patience et d'heures de travail à l'exécution d'un *modello* destiné à être agrandi à l'échelle d'un décor. Le temps d'exécution de cette œuvre est incompatible avec l'empressement dans lequel travaillaient les artisans et les architectes sur les chantiers royaux, où un décor devait être achevé et mis en place en quelques mois. Les délais inhérents à la réalisation d'une telle pièce ne peuvent pas correspondre aux besoins d'un échantillonnage ou prototypage. D'autant plus qu'au regard de la composition, précédemment étudiée, on peut affirmer qu'on la verrait difficilement adaptée à l'échelle d'une boiserie, tant elle deviendrait dense et omniprésente par la répétition des panneaux. Cette arabesque, qui semble être extraite d'un recueil d'ornements, existe en tant que telle et sa seule présence se suffit à elle-même. Elle n'a pas besoin d'être intégrée à un ensemble pour prendre tout son sens. Le grand soin accordé à la composition et la virtuosité technique déployée nous font bien comprendre que le

⁴⁷⁸ Paris, Archives nationales, O¹ 1443, pièce 262, *Mémoire de sculptures d'Honoré Guibert pour le pavillon de madame Du Barry à Fontainebleau, 1772.*

sculpteur a réalisé cette pièce dans l'intention qu'elle existe pour elle-même, en tant qu'objet ayant sa propre finalité et non pas comme un objet transitoire destiné à disparaître au profit d'une autre sculpture plus achevée.

Le caractère démonstratif de cette pièce tient donc une importance primordiale. Ainsi l'orientation donnée par le cartel ancien qui spécifie que cette œuvre a été « offerte en 1770 par Rousseau de la Rottière à l'académie Royale d'Architecture », semble primordial et mérite que l'on se tourne vers les expositions des salons, et surtout de l'Académie royale d'architecture, pour trouver des œuvres similaires à la sculpture qui nous intéresse.

Les voies de la démonstration publique

La question des chefs-d'œuvre présentés par les aspirants maîtres sculpteurs de l'Académie de Saint-Luc est problématique pour l'affirmation de la sculpture ornementale. Après un apprentissage de cinq années, puis un compagnonnage de quatre années, le futur maître sculpteur présentait à ses pairs un chef-d'œuvre exécuté sous le regard attentif des maîtres de la communauté. Ces chefs-d'œuvre de sculpture sont mal connus car les participants à la maîtrise concourraient tant dans l'art de la peinture que de la sculpture. Néanmoins, les scellés apposés sur les biens dépendant de la communauté de Saint-Luc en mai 1776 révèlent quelques informations sur certaines sculptures qui étaient soit des présents des artistes à la communauté, soit les chefs-d'œuvre eux-mêmes. On y recense une vestale en terre cuite par Le Goupil, un Vulcain en terre cuite par Boiston, un petit enfant par Martincourt ou encore un bas-relief en plâtre de Rousseau de la Rottière représentant des *Jeux d'Enfants*⁴⁷⁹. S'agirait-il des morceaux de réception et de leur chef-d'œuvre ? Cela paraît vraisemblable. Dans tous les cas, la sculpture figurée l'emportait sur l'ornement.

Alors que la majeure partie des sculpteurs en ornements, maîtres de l'Académie de Saint-Luc, et dans de rares cas de l'Académie royale de peinture et sculpture, n'avait que peu de place pour illustrer leur talent de sculpteur en ornements, une entente de façade règne au sein de l'Académie de Saint-Luc entre les sculpteurs figuristes et ornemanistes. Les livrets des expositions de l'Académie de Saint-Luc en sont une flagrante illustration. Même si les sculpteurs Boiston ou Feuillet sont présents depuis 1762, ce n'est qu'en tant que sculpteurs figuristes. Il faut attendre la dernière exposition en 1774, pour voir apparaître Cauvet au cœur des productions des sculpteurs. Il y présente : « un bas-relief d'ornements d'une frise ; un bas-relief de l'origine du chapiteau corinthien » et six gravures d'ornements destinés aux jeunes artistes, exécutées par sa belle-fille et son élève mademoiselle Liottier⁴⁸⁰. Mais sa présence serait-elle due simplement à sa reconnaissance artistique ou plutôt à son titre de « Sculpteur de Monsieur, frère du Roi » et d'ancien directeur de l'Académie ? Dans tous les cas, la critique publique était unanime. *Le Mercure de France* et le marchand de tableaux Jean-Baptiste Le Brun (*Almanach des artistes*, 1776) louèrent les ouvrages présentés par Cauvet au Salon de 1774 : « M. Cauvet Sculpteur en ornements nous a prouvé par les deux bas-reliefs exposés au Salon, jusqu'à quel point on pouvait, dans cette partie intéressante de la sculpture, porter le goût, les grâces et la propreté de l'exécution »⁴⁸¹.

En 1776, l'exposition du Colisée relança un nouvel espoir auprès de ces artistes pour exposer et imposer leur talent : Jean-Baptiste Rougé y présenta « une arabesque et une feuille de chapiteau » en plâtre, et Jean-Antoine Boichard « un baromètre arabesque, représentant les quatre éléments et les quatre saisons » ainsi qu'une « cassolette en bois en forme de trépied »⁴⁸². Mais encore une fois, la présence des sculpteurs ornemanistes était tenue.

⁴⁷⁹ GUIFFREY Jules, *Histoire de l'Académie de Saint-Luc*, Archives de l'Art Français, Nouvelle Période, Paris, Édouard Champion, 1915, p. 102.

⁴⁸⁰ *Livrets des expositions de l'Académie de Saint-Luc à Paris, pendant les années 1751, 1752, 1753, 1756, 1762, 1764 et 1774* [publiés par Jules Guiffrey, Paris, Baur et Dédaille, 1872], salon de 1774, p. 165, n°214-216.

⁴⁸¹ LE BRUN Jean-Baptiste, *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et ciseleurs année 1777*, Paris, Delalain, 1777, t. I, p. 145.

⁴⁸² *Livret de l'exposition du Colisée (1776) suivi de l'analyse de l'exposition ouverte à l'Élysée en 1797 et précédé d'une histoire du Colisée d'après les mémoires du temps [...]*, Paris, J. Baur, 1875, p. 45, n°196, 199, p. 47, n°209.

L'Académie royale d'architecture offrait alors une tribune pour les sculpteurs en ornements. Ils pouvaient y présenter leurs réalisations, obtenir les éloges des académiciens et la protection des architectes, leur ouvrant ainsi la voie aux chantiers. Le sculpteur s'invita dans les discussions de l'Académie royale d'architecture. En 1771, Lhuillier et Rousseau présentèrent un recueil de dessins et d'études des antiques de Rome et des maisons royales, et Cauvet présenta son recueil d'ornements pour les jeunes artistes en 1777, dont le frontispice est de l'invention du peintre d'histoire de l'Académie royale Hugues Taraval⁴⁸³. Des morceaux de sculpture arabesque étaient également mis aux jugements des académiciens sous la forme de bas-reliefs en bois ou en plâtre comme Nicolas-Joseph Guichard en 1775, Rougé en 1776, ou encore Gardeur en 1778 pour des sculptures en carton⁴⁸⁴. Généralement l'éloge était unanime sur le bon goût de ses artisans qui opérèrent une révolution dans les intérieurs envahis par l'antique et l'arabesque.

Ainsi, cette œuvre de Rousseau de la Rottière est prodigieuse à plusieurs fins : elle s'inscrit très clairement dans cette volonté démonstrative, pour un sculpteur en ornements dépendant des architectes, de s'adresser à eux – à travers leur académie – pour faire reconnaître leurs talents de sculpteur. Cette œuvre, il faut donc l'étudier au regard de son unicité, de l'acharnement et de l'investissement de son sculpteur dans sa conception et son exécution. Il faut réussir à la détacher de l'idée préconstruite qui consiste à voir dans une sculpture de petite échelle un modèle destiné à une autre finalité. Ici, l'œuvre ne se prête pas à ce type d'interprétation et sa seule présence matérielle suffit à nous transporter dans tout un monde de perfection.

⁴⁸³ LEMONNIER Henry (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, 1671-1793*, Paris, J. Schemit, 1924, t. VIII (1768-1779), p. 97, 144.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 218, 266, 363.

Table des principales œuvres et documents cités

1. Cabinet du conseil à Versailles, réaménagements de 1755 par Ange-Jacques Gabriel et Jules-Antoine Rousseau. R.M.N., 14-547904.
2. Nouvelle pièce des bains de Louis XV au château de Versailles, aménagements de 1770-1771 par Ange-Jacques Gabriel et la famille Rousseau. R.M.N., 05-508586
3. Bibliothèque de Louis XVI au château de Versailles, aménagements de 1774 par Ange-Jacques Gabriel et la famille Rousseau. R.M.N., 11-532908
4. Boudoir turc du château de Fontainebleau, aménagements de 1777 par Richard Mique et les frères Rousseau. R.M.N., 15-523572
5. Boudoir de l'hôtel Mégrét de Sérilly, 1777, Nicolas Rousset et les frères Rousseau, Londres, The Victoria & Albert Museum, inv. 1736 - E1869.
6. *Le sultan rejoignant sa sultane*, Jean-Siméon Rousseau de la Rottière, 1781, huile sur bois, 81cm x 60cm, Paris, musée du Louvre, inv. SSN354. R.M.N., 14-513195
7. Cabinet de la Méridienne au château de Versailles, aménagements de 1781 par Richard Mique et les frères Rousseau. R.M.N., 13-549590
8. Cabinet intérieur de la reine au château de Versailles, aménagements de 1783 par Richard Mique et les frères Rousseau. R.M.N., 11-532783
9. Pièce des bains de la reine au château de Versailles, détail d'un panneau, aménagements de 1788 par Richard Mique et les frères Rousseau. R.M.N., 99-012749
10. Garde-robe de Louis XVI au château de Versailles, aménagements de 1788-1789 par les frères Rousseau. R.M.N., 11-532813
11. Grand salon de l'hôtel Hosten, aménagé par Claude-Nicolas Ledoux vers 1793, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, inv. 98.DH.149.
12. J.-S. Rousseau de la Rottière, « *Morceau arabesque* », vers 1773, poirier sculpté, 75 x 28 cm, Paris, musée des Arts décoratifs. Inv. GR 817. ©Photo des auteurs
13. Détail des « greffes » sur le « *Morceau arabesque* » de J.-S. Rousseau de la Rottière. ©Photo des auteurs
14. Restitution du « *Morceau arabesque* » de J.-S. Rousseau de la Rottière par François Gilles : ébauche des volumes principaux. ©Photo des auteurs
15. *Projet de la face d'entrée du cabinet intérieur de la reine à Versailles*, Richard Mique ou les frères Rousseau, 1783, dessins sur papier crème, crayon noire, lavis jaune, vert, rouge, bleu et brun, 48,2cm x 63,5cm, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, inv. no. EBA 2008. ©Photo des auteurs
16. *Projet de la face d'entrée du cabinet intérieur de la reine à Versailles*, Richard Mique ou les frères Rousseau, 1783, dessins sur papier, crayon et encre noire, lavis, 20,8cm x 22cm, collection privée.
17. *Projet pour le grand cabinet de la reine à Versailles*, Pierre Rousseau, vers 1785, New York, Cooper Hewitt, inv. 1911-28-155.
18. *Projet pour le cabinet de retraite de la reine à Fontainebleau*, Ange-Jacques Gabriel, 1737, plume et encre noire, 18cm x 28,9cm, Paris, musée des Arts décoratifs, inv. CD 3991C. ©Photo Les Arts Décoratifs, Paris Tous droits réservés
19. Poncef d'un trumeau de la chambre de Madame Victoire à Versailles, découvert en 1978 - 1979.
20. *Corniche de la chambre à coucher de Monsieur de la Seaunne*, signé Jean-Siméon Rousseau de la Rottière, 1778, dessin sur papier crème, traits de plume, encre noire et brune, lavis gris, 46,5cm x 53cm, Paris, Institut National de l'Histoire de l'Art, bibliothèque Jacques Doucet, inv. NUM OA 709.
21. *Projet de dessin arabesque pour l'appartement de Madame Adélaïde à Bellevue*, Richard Mique ou Joseph Deschamps, vers 1785, Paris, Archives Nationales.
22. *Panneau en cire pour un projet de boiserie*, cire verte sur panneau de chêne, 115 x 34 cm, Paris, musée des Arts décoratifs, inv. 4571. ©Photo des auteurs.

Pour citer cet article

Jean-Baptiste Corne, François Gilles, « Imaginer et concevoir le décor : Jean-Siméon Rousseau de la Rottière », *Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours*, volume 1, études rassemblées et présentées par Christophe Henry, en partenariat avec le Groupe de Recherches en Histoire de l'Art moderne (GRHAM) et Les symposiums d'Histoire de l'Art de la Mairie du 11, p. 114-123 [en ligne], mis en ligne le 15 octobre 2018 URL : <https://www.mairieu.paris.fr/actualites/parution-des-symposiums-d-histoire-de-l-art-de-la-mairie-du-11-598>

Les meubles à plaques de porcelaine de Martin Carlin

Patricia LEMONNIER

« Deux mille louis à gagner, diamans et bijoux perdus, Il a été volé chez Madame du Bary, au château de Louvecienne , dit Lucienne, près Marly dans la nuit du 10 au 11 janvier 1791, les diamans et bijoux ci-après..... s'adresser à Louvecienne, près Marly, chez Madame du BARRI, & à Paris, chez M. ROUEN, notaire, rue des Petits Champs, & à M. ROUEN, marchand orfèvre-joyaillier, rue Saint Louis au Palais, & au Clerc du Bureau, rue des Orfèvres »⁴⁸⁵.

C'est ainsi qu'un des plus beaux meubles à plaques de porcelaine de Martin Carlin fut fracturé afin de voler tous les bijoux que la dernière favorite de Louis XV y avait entreposés [Fig 1]. Ce fut aussi le dernier travail effectué par le célèbre marchand-mercier Dominique Daguerre pour Madame du Barry: portée le 24 avril 1792 pour être réparée, la commode réintégra le château de Louveciennes le 6 août de la même année accompagnée d'une facture de 495 livres libellée de la façon suivante: « réparation d'une commode de porcelaine: avoir ressoudé plusieurs parties en bronze, avoir remis tous les bronzes au mat, avoir aussi réparé les bois ainsi que les serrures »⁴⁸⁶.

Cette commode livrée le 21 août 1772 par le marchand-mercier Simon- Philippe Poirier à la comtesse est sans nul doute le plus beau meuble à plaques de porcelaine produit pendant les quelques décennies durant lesquelles la porcelaine de Sèvres fut « la décoration » attribuée aux meubles les plus prestigieux. Si l'association de la porcelaine de Sèvres à l'ébénisterie date des années 1750⁴⁸⁷ avec les tables en cabaret estampillées B.V.R.B, son caractère récurrent s'impose en 1760 et s'arrêtera presque totalement en 1785. Deux hommes sont à l'origine de ce phénomène : Simon-Philippe Poirier (1720-1785) exerçant sa profession rue Saint-Honoré, paroisse Saint-Eustache « à la Couronne d'Or » [Fig 2] et Dominique Daguerre (mort en 1796), qui n'était autre que son petit cousin, son apprenti le 21 avril 1752⁴⁸⁸, puis son associé en 1772 et enfin son successeur en 1777 lorsque Poirier se retira des affaires [Fig 3].

Tous deux sont les grands marchands-merciers de la seconde moitié du XVIII^e siècle. « Marchands de tout, faiseurs de rien » selon la célèbre définition : s'ils sont les presque exclusifs acheteurs de plaques de porcelaine à la manufacture de Sèvres, il leur faut néanmoins des ébénistes de

⁴⁸⁵ Paris, Bibliothèque nationale de France, Réserve des livres rares, res atlas-Z-46 (13).

⁴⁸⁶ WILDENSTEIN Georges, « Simon-Philippe Poirier, fournisseur de Madame du Barry », *Gazette des Beaux-Arts*, 1962, vol 2.

⁴⁸⁷ Les premières commandes de plaques datent de 1756 avec une livraison au marchand-mercier Lazare Duvaux, cf. Archives de la Manufacture Nationale de Sèvres [MNS], Vy² fol 13 v^o

⁴⁸⁸ Paris, Archives Nationales, Minutier Central, ET/XLI/519.

talent afin d'adapter ces chefs-d'œuvre sur des ébénisteries dont ils seront toujours les commanditaires et parfois les dessinateurs.

Une collaboration

Simon-Philippe Poirier jettera son dévolu sur l'ébéniste Martin Carlin (1730-1785) sans qu'aucune source écrite ne puisse nous renseigner sur cette étroite collaboration. Martin Carlin (1730-1785), d'origine allemande, se marie le 26 février 1759 avec Marie-Catherine Oeben qui n'est autre que la sœur de Jean-François Oeben. Établi Grande rue du Faubourg Saint-Antoine, paroisse Sainte-Marguerite, c'est à cette adresse qu'il sera reçu maître-ébéniste le 30 juillet 1766.

De sa collaboration avec Simon-Philippe Poirier, les sources d'archives et leurs inventaires après décès restent muets, mais une chose est sûre à la lecture de la production de cet ébéniste : il n'a travaillé que pour les marchands-merciers et principalement pour Simon-Philippe Poirier. Presqu'un tiers de sa production est représentée par des meubles à plaques de porcelaine, environ un quart par des meubles ornés de panneaux de laque. Lorsqu'on sait que ces deux matériaux étaient obligatoirement fournis par les marchands merciers, la subordination de l'ébéniste est évidente.

Les registres de la manufacture de Sèvres répertorient année après année les ventes aux marchands. Entre 1766 et 1785, nous trouvons les noms des marchands suivants: Poirier (toujours le premier de la liste), Madame Lair, Dulac, Tesnier, Rouveau, Bailly, Sayde, Dumoulin, Spröte, Madame Bréant ; à partir de 1774 apparaissent les noms de Bazin, Grouet, Delorme, Manoel, la Veuve Poupard, Delacroix, Gallanty, Ducis, Brosset, Regnault, Cellier, Magimel et Dupuis.

Les achats faits par Simon-Philippe Poirier sont parfaitement répertoriés et éloquents quant à leur volume. À partir de 1766 (date de maîtrise de Martin Carlin) jusqu'au décès de celui-ci soit 19 ans plus tard, Poirier achète 1154 plaques⁴⁸⁹. Même si celles-ci ne sont pas toutes destinées à l'ébéniste, il n'en reste pas moins que cela constitue une quantité très importante. Les plaques sont parfaitement répertoriées dans les registres, c'est ainsi que l'on nomme:

« 1 tableau 960 livres, 1 grande plaque ronde 216 livres, 3 plaques carrées à 96 livres (288 L), 3 quarts de cercles 15 livres (45 L), 4 plaques longues 60 livres (240 L), 1 plaque ovale 192 livres, 8 plaques petites 18 livres (144 L),¹⁰ plaques bombées 72 livres (720 L) ».

Dans les registres des peintres outre les décors, certaines plaques présentant des particularités sont parfaitement décrites comme le 29 juin 1782:

« pour M. Daguerre - M. Pierre
1 grande plaque ronde roses et barbaux
2 plaques ovales percées frize riche, rose et barbaux »⁴⁹⁰

Ces plaques ovales percées étaient destinées aux tables porte-lumières.

Il semble que les meubles à plaques de porcelaine de Sèvres aient particulièrement fasciné les femmes. C'est dans leur ameublement qu'on les trouve majoritairement pour ne pas dire presque exclusivement, et Madame du Barry fut une des meilleures représentantes de ce goût, certainement entraînée par Simon-Philippe Poirier.

Lorsqu'elle devint maîtresse officielle de Louis XV en 1769, les appartements que lui attribua le roi au second étage du château de Versailles se remplirent très rapidement des meubles les plus somptueux. Dans la petite galerie ou salon de jeu, on remarqua « une table tric-trac plaquée de porcelaine de Sèvres, une paire de commodes destinées aux deux panneaux des entre-fenêtres, la première ornée de cinq morceaux de porcelaine de France à fleurs et filets d'or, dans la chambre à

⁴⁸⁹ MNS, Vy4 fol 58, fol 93v°, fol 112v°, fol 148, fol 164, fol 181 v°, fol 194, fol 212, fol 225, Vy5 fol 18, fol 45, fol 197, fol 106 v°, fol 186, fol 199 v°, Vy6 fol 1, fol 61 v°, fol 100 v°, fol 147 v°, fol 226, fol 257, Vy7 fol 4 v°, fol 80 v°, fol 162, fol 204 v°, Vy8 fol 119, fol 187, fol 232, Vy9 fol 21 v°, fol 57 v°, fol 159 v°

⁴⁹⁰ MNS, Vj'2 fol 204 v°

coucher la commode livrée le 21 août 1772 à cinq tableaux de porcelaine peints d'après Pater, Carle Vanloo et Lancret » [Fig 1].

La mort de Louis XV entraîna la disgrâce de la comtesse qui après une retraite forcée à l'abbaye de Pont-aux-Dames reprit une vie mondaine à Louveciennes. Criblée de dettes au moment du déménagement des meubles et objets d'art de Versailles vers Louveciennes, elle dut vendre certains meubles comme la table livrée le 20 novembre 1772 ornée d'un tableau en miniature d'après Le Prince [Fig 4 - 5]⁴⁹¹, ainsi que la deuxième commode destinée au salon des jeux à Versailles qui se retrouva chez la comtesse de Provence au Luxembourg.

Lorsque les scellés furent apposés à Louveciennes le 16 février 1793, au château et sur le pavillon neuf, et qu'il s'en suivit un inventaire faisant l'état des lieux avant dispersion, nous retrouvons les meubles dans la chambre à coucher, dans la galerie du château, dans le salon ayant vue sur la machine de Marly et dans le salon de gauche du pavillon neuf.

Une collection de meubles à plaques de porcelaine de Martin Carlin

C'est ainsi qu'il est possible de récapituler les meubles à plaques de porcelaine de Martin Carlin livrés et possédés par la comtesse⁴⁹² :

- 18 novembre 1768, livrée par Poirier à Versailles : « Une table à gradin en porcelaine de France, fond verd à cartouches de fleurs, très richement ornée de bronzes dorés d'or moulu, le dessus du tiroir couvert d'un velours verd et les pieds d'écritoire dorés pour 1440 livres » (en 1793 estimée 200 Livres et adjugée 406 Livres) ;

- 2 juillet 1770, livré par Poirier : « Un tric trac sur pied de trois pies quatre pouces de long plaqué en bois rose et à fleurs de bois violet la pareclose en bois gris satiné et rosettes de bois rose, très richement garni de bronzes dorés d'or moulu, un des cotes du dessus couvert en velours verd et garni de toutes les pièces nécessaires au jeu pour 720 L. » ;

- 13 décembre, livré par Poirier pour Fontainebleau : « Un coffre de porcelaine de France fond verd à cartouches de fleurs et très richement orné de bronzes dorés d'or moulu ainsi que son pied [pour] 1800 L. » (en 1793 estimé 360 Livres) ;

- 8 octobre 1771, livré par Poirier pour la garde-robe du pavillon neuf : « Un grand tric trac de porcelaine de France fond verd à fleurs sur son pied le tout très richement orné de bronzes dorés d'or moulu l'un des côtés du dessus garni en velours verd et pouvant servir de table de piquet, led. Tric trac garni de toutes les pièces nécessaires au jeu 1500 livres » ; (en 1793 estimé 500 Livres et adjugé 740 Livres à Huard l'Ainé) ;

- 21 août 1772, livrée par Poirier pour la chambre de la comtesse à Versailles : « Une commode ornée de tableaux de porcelaine d'après Watteau et Wanloo et très richement garnie de bronzes très bien finis et dorés d'or mat pour 9750 livres » (en 1793 réservée par la Commission des Arts et cédée par la Commission du Commerce et d'Approvisionnement à Abraham Alcan fournisseur de la République) ;

- 20 novembre 1772, vendue par Poirier : « Une superbe table orné de porcelaine de France, le dessus qui est le morceau principal représente un tableau en miniature d'après Le Prince, les garnitures de bronze sont parfaitement cizelées et dorées d'or mat pour 5500 livres. » (revendue ou donnée par Marie-Antoinette à sa sœur Marie-Caroline de Naples, table qui apparaît sur le tableau la représentant par Camillo Landini en 1787) ;

⁴⁹¹ Un tableau de Camillo Landini représente Marie-Caroline de Naples (1752-1814) accoudée à cette table. D'après la tradition, cette table aurait été offerte par Marie-Antoinette à sa sœur Marie-Caroline reine de Naples et des Deux-Siciles.

⁴⁹² Cette liste a été établie avec la liste publiée par G. Wildenstein d'après les Archives de Seine et Oise E.75 et d'après les mémoires de Poirier, cf. WILDENSTEIN, « Simon-Philippe Poirier... », *op. cit.*

- 14 décembre 1772 : « Un secrétaire en armoire orné de porcelaine de France fond verd à fleurs & richement garni de bronzes dorés d'or moulu pour 2400 L. » ;

- 22 décembre 1772 : « Une table ronde en bois rose, le dessus et les parclozes en porcelaine de France, un sac à brodé dans le bas deladite table et fort ornée de bronze doré d'ormoulu cy 840 L. » ;

- 30 décembre 1773, vendu par Poirier : « Un secrétaire en porcelaine de France fond vert très orné de bronze doré d'ormoulu pour 2640 livres » ;

- 9 avril 1774, livrée par Poirier pour le salon des jeux de Versailles : « une paire de commodes destinées aux deux panneaux des entre-fenêtres, la première ornée de cinq morceaux de porcelaine de France, à fleurs et filets d'or pour 3360 L, la seconde achevée l'année suivante. »

- 8 décembre 1774, livrée par Poirier : « Une table ronde avec ses tableaux de porcelaine sur son trépied de bois d'acajou avec son tapis de veau fauve pour 3000 L. »

Un exceptionnel guéridon

Ce dernier meuble, livré en décembre 1774 par Poirier afin de compléter l'ameublement du pavillon neuf, était ce magnifique guéridon qui, grâce à un mécanisme en acier, permet de basculer en avant le plateau. Le plateau, décoré de plaques de porcelaine de Sèvres, présentait une plaque centrale à fond bleu céleste reproduisant « le concert du grand sultan » peint par Carle Vanloo en 1737 (réalisée par le peintre Charles-Nicolas Dodin en 1774 et vendue à Poirier le 8 décembre 1774 pour la somme de 3000 livres) et six plaques cintrées ornées de figures sur fond de paysage et guirlandes de fleurs d'après Antoine Watteau [Fig. 6].

Comme pour les autres meubles ce guéridon fit des émules et l'on connaît deux autres guéridons semblables (avec des décors différents), l'un conservé dans les collections du palais royal de Madrid⁴⁹³, l'autre au château royal de Varsovie. Ce dernier est orné d'une plaque centrale représentant Télémaque chez Calypso et les six plaques autour sont peintes en camaïeu grisâtre représentant les aventures de Télémaque [Fig. 7.1 - 7.2], d'après les aventures de Télémaque racontées par Fénelon dans *les aventures de Télémaque* en 1699. Les six plaques décrivent : Télémaque et Mentor rencontrant la déesse Calypso après leur abord dans son île (Livre I) ; Télémaque consolé par Temosiris (Livre II) ; la fuite de l'île de Calypso (Livre VII) ; Télémaque qui par le secours de Minerve combat et vainc Hippias (Livre XVI), Télémaque descendant aux enfers en quête de son père (Livre XVIII), Télémaque remerciant Minerve pour sa protection (Livre XXIV).

La plaque centrale présente Télémaque en compagnie de Mentor racontant ses aventures à la déesse Calypso. Cette scène fut exécutée d'après un dessin que Jean-François Beauvarlet réalisa en 1773 d'après le tableau de Jean Raoux de 1722 conservé au musée du Louvre.

Ce guéridon fut expédié à Varsovie en janvier 1782 ; il était offert par le comte d'Artois à son excellence Madame la Générale comtesse de Grabowska, qui n'était autre que l'épousemorganatique de Stanislas-Auguste Poniatowski (1764-1795), dernier roi de Pologne. Les archives ont conservé le mémoire des caisses d'emballage⁴⁹⁴:

« 1782 Janvier 4^e C.G.C.B; n° 5 Varsovie / à son excellence Madame la Généralle comtesse de Gravowska à Varsovie

Mémoire des caisses emballages fournitures et debourcez faits pour le service de son Altesse Monseigneur le Comte d'Artois, pour une table en porcelaine monté sur son pied d'ébénisterie garnie de cuivre doré envoyé à ladresse comme en marge, les dittes ouvrages et debourcez faits par Delorme.

Une caisse en bois de sapin rabotté, ferré de douze tourets et ecroux pour le dessus de la table 22 L

⁴⁹³ ROCHEBRUNE Marie-Laure de (dir.), *El gusto "a la griega" nacimiento del neoclasicismo Frances*, Madrid, Palacio Real ; Paris, musée du Louvre ; Lisboa, Fondation Calouste Gulbenkian, 2007-2008, p. 284-285.

⁴⁹⁴ Paris, Archives Nationales – R1/ 324

Pour les traverses au dessus de la table et en pans coupés pour fixer la table dans les angles...2L
 10s
 Un panneau chantourné rabotté et barré pour mettre au dessus de la table de porcelaine...4L 10s
 Une caisse renforcé de quatre montants dans les angles avec trois traverses pour ce que dessus et
 le pied de table.....27 L
 Une autre caisse en bois fort pour renfermer celle cy dessus et servir de double caisse.....36 L
 Fourny pour envelopper et garnir 6 mains de papier blanc à 10s.....3 L
 Pour 8 dittes de gris à7s.....2L 16
 Pour idem de flanelle.....1L 12
 Pour 2 couettes de coton à 30 s.....3 L
 Payer à la douane pour les droits de sortie qui au lieu de 6% ne se payent qu'à 2 ½ % parce que
 c'est de la porcelaine de France monté avec cuivre doré sur 1500 L d'estimation de la dite table y
 compris les 10 s sur livre et droit d'argent
 Pour le plomb et l'expédition.....4 L
 Fourny pour couvrir la caisse de trois toilles cirés 28 a de toile ciré grase et noire à 30s...42 L
 Pour emballage en toile forte, paille et corde payé20 L
 Payé aux porteurs de Sève qui ont apporté la table.....4 L
 Pour le port du ballot à la douanne et au roulier.....3 L
 Pour façon d'avoir garnie en caisse ce que dessus et peines et soins.....30 L
 Total 264 L 10 s 6.

Je certifie le presen véritable et que cet emballage a été ordonné par monseigneur à versailles le
 quinze juin 1782
 Bourlet »

Cette table à plaques de porcelaine va intégrer une des plus belles pièces du château de Varsovie à savoir le Cabinet des Conférences. À partir de 1781-82, trois salles d'une grande importance sont aménagées dans le château : la salle du Trône, la salle des seigneurs et le cabinet des conférences. Elles seront terminées en 1786 et ce sont les projets de l'architecte français Victor Louis recommandé par Madame Geoffrin, grande amie de Stanislas-Auguste, qui seront retenus.

Suite au départ de Stanislas-Auguste de Varsovie, chassé par Catherine II suite à l'insurrection de Kosciuszko en novembre 1794, un inventaire du mobilier du château sera établi en mars 1795 dans lequel nous retrouvons la table « au cabinet des conférences à côté de la salle d'audience »⁴⁹⁵:

« Une très belle table ronde, dont le pied est en forme de guéridon, de bois de Ste Lucie, sur des roulettes, garnie d'ornements de bronze parfaitement finis. Le dessus de la dite table est de porcelaine de Sèvres, divisé en sept compartiments dont celui du milieu peint de différentes couleurs représente Thélémaque chez Calypso, et les six, qui en font le contour, peints en camaïeu grisâtre, représentent les différentes aventures de Thélémaque. Le tout enchassé de bronze supérieurement bien travaillé et doré en mat ».

Le coffre à bijoux et le bonheur du jour

Parmi les meubles de la comtesse du Barry il en est deux sortes qui générèrent des séries : le coffre à bijoux et le bonheur du jour.

Le coffre à bijoux fut à l'origine conçu pour Marie-Antoinette. À son arrivée en France en 1770 et pour son mariage célébré le 16 mai, des présents lui furent offerts et parmi ceux-ci ce splendide coffre à bijoux [Fig 8]. Simon-Philippe Poirier en est le concepteur et bien que nous ne soyons pas sûr de la paternité de ce dessin [Fig 9], il est fort probable qu'il en soit l'auteur.

Des treize plaques qui composent le meuble, dix sont datées de 1770 et sont à rapprocher de celles livrées durant le 1^{er} semestre de l'année 1770 au marchand mercier (13 plaques différentes à 60 Livres chacune pour un total de 780 Livres.)

⁴⁹⁵ ROTTERMUND Andrzej, GIEYSZTOR Aleksander, *Inventaire général des meubles et effets mobiliers qui sont dans le château de Varsovie fait en mars 1795*, Varsovie, 1997, p.33-34.

Les présents offerts à Marie-Antoinette pour son mariage ne sont pas tous connus, mais il est fort probable que ce coffre en faisait partie. C'est certainement pour cette raison qu'il intégra le garde-meuble privé de la reine, qui était indépendant du garde-meuble du roi.

Émerveillement pour ce meuble, jalousie de femme, le coffre fut « copié » en premier pour la comtesse du Barry (livré le 4 septembre 1770 pour 1800 Livres, il s'agit probablement de celui du Metropolitan Museum de New York, coll.Kress, n°58.75.41). D'autres coffres suivirent:

Un coffre est répertorié dans l'ameublement de Louise Bathilde d'Orléans, duchesse de Bourbon et se trouvait en 1779 dans le grand salon de la duchesse à l'hôtel de Lassay, puis jusqu'en 1797 il orna le Palais de l'Élysée après la séparation des époux. La comtesse de Provence en avait un qui fut saisi en 1792 dans ses appartements du Luxembourg. La duchesse de Mazarin en reçut un le 25 janvier 1774, vendu pour 1800 livres, somme identique à celui de la comtesse du Barry, mais à quatre ans d'écart.

Une autre femme importante en acheta un, il s'agit de Marie Feodorovna, future impératrice de Russie ; cet exemplaire est aujourd'hui conservé au musée de Détroit (U.S.A).

Enfin deux autres coffres sont conservés au Metropolitan Museum de New York, et un autre dans une collection particulière.

Jusqu'à la fin de leur vie, Madame du Barry comme Marie-Antoinette conservèrent ce meuble en toutes circonstances : celui de la comtesse demeura au château de Louveciennes, et celui de la reine, qui semble avoir meublé le cabinet de la Méridienne, l'accompagna jusqu'aux Tuileries puisqu'il fut saisi après le 10 août 1792 dans le palais.

Les bonheurs du jour [Fig 10] contrairement aux coffres à bijoux sont tous décorés de la même façon à savoir une bordure verte avec des fleurs dans les réserves sur fond blanc. On en répertorie onze, la plupart estampillés et les plaques datées depuis 1765 jusqu'à 1774. Cela renseigne une longévité certaine d'autant plus que ce meuble est transition Louis XV/Louis XVI et qu'en 1774 les œuvres de Carlin par l'intermédiaire de Poirier sont de style Louis XVI et ont donc des pieds droits.

Madame du Barry en posséda un, livré le 18 novembre 1768 par Poirier à Versailles. L'inventaire des meubles ayant appartenu à la belle-sœur de Marie-Antoinette, Marie-Thérèse de Savoie, comtesse d'Artois (1756-1805), donne la description d'un meuble similaire. Une troisième femme, la marquise de Langeac (1725-1778), dont l'ameublement de l'hôtel situé grande rue du Faubourg du Roule était très raffiné, possédait elle aussi un bonheur du jour ? Lors de son inventaire après décès le 27 octobre 1777 le meuble est décrit (sans les dimensions) dans le salon doré et prisé 200 livres. Il s'agissait probablement du salon ovale orné de la peinture « du soleil levant » peint par Jean-Simon Berthélemy et mentionné par Thiery dans son guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris en 1787.

Le bonheur du jour se retrouve décrit lors de la vente qui eut lieu le 2 avril 1778. Au milieu des porcelaines de Saxe, de Sèvres, des meubles de Bouille et des meubles ornés de panneaux de laque, on trouve sous le « n° 167 – un petit bureau à plaques de porcelaine de Sèvre, représentant des fleurs et fruits: son serre papier à 3 tiroirs, sa balustrade et ornemens de bronze doré H: 29 p° l: 25 p°, prof: 15 p° (H:78,5 cm l: 67, 5 cm prof: 40,5 cm) vendu 790 livres »⁴⁹⁶.

La marquise de Langeac était une cliente de Poirier et Daguerre puisqu'on trouve leurs noms dans les scellées en date du 27 mai 1777: « Poirier et Daguerre négociant rue Saint Honoré 414 livres de fournitures, meubles et ornemens par eux fournis à la mise de Langeac »⁴⁹⁷.

Ce type de bonheur du jour ne donna pas lieu à un dessin préparatoire alors que pour les deux bonheurs du jour à haut gradin (conservés au Philadelphia museum of art) [Fig 11] il existe un dessin probablement de Poirier ou de Daguerre avec une belle illustration du décor des plaques [Fig 12].

Lorsque la grande duchesse Maria Feodorovna et Pavel Petrovitch, grand duc héritier de Russie, fils de Catherine II, effectuèrent un voyage à travers l'Europe d'un peu plus d'un an à partir de l'automne 1781 sous le pseudonyme de comte et comtesse du Nord, leur but premier était d'échapper à

⁴⁹⁶ Paris, Bibliothèque nationale de France – 8° V36 1727

⁴⁹⁷ Paris, Archives Nationales – Y 13129.

l'autorité de Catherine II, mais aussi de parfaire leurs connaissances artistiques et d'acheter des œuvres pour meubler leur palais de Pavlovsk. Ce voyage sera l'occasion de visiter les plus belles collections, les plus beaux musées, les plus beaux sites antiques. En arrivant à Paris au début du mois de mai 1782, les visites se succèdent à un rythme effréné fort bien décrit par la baronne d'Oberkirch, amie de la grande duchesse. Entre opéra, théâtre français, visite au Trianon, aux Gobelins, à la manufacture de Sèvres, les deux femmes visitent les marchands-merciers : elles vont « au Petit Dunkerque, à la descente du Pont Neuf, chez l'ébéniste Ericourt, qui faisait des meubles merveilleux, il nous en montra de toutes les manières, j'y passais plus de deux heures »⁴⁹⁸.

Les commandes furent très nombreuses et parmi celles-ci plusieurs meubles de Carlin dont un bureau aujourd'hui au Getty Museum.

Histoire d'un secrétaire

Dans la description de ses appartements en 1795, la grande duchesse mentionne pour sa chambre à coucher : « ... devant une chaise longue il y a une table longue dont le bord est en porcelaine de Sèvres » [Fig. 13 -14 - 15] (bureau conservé au J. Paul Getty Museum, Los Angeles) et pour son boudoir : « ... De l'autre côté ce sont deux bureaux assez élevés en porcelaine de Sèvres et bronze ». Quant à ces deux bureaux assez élevés, il s'agit en fait de secrétaires à abattant à encoignures dont un est aujourd'hui au Metropolitan Museum de New York [Fig. 14].

Il a souvent été mentionné que la comtesse du Nord avait visité la boutique de Daguerre : « de l'hôtel Thelusson nous allâmes chez Desguettes, marchand ébéniste fameux demeurant rue Saint Honoré pour y voir des meubles. On ne pouvait approcher de son magasin, tant il y avait du monde... ». Cette visite date toutefois de mai 1784 et il s'agit d'un autre voyage effectué par la baronne en compagnie de Madame la duchesse de Bourbon.

L'histoire de ce secrétaire est d'autant plus intéressante que l'on connaît sa précédente propriétaire : Mademoiselle Marie-Joséphine Laguerre (1755-1783)⁴⁹⁹, ce qui en fait « un meuble d'occasion ». Cette pratique n'était pas rare car on voit très fréquemment mentionnés dans les catalogues de ventes du XVIII^e siècle les noms de grands marchands merciers comme acheteurs.

Mademoiselle Laguerre, pensionnaire de l'Académie royale de musique acheta à l'âge de 26 ans l'hôtel de la rue d'Anjou pour 100 000 livres. Au sommet de sa gloire, son ameublement digne d'une maîtresse royale fut acheté auprès de Poirier et Daguerre mais aussi du célèbre marchand mercier Julliot. Toutes ces folies venaient des prodigalités du duc de Bouillon ainsi que du fils du fermier général Haudry de Soucy, ce qui fit dire d'elle : « cette coquine-là est la fille la plus opulente de Paris: elle a déjà ruiné un prince et un financier, et elle se promet de n'en pas rester là avec tous ses talents ».

Se sachant malade, elle organisa la vente de son mobilier le 10 avril 1782 avant de quitter son bel hôtel pour aller dans un appartement d'un immeuble de la Porte Saint-Martin. Ce catalogue, extraordinaire par l'opulence des objets et meubles mis en vente, fut réédité en 1870.

Ce secrétaire acheté par la comtesse du Nord côtoyait les tableaux de Fragonard, les porcelaines de Sèvres, une commode à plaques de pierres dures (aujourd'hui conservée dans les collections de S.M la Reine d'Angleterre), sans que l'on sache dans quelle pièce il se trouvait. Il est décrit de la façon suivante dans le catalogue de vente: « un secrétaire de forme cintrée, plaqué en bois de rose, s'ouvrant dans le milieu par un battant orné de trois panneaux de porcelaine de Sèvres, dont un représente une corbeille de fleurs soutenue par un nœud de ruban, les autres de guirlandes de roses dans leurs cadres, le dessus de marbre blanc veiné, les côtés à deux tablettes de marbre blanc, aussi à balustre et ornements, l'intérieur plaqué en bois de rose et fleurs de rapport, supporté par quatre gaines cannelées de fleurons, surmontées de trois panneaux de porcelaine à fleurs, dont un à tiroirs garnis

⁴⁹⁸ OBERKIRCH Henriette-Louise de Waldner de Freundstein, baronne d', *Mémoires de la baronne d'Oberkirch sur la cour de Louis XVI et de la société française avant 1789*, Paris, Mercure de France, 1970.

⁴⁹⁹ BAULEZ Christian, « Marie-Joséphine Laguerre, diva et collectionneuse », *L'estampille/ l'objet d'art*, septembre 2006. Voir aussi : Eugène Debièvre, *Une actrice lilloise du XVIII^e siècle, Mademoiselle Laguerre*, Lille, Imprimerie Lefebvre-Ducrocq, 1894.

d'autres ornements et accessoires en bronze doré, la tablette du dessous en marbre blanc aussi à balustre, hauteur trois pieds quatre pouces, largeur trois pieds deux pouces adjugé 1250 livres. »

Deux autres tables sont décrites. La première [Fig 16] est « de forme carrée, à pans, plaquée en bois de rose, ouvrant à tiroirs, garnie de son encrier, le dessus orné d'un médaillon de porcelaine de Sèvres, représentant une corbeille de fleurs soutenue par un ruban, les quatre autres en équerre aussi à fleurs, entourés de leurs cadres, l'entablement à balustre, moulures et panneaux de même porcelaine, avec entrée, cadres, moulures et trophées sur les champs, supportée par quatre gaines cannelées à fleurons et tablette au-dessous en marbre blanc veiné, hauteur deux pieds deux pouces, longueur deux pieds ». Elle est adjugée 850 livres et vendue à Daguerre⁵⁰⁰.

La seconde [Fig 17], décrite sous le n°21 était « ronde, plaquée en bois naturel, le dessus de porcelaine de Sèvres, à fleurs, avec balustre, entablements à frises, entouré de cadres à fils de perles, les champs à rosettes, le dessous à tablette plaquée à mosaïque, en bois de couleur, aussi à balustre, à trois pilastres cannelés, formant console du bas avec sabots à roulettes, hauteur deux pieds quatre pouces, diamètre un pied deux pouces ». Invendue nous la retrouvons décrite lors de son achat par le comte d'Artois : « Garde meuble – travail du 18 avril 1782 – Dépense extraordinaire acheté à la vente de Melle Laguerre le 11 du présent mois – Une table de bois de rose ornée de porcelaine de Sèves encadrée d'ornemens ciselés et dorés en ormolu pour la somme de huit cent livres cy 800 – certifié par nous gardemeuble gal de Monseigneur Comte d'Artois – Fait le 18 avril 1782 – Jubault »⁵⁰¹.

Meubles à plaques particulières

Deux types de meubles présentent des plaques particulières, faciles à repérer dans les registres de livraison: ce sont les « plaques percées » et « les plaques quart de cercle ». Les premières sont adaptées sur des tables dites « tables en marmotte » [Fig 18].

Plusieurs tables sont décrites, toutes disposées dans des pièces différentes. Dans l'inventaire après décès du duc Louis-Armand de Rohan duc de Montbazou, condamné par le tribunal révolutionnaire et guillotiné le 5 Messidor an II⁵⁰², habitant l'hôtel Palaiseau au 5 de la rue de l'Université, nous trouvons dans le salon « un guéridon sur son pied à trois pattes à deux tablettes et flambeaux se repliant à deux bras en fonte ciselée dorée avec balustre ornée en fonte ciselée et dorée, la première tablette en porcelaine de Sèvres avec chiffonnière portative en bois de placage 600 L ».

Madame de Montesson⁵⁰³, clientèle de Daguerre, avait en son hôtel construit par Brongniart en 1806 « un petit guéridon à deux tablettes dont une en porcelaine à fleurs, le reste en bois de rose et de marqueterie avec galerie et ornements de cuivre doré et deux bras à bougies 72 L ».

Dans sa chambre à coucher, la duchesse de Choiseul Praslin possédait en 1791 « un petit guéridon ovale à marqueterie à deux tablettes dont une de porcelaine garnie de deux bobèches de cuivre doré 72 L ».

Et pour la première fois, un homme, Dom Vincent de Souza Continho, ambassadeur de Portugal auprès de sa majesté très chrétienne demeurant à Paris rue du Faubourg Saint-Honoré, hôtel de Charost possède, dans une pièce au 1^{er} étage ayant vue sur la cour et servant de salon, « une table en guéridon à double tablettes l'une garnie de son fond en porcelaine blanche à fleurs et l'autre plaquée en bois satiné avec chandelier à deux branches en cuivre doré » prisé avec d'autres meubles 720 livres le 20 juillet 1792⁵⁰⁴.

⁵⁰⁰ Cette table est sans doute la table passée en vente chez Sotheby's, New York, 5 novembre 1998, n° 462 et exposée, cf. le catalogue de l'exposition Daniel Alcouffé, Yannick Bapt, Yves Carlier (éd.), 18e, *aux sources du design : chefs-d'oeuvre du mobilier 1650-1790*, catalogue de l'exposition, château de Versailles, 26 octobre 2014-22 février 2015, Versailles, musée national du château et du domaine national de Versailles, Dijon, éd. Faton, 2014, n°73. La vente de 1782 mentionne une tablette d'entrejambe en marbre blanc qui n'existe plus, mais on aperçoit les attaches.

⁵⁰¹ Paris, Archives Nationales – R1/ 322.

⁵⁰² Paris, Archives Nationales, Minutier Central – ET/XXIX/631.

⁵⁰³ Madame de Montesson était l'épousemorganatique du duc d'Orléans.

⁵⁰⁴ Paris, Archives Nationales, Minutier Central – ET/XLVIII/361.

Les secondes correspondent aux tables « en chiffonnière » qui ont été fabriquées en assez grand nombre [Fig 19]. Certaines de ces tables, comme celle du musée du Louvre, ont perdu leur plaque du dessus (on peut le supposer car elle a été remplacée par un placage en soleil), mais ont gardé leurs plaques en quart de cercle.

Dérivées de ces tables, les tables à ouvrage présentent elles aussi un dessus en porcelaine de Sèvres, mais le plateau du bas en marqueterie s'ouvre en deux parties au moyen d'un bouton poussoir et découvre quatre compartiments servant à recevoir des ouvrages de dames [Fig 20].

Ces tables à ouvrage semblent avoir connu une variante que l'on peut découvrir dans les livraisons faites à Madame du Barry : « une table ronde en bois de rose, le dessus et les parcloes en porcelaine de France, un sac à brodé dans le bas de la dite table et fort ornée de bronze doré d'ormoulu ». Cette description est à rapprocher de la table conservée dans la collection Wrightsman.

Si la précieuse commode de Madame du Barry [Fig 1] reste une exception par la richesse d'exécution de ses plaques de porcelaine, ce type de meuble se retrouve rarement dans les inventaires de l'époque et aujourd'hui, on en dénombre moins de dix exemplaires exécutés pendant tout le XVIII^e siècle. Parmi celles-ci, il faut mentionner les commodes à l'anglaise : munies d'encoignures avec des tablettes de chaque côté du corps central.

Mentions particulières

Dans la courte liste de ces meubles, deux commodes méritent une mention particulière.

La première fut sans doute reçue en cadeau d'un parent par Madame de Laborde vers 1800 [Fig 21]. Placée dans le salon d'honneur de son hôtel de la rue d'Artois, elle est prisee 900 francs lors du décès de Rosalie de Laborde en 1821. Si nous sommes assez bien documentés grâce aux archives de la manufacture de Sèvres, néanmoins, un certain nombre de plaques ne portent pas de lettre-date, beaucoup ont perdu leur étiquette de prix, et les noms des peintres et doreurs ne sont pas toujours portés au revers. Les quatre plaques ovales de cette commode sont parfaitement documentées :

Les deux plaques de la façade porte la lettre-date X pour 1776, la marque du peintre Denis Levé (actif de 1754 à 1805) et l'étiquette de prix mentionne 96 livres ; les deux plaques des côtés portent la lettre-date V pour 1774, la marque du peintre Charles Louis Méréaud (1735-1780) et le prix de 80 livres chacune.

Lorsque l'on reprend les comptes de la manufacture pour les années 1774 et 1776, nous pouvons lire :

« ventes faites à Daguerre – Poirier
6 derniers mois 1774
4 plaques 80L (320 L)
ventes faites aux marchands 6 derniers mois de 1776
Poirier-Daguerre
2 plaques ovales 96 L (192 L) ».

En outre, cette commode reprend les mêmes chutes en bronze aux quatre angles du meuble que celles de la commode de Madame du Barry livrée en 1772.

En 1783 à Londres, celui que l'on appelle le prince Régent, futur George IV, emménage à Carlton House, superbe demeure qu'il fait agrandir et modifier par l'architecte Henry Holland. Amoureux du style néo-classique français, le prince Régent est collectionneur et son palais regorge d'œuvres d'art. On y dénombre plus de 400 tableaux de grands maîtres des XVII^e et XVIII^e siècles et de nombreux meubles venus de France.

C'est sous la supervision du marchand Daguerre que ces meubles arrivent à Londres. Ce dernier fit son premier voyage en Angleterre en 1778. Il s'installa quelques temps plus tard dans Sloane Street à Chelsea, puis définitivement fin 1791 et décédera en décembre 1796 dans cette même ville⁵⁰⁵.

⁵⁰⁵ BELLAIGUE Geoffrey de, « George IV and french furniture », *The Connoisseur*, vol. 195, june 1977, n°784, p. 116-125.

Cette commode [Fig 22] est certainement un des derniers meubles à plaques de porcelaine exécuté par Martin Carlin. Si les deux plaques ovales à bordure « fond pointillé bleu » portent les « L » entrelacés de la manufacture sans lettre-date, les huit plaques des côtés sont quant à elles datées de 1783. On retrouve d'ailleurs dans les comptes des peintres de la manufacture la mention d'un paiement fait à Taillandier en 1783 pour avoir peint les bordures de huit plaques au prix de 1 livre 10 sols par plaque. Et si l'on se réfère aux ventes aux marchands de la seconde moitié de l'année 1783, nous retrouvons ces huit plaques ainsi que deux plaques ovales.

Le dessin qui sert de modèle [Fig 23] mentionne en marge le nom de « commode en encoignure » ; numéroté 6, il devait faire partie d'un portefeuille de présentation de meubles, tout comme les dessins précédents qui font partie d'un album dit de Saxe-Teschen, car ils ont appartenu à Albert Auguste de Saxe, duc de Teschen (1738-1822), qui n'était autre que le beau-frère de Marie-Antoinette. Aucun n'est signé, mais ces dessins reprenant assez fidèlement les réalisations de Carlin entre autres, on peut penser qu'ils sont de la main de Poirier et Daguerre. Admirablement coloriés, ils donnaient une très bonne idée de ce que pouvait rendre le meuble une fois terminé et servaient au marchand mercier de catalogue de vente par correspondance avant l'heure. Raffinement, élégance, les qualificatifs appliqués à ces meubles font toujours référence à la préciosité des porcelaines et à la qualité de l'ébénisterie qui leur sert d'écrin.

Destinés presque exclusivement aux femmes comme nous avons pu le remarquer, les meubles à plaques de porcelaine sont une parenthèse enchantée dans l'histoire du mobilier de la seconde moitié du XVIII^e siècle, et si Martin Carlin, à travers Poirier et Daguerre en est le fer de lance, il ne faut pas oublier que d'autres ébénistes tels Jean-François Leleu ou Adam Weisweiler ont eux aussi contribué à cette mode coûteuse, laquelle s'étirole rapidement après le décès de Martin Carlin et de Simon-Philippe Poirier en 1785. Même si Daguerre reprend le flambeau, les réalisations seront de moins en moins nombreuses, les soucis latents entraînent un changement de goût. Une certaine sobriété s'empare des nouvelles réalisations, l'heure n'est plus à la frivolité.

Table des principales œuvres et documents cités

1. Commode attribuée à Martin Carlin, 87 x 119 x 48 cm, Paris, musée du Louvre, département des objets d'art (OA 11293).
2. Signature à l'encre de S. Ph.Poirier sur le bâti d'une commode estampillée Martin Carlin, coll. A.Ojje, vente Sotheby's, Monaco, 25-26 juin 1979, n°50.
3. Étiquette du marchand mercier Daguerre sur un bureau estampillé Martin Carlin, Los Angeles, The J.Paul Getty Museum (Inv. 83. DA.38).
4. Table livrée en 1772 à Madame du Barry, 73 x 63 x 36 cm, Lisbonne, musée Calouste Gulbenkian.
5. Camillo Landini, Portrait de Marie-Caroline de Naples, 1787, peinture à l'huile sur toile, Naples, museo nazionale di San Martino (Inv. 6597 OA).
6. Guéridon estampillé Martin Carlin, 81 x 80 cm, Paris, musée du Louvre (OA 10658).
7. Guéridon - Château de Varsovie.
8. Coffre à bijoux estampillé Martin Carlin, 95 x 56 x 36 cm, Versailles, musée national du château de Versailles (V 5807).
9. Dessin aquarellé servant de publicité au marchand mercier Daguerre, New York, The Metropolitan Museum of art, don Raphael Esmérian (Inv. 59.611.2).
10. Bonheur du jour estampillé Martin Carlin, 81 x 67 x 42 cm, Paris, musée Nissim de Camondo (CAM 126).
11. Bonheur du jour estampillé Martin Carlin, 99 x 70 x 41 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of art (Inv. 1939-41-6).
12. Dessin aquarellé servant de publicité au marchand mercier Daguerre, New York, The Metropolitan Museum of art, don Raphael Esmérian (Inv. 59.611.6).
13. Bureau plat estampillé Martin Carlin, 77 x 131 x 61 cm, Los Angeles, The Getty Museum of art (Inv. 83.DA.385).
14. Secrétaire à abattant attribué à Martin Carlin, 110 x 102 x 38 cm, New York, The Metropolitan Museum of art (Inv. 1976.155.110).
15. Dessin aquarellé servant de publicité au marchand mercier Daguerre New York, The Metropolitan Museum of art, don Raphael Esmérian (Inv. 59.611.5).
16. Table estampillée Martin Carlin, 71 x 64 x 37 cm, collection particulière, publié dans le catalogue *Aux sources du design, chefs d'oeuvre du mobilier 1650-1790*, château de Versailles, octobre 2014 – février 2015, n°73.
17. Dessin aquarellé servant de publicité au marchand mercier Daguerre, New York, The Metropolitan Museum of art, don Raphael Esmérian (Inv. 59.611.9).
18. Guéridon porte-lumière attribué à Martin Carlin, 77 x 36 cm, New York, The Metropolitan Museum of art (Inv. 1975.1.2027).
19. Table chiffonnière estampillée Martin Carlin, 73 x 47 x 39 cm, Paris, musée du Louvre (OA 7624).
20. Table à ouvrage attribuée à Martin Carlin, 77 x 43 cm, Cleveland, The Cleveland Museum of art (Inv. 1942.594).
21. Commode estampillée Martin Carlin, 84 x 85 x 44 cm, ancienne collection R. Polo, vente Ader/Tajan, 7 novembre 1991, n°152.
22. Commode estampillée Martin Carlin, 95 x 152 x 50 cm, Londres, collections de Sa Majesté La Reine d'Angleterre (RCIN 21697).
23. Dessin de commode, Paris, musée des arts décoratifs, photo prise par l'auteur, légende à gauche : « commode de 5 pieds en encoignures le fond en bois d'acajou d'une pièce n°6 ».

Pour citer cet article

Patricia Lemonnier, « Les meubles à plaques de porcelaine de Martin Carlin », *Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours*, volume 1, études rassemblées et présentées par Christophe Henry, en partenariat avec le Groupe de Recherches en Histoire de l'Art moderne (GRHAM) et Les symposiums d'Histoire de l'Art de la Mairie du 11, p. 124-134 [en ligne], mis en ligne le 15 octobre 2018 URL : <https://www.mairie11.paris.fr/actualites/parution-des-symposiums-d-histoire-de-l-art-de-la-mairie-du-11e-598>

Tisser l'Histoire à la manufacture des Gobelins

Christophe HENRY

C'est à Jean Locquin que l'on doit l'effort de réhabilitation réussie de l'art des grands académiciens du XVIII^e siècle. Pourtant la litote que l'historien employait pour évoquer les commandes qui leur furent passées pour des modèles destinés aux Gobelins témoignait des menaces qui pesaient sur cet aspect exemplaire de la production artistique parisienne : « Les toiles de petites dimensions suffisent presque à tous les besoins. Heureusement, les Gobelins réclament de nouveaux modèles, et, grâce à cet établissement, les grandes compositions d'histoire ne sont pas totalement délaissées. »⁵⁰⁶

Malgré les efforts catalographiques considérables dont ont fait l'objet modèles et tapisseries qui en sont tirés, le point de vue relatif à ces commandes reste aujourd'hui le même : on continue de sous-entendre que la seconde moitié du siècle est qualitativement supérieure à la première ; on persiste à placer sur le même plan concurrentiel peinture et tapisserie ; on se refuse à toute considération de la fabrique spécifique que constitue, d'un point de vue pictural, l'élaboration d'un modèle pour les Gobelins⁵⁰⁷. Et l'on n'hésite pas d'ailleurs à avaliser l'idée que les peintres n'auraient usé des commandes et des charges attachées à la manufacture, notamment celle d'inspecteur et de sur-inspecteur, qu'en profiteurs de prébendes et non en artistes impliqués et en cela dignes de leur révérend prédécesseur dans les lieux, Charles Le Brun, premier peintre de Louis XIV et surintendant de ses bâtiments⁵⁰⁸.

Rappelons dès à présent que cette vision hérite directement des constats opérés au début de la Révolution, quand les artistes concernés par les enquêtes administratives étaient à ce point terrorisés

⁵⁰⁶ LOCQUIN Jean, *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, 1912, p. 22-23. Cette litote introduit une sélection des plus remarquables commandes sans lesquelles nous ne parlerions pas aujourd'hui de l'iconographie des amours des dieux : « En 1756, Natoire, sur les instances réitérées de Marigny, livre enfin la troisième pièce de son *Histoire de Marc-Antoine*, représentant l'*Arrivée de Cléopâtre, Reine d'Égypte, dans la ville de Tarse*. L'année suivante, le Roi ayant accordé, selon l'usage, au nouveau Directeur général des Bâtiments une tenture en quatre pièces, Marigny commande une suite des *Amours des Dieux*, dans laquelle Carle Van Loo peint *Neptune et Amymone* ; Boucher, les *Forges de Vulcain* ; Pierre, l'*Enlèvement d'Europe* ; Vien, l'*Enlèvement de Proserpine*. En même temps, il confie à Boucher l'exécution d'une tenture destinée à décorer les appartements du Roi à Compiègne, et connue sous les divers titres de *Sujets de la Fable*, des *Métamorphoses* ou des *Éléments*. »

⁵⁰⁷ A l'encontre de ce point de vue : HENRY Christophe, « Les Gobelins et l'Académie de France à Rome au XVIII^e siècle. Approche d'une synergie décorative », *Décors de peintres. Invention et savoir-faire, XVI^e-XXI^e siècles*, sous la direction de Catherine Cardinal et Laurence Riviale, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, collection *Histoires croisées*, p. 187-204.

⁵⁰⁸ Voir notamment : GADY Bénédicte, *L'ascension de Charles Le Brun. Liens sociaux et production artistique*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2010.

qu'ils laissaient écrire des rapports défavorables à leur endroit, en échange de leur tranquillité. Pierre Rosenberg et Udolfo van de Sandt ont ainsi reconstitué le départ de Pierre Peyron de ses fonctions d'inspecteur des Gobelins. Lorsqu'à la mi-août 1792 le poste d'inspecteur des Gobelins est supprimé, le rapport conservé aux Archives Nationales s'exprime ainsi : « M. Peyron, peintre de l'académie, inspecteur, place de faveur créée par M. Dangivillé [...]. De son aveu a lui-même sa place est inutile et j'en ai proposé la suppression dans l'état joint à ma dernière ». On lit dans la marge la mention d'une autre main : « Supprimé »⁵⁰⁹. Belle, le sur-inspecteur des Gobelins, ne semble pas avoir tenté d'aider Peyron mais a voulu avant tout sauver sa propre place, comme semble l'indiquer une lettre dudit Belle à Roland, ministre de l'Intérieur : « Il ne m'a pas paru étonnant que la place d'inspecteur qu'avait le citoyen Peyron fut supprimée, elle faisait double emploi ayant été formée d'une partie des objets jusqu'alors confiés à mes soins et il convint lui-même qu'il était juste qu'ayant 31 années d'ancienneté sur lui je fusse préférablement conservé... »⁵¹⁰ Voilà donc la source et le contexte rétrospectif qui ont longtemps fondé l'idée que l'on se faisait de l'implication des peintres académiciens à la Manufacture des Gobelins.

On peut penser tout à l'encontre que l'implication des peintres académiciens du XVIII^e siècle dans la fabrication de modèles destinés aux Gobelins fut sincère et motivée – qu'ils rivalisèrent aussi bien dans l'intelligence des missions que dans la créativité des modèles conçus pour cette prestigieuse destination. Cette implication fut avant tout diversifiée et généra différentes fonctions qu'il s'agit d'inventorier. Mais il s'agit aussi d'indiquer avec quel talent des hommes qui n'avaient jamais été formés aux exigences de la manufacture réussirent à s'adapter à ses attentes. Ceci rend nécessaire une plongée dans la chronologie de la commande royale réalisée au bénéfice de la manufacture au cours du XVIII^e siècle, qui se compose de tissages d'anciens modèles et de nouveaux cartons, de nominations aux charges d'inspection et d'anecdotes révélatrices des fonctionnements internes.

Avant le XVIII^e siècle

L'activité de la manufacture des Gobelins est caractérisée, depuis sa fondation jusqu'à la Révolution et l'instauration d'un jury des modèles, par l'omniprésence des tissages de modèles anciens, qui est d'ailleurs une activité importante de la première moitié du XVIII^e siècle. Évoquons avec quelques exemples le passage du régime originel de production, axé sur le remploi et la création, à l'économie qui s'instaure au XVIII^e siècle et qui mêle l'adaptation de modèles, la création et les retissages fidèles. Dès 1660 des commandes comme la tapisserie feinte demandée à Noël Hallé et Charles Poerson sur le thème de Louis XIV et Marie-Thérèse dans un char de triomphe et destinée à l'arc de triomphe éphémère érigé sur la place Dauphine lors de leur entrée dans Paris le 26 août 1660⁵¹¹ alternent avec les tissages des tentures des « Portières des dieux » d'après Charles Le Brun [Fig 1]⁵¹². Dans les années 1680, de nouveaux modèles, comme « Les Métamorphoses » d'après Louis de Boulogne⁵¹³ sont mis en concurrence avec des projets plus anciens mais toujours relativement expérimentaux, comme la seconde tenture de l'« Histoire de Moïse » d'après Nicolas Poussin, que

⁵⁰⁹ « Etat des propositions pour traitements et appointements » (Paris, Archives Nationales, O¹ 2052B, 10 août 1792).

⁵¹⁰ Lettre de Belle à Roland, ministre de l'Intérieur, 19 septembre 1792, cit. par ROSENBERG Pierre et VAN DE SANDT Udolfo, *Pierre Peyron 1744-1814*, Paris, 1983, p. 46.

⁵¹¹ WILLK-BROCARD Nicole, *Une Dynastie. Les Hallé Daniel (1614-1675), Claude-Guy (1652-1736) Noël (1711-1781)*, Paris, Athéna, 1995, cat. 3 p. 222 : « Louis XIV et Marie-Thérèse dans un char de triomphe. 1660. Toile. H. 5,18. L. 6,15. Localisation inconnue. Historique : Tapisserie feinte commandée le 16 juin 1660, au prix de 4000 livres, à Charles Poerson et Daniel Hallé solidairement, par le Bureau de Ville de Paris pour l'arc de triomphe éphémère de la place Dauphine lors de l'entrée de Louis XIV et M.-T. à Paris le 26 août 1660, à l'occasion de leur mariage. »

⁵¹² Manufacture des Gobelins, vers 1670, *Portière de Mars*, d'après Charles Le Brun, tapisserie, laine et soie, 336 x 254 cm, Paris, musée du Louvre, versement du Mobilier national, 1901, département des objets d'art (OA 5403). Voir aussi : Manufacture des Gobelins, atelier de Jean Souet, *Portière du char de triomphe*, d'après Charles Le Brun, 1715-1720 (?), tapisserie, laine et soie, 346 x 2,70 cm, Paris, musée du Louvre, versement de l'office des biens privés, 13 août 1951, département des objets d'art (OAR 446).

⁵¹³ Manufacture des Gobelins, v. 1680-1704, tapisserie de la série « Les Métamorphoses », d'après un modèle de Louis de Boulogne.

réalise l'atelier de Le Febvre entre 1685 et 1689⁵¹⁴, d'ailleurs contemporaine de la première tenture « Les Mois arabesques » tissée par l'atelier de Mozin⁵¹⁵.

C'est vers 1688 que se systématisent une logique d'adaptation de modèles nettement plus anciens, d'après Jules Romain par Pierre Monier et Charles Poerson pour « Les Sujets de la Fable »⁵¹⁶ en 1688-89, ou d'après Raphaël pour la tenture des « Chambres du Vatican » la même année [Fig. 2]⁵¹⁷. C'est déjà une tradition de la manufacture, qui tire une partie de la richesse symbolique de sa production dans le fait de continuer, en les adaptant par ajout de motifs ou de nouvelles bordures, les productions italiennes ou flamandes. Mais le projet symbolique en passe aussi par l'accentuation de l'analogie peinture/tapisserie. C'est ainsi que l'on réfléchit à de véritables dispositifs d'exposition proches du premier Salon de peinture, comme le montre la vue de la galerie de l'hôtel royal des Gobelins de Sébastien Le Clerc lors de la visite de Colbert de Villacerf, datée de 1694, qui fit l'objet d'au moins trois états gravés [Fig. 3]. L'analogie avec la vue du salon de peinture de 1699 que l'on retrouve dans *l'Almanach royal* de 1700 [Fig. 4] montre bien que la relation publique à l'œuvre d'art, via les figures emphatiques de la locution, est tout autant un fait produit par la galerie des Gobelins que par le Salon du Louvre.

Retour à la création de grandes tentures

C'est avec le contexte économique et politique particulièrement alarmant des années 1695-1715 que nous entrons dans le XVIII^e siècle. On renforce alors la politique de création de nouveaux modèles, quitte à différer les paiements. En témoigne la belle tenture des « Mois arabesques », commandée à Noël Coypel et exécutée dans l'atelier de Jean Souet en 1697⁵¹⁸. Une partie de la tenture des « Métamorphoses » est confiée à Nicolas Bertin et Robert-François Bonnart, qui livreront des cartons tissés progressivement entre 1705 et 1730⁵¹⁹. Tous les projets n'aboutissent pas, comme l'a rappelé le récent passage en vente de l'esquisse d'Antoine Dieu pour une tapisserie commandée en 1710 sur le thème du *mariage de Louis de France, duc de Bourgogne et de Marie-Adélaïde de Savoie*, le 7 décembre 1697⁵²⁰. Toutefois, il est injuste de considérer que les années noires du règne de Louis XIV

⁵¹⁴ Manufacture des Gobelins, atelier de Lefebvre, *Moïse et les magiciens devant Pharaon*, d'après Nicolas Poussin, 1685-1689 ; *Moïse sauvé des eaux*, seconde tenture de l'« Histoire de Moïse », laine, soie, or, ancienne collection de la Couronne, Paris, musée du Louvre, versement du Mobilier national, 1901, département des objets d'art (respectivement OA 5707 & OA 5705).

⁵¹⁵ Manufacture des Gobelins, atelier de Mozin, première tenture « Les Mois arabesques », 1686-1687, Paris, musée du Louvre, versement du Mobilier national, 1901, département des objets d'art : *Neptune ou le mois de février* (2^e pièce OA 5405), *Vulcain ou le mois de septembre* (9^e pièce OA 5406), tapisserie, laine et soie, exécutée pour Louis XIV, livrée au Garde-Meuble pour le château de Trianon. Pour l'« Histoire de Moïse », je renvoie à la belle exposition que le Mobilier national et la Villa Médicis ont consacré aux tapisseries d'après Poussin en 2012-2013 : BREJON DE LAVERGNEE Arnaud, SOMON Matthieu, HENRY Christophe, *Poussin et Moïse, histoires tissées*, Paris, éd. Faton, 2012.

⁵¹⁶ Manufacture des Gobelins, atelier de Jans, *La danse des bergers*, tenture « Les Sujets de la Fable », 7^e pièce de la 1^{ère} tenture, d'après Jules Romain et Pierre Monier, 1688-1689, tapisserie ; laine, soie et or, 500 x 476 cm, Paris, musée du Louvre, versement du Mobilier national, 1901, département des objets d'art (OA 5038) ; Atelier de Lefebvre, *L'Amour et Psyché au bain*, « Les Sujets de la Fable », 4^e pièce de la 3^e tenture, d'après Jules Romain et Charles-François Poerson, 1700-1705, tapisserie, laine, soie et or, 504 x 558 cm, Paris, musée du Louvre, versement du Mobilier national, 1901, département des objets d'art (OA 5037).

⁵¹⁷ Manufacture des Gobelins, 1689 Atelier de Lefebvre, *Le Parnasse*, tenture des « Chambres du Vatican », d'après Raphaël, 8^{ème} pièce de la 2^{ème} tenture, Haute lisse, tapisserie, laine, soie et fils d'or, 485 x 7,78 cm, Paris, musée du Louvre, versement du Mobilier national, 1901, département des objets d'art (OA 5397).

⁵¹⁸ Manufacture des Gobelins, 1697, atelier de Jean Souet d'après Noël Coypel, *L'Automne et l'Hiver*, quatrième pièce de la tenture « Les mois arabesques », laine et soie, versement du Mobilier national, 1901, Paris, musée du Louvre, département des objets d'art (OA 5420).

⁵¹⁹ Manufacture des Gobelins, v. 1705 - 1730, *Mercurius et Argus*, tenture des « Métamorphoses », d'après Nicolas Bertin et Robert-François Bonnart, Paris, tapisserie, laine et soie, 355 x 351 cm, Paris, Musée du Louvre, département des objets d'art, Legs Charles Séguin, 1908.

⁵²⁰ Antoine Dieu (Paris, 1692 - 1727) *Le mariage de Louis de France, duc de Bourgogne et de Marie-Adélaïde de Savoie*, le 7 décembre 1697, 1710, esquisse à l'huile sur toile pour la tapisserie commandée en 1710 et jamais exécutée, 51 x 81 cm. L'œuvre est probablement mentionnée dans l'inventaire après décès de l'artiste, cf. RAMBAUD Mirelle, *Documents du Minutier central concernant l'histoire de l'art 1700-1750*, Paris, 1971, t. II, p. 852 ; une synthèse et une bibliographie très complète sont proposés dans le catalogue de la vente Artcurial n°1884, Hôtel Marcel Dassault, 13 déc. 2010 19:00, lot n°39.

furent des années de récession pour la production des Gobelins. C'est bien au contraire alors, quand le duc d'Antin a la haute main sur la direction des Bâtiments du roi, que se programment les grandes tentures religieuses du XVIII^e siècle, celles qui sont peut-être les plus directement en lien avec le souvenir de Charles Le Brun. En 1711 par exemple, la direction des Bâtiments commande à Jean Jouvenet un carton pour la Tenture du Nouveau Testament, *La Cène*. À sa mort en 1717 le carton, sans doute inspiré des compositions exposées au Salon de 1704, était inachevé. La commande passa à son neveu Jean Restout, qui initia ainsi une des plus remarquables séries de cartons destinées à la tapisserie par un artiste du XVIII^e siècle⁵²¹. Hélas le beau carton de *La Cène* achevé par Restout a été détruit en 1918 par une torpille aérienne lancée sur le musée d'Amiens⁵²². Son souvenir nous est conservé par la tenture du nouveau Testament, déjà tissée cinq fois en 1755, et pour laquelle Restout livra en 1725 l'épisode, adapté d'une composition de Jouvenet, de *Jésus guérissant les malades*, modèle de tapisserie « payé 4000 livres par la direction des Bâtiments du roi le 12 août 1726 sur l'exercice de 1725 »⁵²³ ; à partir de 1733 suivront les autres pièces de ce beau moment de collaboration dynastique – comme le stupéfiant *Baptême du Christ* [Fig. 5]⁵²⁴.

Ces années inspirées de la direction d'Antin, qui visaient le renouvellement du magasin des modèles, surent mêler l'inspiration sacrée à des sujets d'une grande audace, mêlant tragi-comique et parodie. En commandant au jeune Charles Coypel, certes épaulé par son père Antoine, l'« Histoire de Don Quichotte » en 1714, les Bâtiments inauguraient un ordre iconographique nouveau que l'on a pu qualifier de divertissement philosophique – *Le jugement de Sancho*, aux armes de la famille d'Argenson, est aujourd'hui célèbre⁵²⁵. Il faudra vingt ans pour que le peintre achève ce monument de la culture française, dont on peut entrevoir la subtilité au travers d'un épisode apparemment anecdotique daté de 1734.

À cette époque, Charles Coypel a achevé sa tenture qui connaît un succès retentissant⁵²⁶. C'est alors que Pierre Grimod du Fort (1692-1748) commande à Charles-Joseph Natoire une autre série de cartons sur le même thème qui serviront de modèles à une tenture en dix pièces à tisser à la manufacture royale de Beauvais et destinée à décorer l'hôtel Chamillard, ancien hôtel de Gesvres à Paris. On le sait par la correspondance qu'il échangea avec son ami Duchesne : Natoire, loin d'assimiler son intellect à sa libido, était un peintre passionné par les sujets historiques complexes. Son étonnante implication est perceptible par exemple dans la composition de *Sancho et la marchande de noisettes* [Fig. 6] qui met en scène une subtile référence au *Jugement de Salomon* de Nicolas Poussin, laquelle laisse entendre que la même méthode poétique peut s'appliquer à l'art dramatique aussi bien qu'à l'art comique⁵²⁷. Lecteur de Poussin, Natoire est convaincu que la peinture est un langage référentiel bâti sur l'imitation savante des maîtres, qu'il s'agit de réinterpréter habilement, comme le conseillait Antoine Coypel dans ses conférences de l'Académie royale de peinture et sculpture entre 1708 et 1720, sans jamais les copier servilement.

La politique de création iconographique du duc d'Antin combine la diversité des sujets, l'adaptation des modèles anciens, la création de tentures inédites, ainsi que la continuation de certaines séries inaugurées par Charles Le Brun, comme l'exemplaire *Histoire de Louis XIV*. Ainsi

⁵²¹ GOUZI Christine, *Jean Restout (1692-1768), peintre d'histoire à Paris*. Paris, Athéna, 2000, cat. P.14, p. 202-203.

⁵²² *Ibid.*

⁵²³ *Ibid.*, p. 208-209.

⁵²⁴ Jean Restout, *Le baptême du Christ*, modèle de tapisserie commandé en 1733 ; traduit en tapisserie ; commandé pour la manufacture des Gobelins pour la tenture du « Nouveau Testament », peinture à l'huile sur toile, 386 x 673 cm, signée « RESTOUT, 1733 », Paris ; musée du Louvre département des peintures (INV 7440). Voir : *ibid.*, cat. P.77, p. 241-242.

⁵²⁵ Manufacture des Gobelins, atelier de Le Febvre et Audran, *Le Jugement de Sancho, La Tête enchantée*, Paris, musée du Louvre, respectivement OA 10663 & OA 10665 ; Tenture de l'« Histoire de Don Quichotte » aux armes de la famille d'Argenson, 1732-1736, Paris, musée du Louvre, acquis par donation, 1978, département des objets d'art (OA 10663) ; pour les esquisses et variantes, voir par exemple : C. Coypel, *Don Quichotte consulte la tête enchantée dans la maison d'Antonio Moreno*, Cherbourg, musée Thomas Henry.

⁵²⁶ Par exemple : Manufacture des Gobelins, atelier de Michel Audran, *Don Quichotte guéri de sa folie par la Sagesse*, v. 1756-1757, tenture de l'« Histoire de Don Quichotte », d'après Charles Coypel, alentour dit de Marly, Paris, musée du Louvre, versement du Mobilier national, 1913, département des objets d'art.

⁵²⁷ Charles-Joseph Natoire, *Sancho et la marchande de noisettes*, cf. CAVIGLIA-BRUNEL Susana, *Charles-Joseph Natoire*, Paris, éd. Athéna, Paris 2012, P. 60-69 (62), D.193-221, p.249-265 (254).

Claude-Guy Hallé est sollicité en 1715 pour l'étonnante composition sur le thème de la soumission du doge de Gênes, dont il est vraiment regrettable que les publications qui le reproduisent oublient de rappeler qu'il s'agit d'un carton pour la manufacture des Gobelins. Ce carton donnera lieu à une tapisserie unique exécutée aux Gobelins, en haute lisse, dans l'atelier de La Tour, de 1716 à 1726⁵²⁸. Connu pour sa restauration de la galerie François Ier, Jean-Baptiste Vanloo, sera sollicité pour une adaptation que l'on peut qualifier de pré-patrimoniale. En 1725-26, le chef du plus grand atelier parisien de la Régence adapte en effet la tenture à six pièces du Nouveau Testament (3^{ème} tenture) d'après Girolamo Muziano. Commencée en 1726 et achevée en 1728 à la manufacture des Gobelins, dans l'atelier de Le Febvre, la tenture fut exposée avec les cinq autres pièces aux Gobelins lors de la Fête-Dieu de 1735⁵²⁹. *Le lavement des pieds* est un des chefs-d'œuvre des collections du Mobilier national. Au titre de la fonction patrimoniale naissante des Gobelins, favorisée par la nécessité de conserver les modèles, notons qu'à peine un an plus tard, le 11 octobre 1736, François Lemoyne reçoit la commande – pour le roi d'Espagne – d'une peinture d'histoire sur le thème de la défaite de Porus, en lien direct avec la composition exécutée par Le Brun pour les Gobelins⁵³⁰. Non exécutée en raison du suicide de l'artiste, la commande sera immédiatement transférée à Carle Vanloo, frère de Jean-Baptiste, qui exposera au Salon de 1737 une version très proche du carton de Le Brun, sans doute parce qu'il était convaincu que sa peinture servirait de modèle pour la Fabrica de Tapices avant de rejoindre les lambris du Palacio Real. Hélas détruite par l'artiste lui-même à la fin du Salon de 1737, la première composition, si proche de Le Brun, n'est plus connue que par une esquisse conservée au Los Angeles County Museum of Art⁵³¹.

L'œuvre d'une génération nouvelle

Cette participation de Jean-Baptiste et de Carle Vanloo à l'œuvre des Gobelins devait initier une collaboration pérenne à laquelle contribuèrent les cartons de Louis-Michel et Charles-Amédée-Philippe, fils de Jean-Baptiste. Mais entre 1730 et 1760, avant que ces derniers n'interviennent, on trouve un moment serré d'une dizaine d'années lors desquelles sont produites des séries exceptionnelles de cartons sans lesquels la peinture française du XVIII^e siècle serait privée de certaines de ses qualités qui l'ont rendue attractive auprès du grand public. Il est important d'adopter ici une perception chronologique, car la tapisserie, à cause du temps long que nécessitent ses tissages, nous empêche quelquefois de percevoir l'intense créativité synchronique de la production des cartons. Ainsi, entre 1738 et 1740, Jean-François de Troy exécute les six cartons pour sa fabuleuse « Histoire d'Esther »⁵³². En 1739, Restout livre la première composition qui initie la « Tenture des Arts », *Alexandre donnant à Apelle sa maîtresse Campaspe, ou La Peinture* [Fig. 7], aujourd'hui conservé en les murs de l'ancienne Préfecture de Lyon, actuel Conseil départemental du Rhône, et visible seulement lors des journées du Patrimoine⁵³³. Au Salon de 1741, Natoire expose la première des sept peintures de son « Histoire de Marc-Antoine et Cléopâtre » qui s'étendra sur onze années, la

⁵²⁸ WILLK-BROCARD Nicole, *Une Dynastie. Les Hallé...*, op. cit., cat. 54 p. 257 : *La soumission du doge de Gênes*. 1715, peinture à l'huile sur toile, 342 x 603 cm, Versailles, musée national du château et des trianons (MV 2107). L'œuvre est commandée le 10 mai 1710 par la direction des Bâtiments au prix de 4000 livres, pour faire suite à la série l'*Histoire de Louis XIV* tissée aux Gobelins. Hallé reçoit 200 livres d'acompte, le parfait paiement intervenant le 16 février 1716 ; le carton est versé aux Gobelins, propriété de la couronne puis du musée du Louvre.

⁵²⁹ Manufacture des Gobelins, tenture à six pièces du « Nouveau Testament » (3^{ème} tenture) d'après Girolamo Muziano, commencée en 1726 et achevée en 1728 dans l'atelier de Le Febvre, laine, soie, haute lisse, 501 x 533 cm, Fonds ancien du garde-meuble (inv. 1436-4) ; mobilier de la Couronne (n° 211 des tentures sans or) puis Paris, Mobilier national (GMIT 18/4).

⁵³⁰ BORDEAUX Jean-Luc, *François Le Moyne and his Generation 1688-1737*, Neuilly, Athéna, 1984, p. 19, 46.

⁵³¹ Carle Vanloo, *Porus vaincu par Alexandre*, v. 1738, peinture à l'huile sur toile, 61 x 85 cm, Los Angeles County Museum of Art.

⁵³² LERIBAUT Christophe, *Jean-François de Troy (1679-1752)*, Paris, Athéna, 2002, P.247-253 & 254-257, p.349-354 : esquisses pour l'Histoire d'Esther (1738-1740), cf. P.254, p.353-354 : *L'évanouissement d'Esther*, premier carton réalisé, signé et daté 1737 ; P.262, p. 357-358 : carton pour *Le couronnement d'Esther*, signé et daté 1738 ; P.263, p. 358-359 : carton pour *La toilette d'Esther*, signé et daté 1738 ; P.265, p. 360-361 : carton pour *Le triomphe de Mardochee*, signé et daté 1739 ; P.270, p. 366 : carton pour *Le dédain de Mardochee*, signé et daté 1740 ; P.271, p.366-368 : carton pour *La condamnation d'Aman*, signé et daté 1740.

⁵³³ Restout livre *Alexandre donnant à Apelle sa maîtresse Campaspe, ou La Peinture* (Huile sur toile, 360 x 575 cm, signée en bas à droite : « Restout / 1739 »), Lyon, Conseil départemental du Rhône. Voir : GOUZI, op. cit., p. 256-257

réalisation en tapisserie ne débutant qu'en 1750⁵³⁴. Entre 1742 et 1750, c'est-à-dire bien avant l'arrivée du marquis de Vandières bientôt Marigny, frère de Madame de Pompadour, à la tête de la direction des Bâtiments du roi, Jean-François de Troy peint pour les Gobelins les sept épisodes de l'« Histoire de Jason »⁵³⁵, qui constitue un incontestable sommet de l'imagination mythologique du siècle. Ici, comme avec l'« Histoire d'Esther », l'imitation de Le Brun ne fonctionne pas sur le mode de l'imitation servile mais sur la compréhension et l'adoption du principe d'adéquation des moyens et des fins, la tapisserie étant a priori susceptible d'autant de styles que de sujets. En 1743 et en 1744, la direction des Bâtiments commande encore à Restout, pour 3000 et 4000 livres, les cartons d'*Orphée descendu aux Enfers pour demander Eurydice ou La Musique*⁵³⁶ et du *Pygmalion amoureux de sa statue ou La Sculpture*⁵³⁷. Il semble que le peintre n'ait guère apprécié que le devis du premier ait été ramené de 4000 à 3000 livres, ce qui est peut-être la cause du fait qu'il ne livra le carton qu'en 1763. En revanche, le second, dûment estimé 4000 livres, fut livré par le peintre en 1744 et tissé la même année⁵³⁸. La Tenture des Arts sera complétée en 1751 par *Didon montrant à Énée les bâtiments de Carthage, ou l'Architecture*, merveilleux carton conservé lui aussi à la Préfecture du Rhône.

De ces années prolifiques, de 1736 à 1745, que l'on doit à la remarquable direction des Bâtiments de Philibert Orry, date aussi la commande à Carle Vanloo du carton pour *Thésée dompte le taureau de Marathon et l'offre en sacrifice à Apollon*, dont le musée de Besançon conserve le *ricordo*. Sans doute livré en 1745 et aujourd'hui conservé au musée Chéret de Nice [Fig 8], où il a fait l'objet d'une restauration récente, ce carton inaugurerait-il une tenture ou bien devait-il prendre place dans la tenture éponyme de Jean-François de Troy ? Était-il destiné à aiguiller ce dernier et à l'inciter à

⁵³⁴ CAVIGLIA-BRUNEL, *Charles-Joseph Natoire, op. cit.*, P.141 & D. 322-328 p. 314-315 : *Entrée de Marc-Antoine à Ephèse* (1741, 357 x 716 cm, Nîmes, musée des beaux-arts), exposé en 1741 au Salon ; selon S. Caviglia-Brunel, « Il s'agit de la première des sept peintures illustrant l'Histoire de Marc-Antoine et Cléopâtre commandées à l'artiste par les Bâtiments du roi et destinées à servir de modèles à la manufacture royale des Gobelins [1740] [...] En dépit du succès remporté par L'Entrée de Marc-Antoine à Ephèse, dont la réalisation en tapisserie ne débuta cependant qu'en 1750 et se prolongea pendant plus de trois ans, un intervalle de onze ans la sépare de l'achèvement du deuxième carton de la série, *Le Repas de Marc-Antoine et Cléopâtre* (P.230) ». Voir aussi : *ibid.*, P.230, p. 388 : *Le Repas de Marc-Antoine et Cléopâtre* 1754 (335 x 480 cm, signé et daté 1754, Nîmes, musée des beaux-arts) ; *ibid.*, P. 232, p. 389-390 : *Arrivée de Cléopâtre à Tarse* 1756 (335 x 480 cm, signé et daté 1756, Nîmes, musée des beaux-arts) ; *ibid.*, p. 234, p. 391 : *La Conclusion de la Paix de Tarente* 1757 (1757, 49 x 63 cm, Nîmes musée des beaux-arts), esquisse non réalisée pour la 4^e pièce de la suite.

⁵³⁵ Pour la tenture de l'Histoire de Jason (1742-1750), cf. LERIBAUT, *op. cit.*, p. 378-381. Selon C. Leribault, « La tenture de l'Histoire de Jason, commandée en 1742 pour la manufacture royale des Gobelins, est composée de sept pièces. Les esquisses, à présent dispersées, furent peintes en bloc durant l'hiver 1742-1743 (P.289 à *P.295) ; une huitième esquisse (P.304) correspond toutefois à un épisode de remplacement peint en 1745 et a été classé à cette date. De même les cartons sont répartis dans le catalogue raisonné suivant leur ordre chronologique d'exécution jusqu'en 1746 (P.298 [p. 383-384 : *Jason domptant les taureaux*, 330 x 715 cm, signé et daté 1744, Le Puy, musée Crozatier], *P.299 [p. 385 : *Jason reçoit de Médée l'herbe enchantée*, 329 x 314 cm, signé et daté 1744, autrefois Brest, musée municipal], P.300 [p. 386-387 : *Le combat des soldats nés des dents du serpent*, 313 x 400, signé et daté 1744, Toulouse, musée des Augustins], P.303 [p.388-389 : *Le départ de Jason et de Médée après la conquête de la toison d'or*, 325 x 455 cm, signé et daté 1745 ?, Clermont-Ferrand, musée d'art Roger-Quillot], P.305 [p. 391-392 : *Jason et Médée au temple du Jupiter dit Les noces de Jason et de Créüse*, 328 x 450 cm, signé et daté 1745, Clermont-Ferrand, musée d'art Roger-Quillot], P.316 [p. 398-399 : *Créüse consumée par la robe empoisonnée*, 313 x 400, signé et daté 1746, Toulouse, musée des Augustins] et P.317 [p. 400-402 : *Médée enlevée sur son char après avoir tué ses enfants*, 330 x 425 cm, signé et daté 1746, Paris, Louvre]. »

⁵³⁶ Jean Restout, *Orphée descendu aux Enfers pour demander Eurydice ou La musique*, 1763, carton de tapisserie commandé pour la manufacture des Gobelins pour la « Tenture des arts », peinture à l'huile sur toile, 355 x 575 cm, signé « RESTOUT 1763 », Paris, musée du Louvre, département des peintures (INV 7451). Voir : GOUZI, *op. cit.*, cat. 191, p. 316-317. Comme le précise C. Gouzi, il s'agit du « dernier carton de tapisserie pour la Tenture des Arts (...). La commande du tableau date de 1743. Il est estimé la même année 5000 livres et jugé peu avancé (AN O¹ 1922^B). En fait il fut peint en 1763. Premier paiement en 1766 : 2000 livres le 13 mai 1766 et 1000 livres le 18 septembre 1766 sur l'exercice de 1764. Solde de 1^{er} juillet 1771, après la mort de Restout, sur l'exercice de 1764 (AN O¹ 1922^B et O¹ 2591). »

⁵³⁷ Jean Restout, *Pygmalion amoureux de sa statue ou La Sculpture*, peinture à l'huile sur toile, 350 x 225 cm, Paris, hôtel Marigny, Inv. 7452. Voir : GOUZI, *op. cit.*, cat. P.119, p. 272-273. Selon C. Gouzi, du « Deuxième carton de tapisserie pour La Tenture des Arts » il ne subsiste qu'une partie. Il fut exécuté en 1744 et payé 4000 livres par la direction des Bâtiments du roi [...]. »

⁵³⁸ Manufacture des Gobelins, atelier de Cozette d'après Jean Restout, *La Sculpture, Vénus animant la statue de Pygmalion*, pièce murale de la tenture des Arts, v. 1744, 352 x 515 cm, Ministère de l'Intérieur et de la Décentralisation (Inv. du Ministère : n°231. Inv. du garde-meuble : n°1373, 220-5). Tapisserie sans bordure.

terminer plus promptement sa tenture ? Toujours est-il qu'il connut une destinée solitaire mais non moins prestigieuse : tissé entre 1746 et 1749, il fut offert par Louis XV au Comte Razoumovski⁵³⁹.

C'est justement en ces années que Charles François Paul Le Normant de Tournehem, oncle et père présumé de la favorite Madame de Pompadour, succède à Philibert Orry. Il prépare en fait la survivance dans la charge de directeur des Bâtiments du marquis de Vandières, bientôt Marigny, qui entrera en fonction, après son célèbre voyage en Italie, en 1751. Dès 1746, cette perspective semble inquiéter certains commis des Bâtiments, comme celui qui écrit le 10 mai 1746 : « Prier monsieur de Tournehem de vouloir bien se souvenir du sieur Pierre, lors d'une distribution d'ouvrages pour le Roy ; et de lui accorder l'exécution d'une tenture de tapisserie dont il a demandé, et approuvé les projets »⁵⁴⁰. Vers 1745, la commande de cartons pour les Gobelins est un enjeu pécuniaire, mais il est aussi un enjeu de prestige. Si les toiles des peintres restent à peine un mois sur les cimaises du Salon, elles s'inscrivent définitivement dans la laine et la soie par le travail des lissiers. Exposant au concours de 1747 organisé par Tournehem pour stimuler l'émulation picturale des académiciens, Charles-Joseph Natoire présente une composition, *Le Triomphe de Bacchus* [Fig. 9], aujourd'hui au Louvre⁵⁴¹, qui fait irrésistiblement penser à une démonstration de savoir-faire décoratif à destination des Gobelins. Une tapisserie doit ménager des lectures plurielles, une belle disposition des devants et des accidents sur les deuxième et troisième plans. Dans ces circonstances, il importe pour le peintre de se présenter comme un bon coloriste, non pas comme un disciple de Rubens mais comme un peintre sachant accorder ces tons pastel, ocre et roses qu'apprécient tant les lissiers, et qui les inspirent à leur tour.

Finalement, celui qui maîtrisa le mieux cette gamme chromatique, François Boucher, ne fut pas celui qui travailla le plus pour les Gobelins, préférant la collaboration avec la manufacture de Beauvais, où il avait ses entrées. Sa participation à la célèbre tenture des « Amours des dieux », *Les forges de Vulcain*, doit pourtant être mise en exergue car le style ici mis en œuvre constitue une petite révolution dans l'histoire de la commande de cartons. Si l'on considère les trois autres compositions livrées pour la tenture, par exemple le *Neptune et Amynone* de Carle Vanloo qui est le plus réussi⁵⁴², on peut penser que ses concurrents furent dans l'obligation de constater avec quelle audace Boucher investit le cadre de la commande, articulant l'ordre érotique à une maîtrise complète du clair-obscur coloré. Boucher connaît le travail du lissier et compose en fonction de ses attentes. Mieux encore, il faut envisager qu'il a réglé très tôt son style pictural sur ces attentes d'exécution en tapisserie, comme en témoignent les deux chefs-d'œuvre de la Wallace collection, le *Lever* et le *Coucher du soleil* peints en 1752 et mesurant 3 mètres 21 par 2 mètres 70. Quinze ans plus tard, le fabuleux *Pygmalion et Galatée* du musée de l'Ermitage, avec ses 2 mètres 30 par 3 mètres 29 joue encore volontiers des dimensions typiques du carton de tapisserie, peut-être en référence aux cartons peints par Restout pour la « Tenture des Arts », qui manquait un peu de sensualité. Ce que nous appelons sensualisme,

⁵³⁹ Manufacture des Gobelins, atelier de Michel Audran, *Thésée dompte le taureau de Marathon et l'offre en sacrifice à Apollon*, d'après Carle Vanloo (1744), tenture de l'« Histoire de Thésée », tapisserie, laine et soie, 427 x 697 cm, 1746-1749, présent de Louis XV au Comte Razoumovski ; versement de l'Office des biens privés, 1952, Paris, musée du Louvre, département des objets d'art (OAR 67).

⁵⁴⁰ Paris, Archives nationales – O¹ 1907 A, n°344, cit. par LESUR Nicolas, AARON Olivier, *Jean-Baptiste-Marie Pierre (1714-1789)*, Paris, Athéna, 2009, p. 499.

⁵⁴¹ CAVIGLIA-BRUNEL, *Charles-Joseph Natoire, op. cit.*, P.187, p. 353 : *Le Triomphe de Bacchus* du concours de 1747, peinture à l'huile sur toile, 199 x 225 cm, 1747, Paris, musée du Louvre.

⁵⁴² Pour un point de vue d'ensemble : Voir : BAILEY Colin B., *Les amours des dieux : La peinture mythologique de Watteau à David*, catalogue de l'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Forth Worth, Art museum, 1991-1992, Paris, RMN, 1991. Voir aussi : LESUR & AARON, *Jean-Baptiste-Marie Pierre...*, *op. cit.*, *P.195, p. 284-285 ; *L'Enlèvement d'Europe* (huile sur toile, 325 x 3,25, détruit) a été peint en 1757 pour la première série de la tenture des Amours des dieux, tissée au Gobelins pour le marquis de Marigny, cadeau d'usage du roi à son directeur des Bâtiments ; le tissage de la tapisserie est terminée par Cozette le 13 novembre 1759 et la tapisserie figurera dans le salon de compagnie de l'hôtel de Ménars. Lesur et Aaron rappellent que la première série de la tenture des Amours des dieux « comprenait également *Neptune et Amynone* de Carle Vanloo (Nice, musée Chéret), *Les Forges de Vulcain* par François Boucher (Paris, musée du Louvre) et *L'Enlèvement de Proserpine* par Joseph-Marie Vien (Grenoble, musée). En outre chacun des artistes réalisa un ou deux sujets d'enfants. Pierre eut ainsi deux bandes à réaliser (P.198 et *P.199). Outre les tapisseries tissées par les Gobelins, une photographie prise avant la destruction du carton à Arras nous en restitue heureusement la composition, connue par ailleurs, à travers une copie à la sanguine très aboutie (DR.14) [...] ». Cf. *Ibid.*, p. 504 : le 15 novembre 1760, Pierre reçoit 2800 livres en parfait paiement des deux cartons de tapisserie représentant des enfants dont *Le Triomphe de la Fidélité* (*ibid.*, P.198 p. 285-286 et *P.199 p. 286 [perdu]) peints en 1758.

cette philosophie essentielle pour l'esthétique matérialiste des Lumières, était alors nommé *sensationnisme* – un terme qui renvoyait aussi bien à l'organisation de la pensée par les sens qu'aux effets picturaux en grande partie inventés par Boucher et son entourage. Que les attentes chromatiques et visuelles des lissiers aient pu les inspirer nous permettrait de comprendre mieux ce que l'on nomme par usage le goût rococo, qui est avant tout un sens organique de l'accord entre pensée et décor.

Lors de son entrée en fonction, le directeur des Bâtiments se voyait offrir une tenture des Gobelins réalisée à partir de cartons commandés par l'intéressé. Ce fut le cas pour la tenture des « Amours des dieux », qui signala à tous les peintres que la commande destinée aux Gobelins s'ouvrait désormais à une nouvelle inspiration mêlant psychologie héroïque et sensations érotiques. C'est ainsi que s'explique la présentation au Salon de 1759 de *Hercule et Omphale* de Noël Hallé, conçu dans la proportion et avec la largeur didactique et ornementale d'un carton de tapisserie⁵⁴³. Cette stratégie a particulièrement réussi à Noël Hallé qui, avec Jean-Baptiste-Marie Pierre, comprit très tôt qu'une commande des Gobelins représentait bien plus qu'une rentrée occasionnelle de 4000 livres pour les peintres.

Fertiles concurrences

Au seuil des années 1760 s'initie d'ailleurs une époque d'intense concurrence dans la commande de cartons, au sein de laquelle s'affronte principalement deux clans, d'une part celui de Charles-Nicolas Cochin et de François Boucher et d'autre part celui de Noël Hallé et de Jean-Baptiste-Marie Pierre. François Boucher avait à cœur de soutenir son gendre, Jean-Baptiste Deshayes, qu'il avait introduit auprès d'André Charlemagne Charron, entrepreneur de la Manufacture royale de Beauvais. Celui-ci avait commandé à Deshayes une tenture de trois pièces sur le thème de « L'Astrée », chaque pièce ayant été payée 2500 livres entre le 9 janvier et le 11 décembre 1762⁵⁴⁴. Selon Jacques Bancel, *Astrée endormi avec ses compagnes* et *Céladon retrouvé par Galathée* furent fournis par Deshayes à la Manufacture de Beauvais en 1762 et le troisième carton, *La Fontaine de la vérité d'Amour*, fut

⁵⁴³ WILLK-BROCARD Nicole, *Une Dynastie. Les Hallé...*, op. cit., cat. 74 a-b-c, p.396-397 : « Hercule et Omphale... », 1759.

⁵⁴⁴ Voir : BANCEL André, *Jean-Baptiste Deshayes (1729-1765)*, Paris, éd. Athéna, 2008, p. 287, pour le 9 janvier 1762 : « André Charlemagne Charron, entrepreneur de la Manufacture royale de Beauvais, demande à être remboursé de deux mille deux cent cinquante livres, somme qu'il a payée à Deshayes pour le premier tableau de la tenture de l'Astrée, de cinq aunes de large sur 3 aunes de haut [AN, O¹ 2038] » ; pour le 11 décembre 1762 : « André Charlemagne Charron, entrepreneur de la Manufacture royale de Beauvais, demande le paiement de mille cent vingt-cinq livres à Deshayes pour le deuxième tableau de la tenture de l'Astrée, de deux aunes et demi de marge sur trois aunes de haut [AN, O¹ 2038] » (*Ibid.*, p. 287) ; pour 1763-1764 : « Tenture de L'Astrée : La tenture de L'Astrée ne comprend que trois pièces. Les cartons des deux premières : *Astrée endormi avec ses compagnes* (*Ibid.* *P.113) [312 x 522 cm, « sans doute disparue »] et *Céladon retrouvé par Galathée* (*Ibid.* *P.115) [354 x 295 cm, « sans doute détruite »], furent fournis par Deshayes à la Manufacture de Beauvais en 1762. Le troisième carton, *La Fontaine de la vérité d'Amour* (*Ibid.* *P.144, p. 168) [354 x 295 cm, « probablement détruite »], fut probablement livré l'année suivante [...]. Les archives de la Manufacture de Beauvais indiquent deux tissages, tous deux postérieurs au décès de Deshayes [n. 1 : D'après un relevé des fournitures faites aux Affaires étrangères et sur les ordres particuliers du Roy [...], cité par Badin, Document n^oVIII, p. 85]. Le premier tissage fut exécuté en 1771 [n. 2 : Le « rapport en place » des armes des trois pièces fut payé aux ouvriers entre le 27 avril et le 8 juin 1771 (Mobilier national – B170 – Manufacture de Beauvais – Prix des ouvrages et compte des ouvriers, 1769 à 1778, fol. 43). Il était destiné au contrôleur général, l'abbé Terray [n. 3 : qui occupa ce poste de décembre 1769 à août 1774]. Sa commande comprenait : « trois pièces de l'astrée endormie, trois pièces des amours des Dieux, deux sofas, huit fauteuils, quatre dessus-de-porte et deux écrans », pour un total de « 19029 [livres] 16 [sols] 10 deniers » [n. 4 : Archives nationales, F¹² 1456^B]. Terray mourut le 22 février 1778. [...] Cette tenture de trois pièces se retrouve dans un inventaire de juin 1778, dressé lors du bail de l'hôtel, conclu entre l'héritier de l'abbé, Antoine-Jean Terray, et Francis Thomas Fitzmaurice, lord Kerry [n. 6 : Archives nationales, MC XLVIII/248, bail du 4 juin 1778]. La tenture dut être enlevée après cette date car elle ne figure plus dans les inventaires suivants. Le second tissage de la tenture de L'Astrée fut exécuté en 1772-1773 (n. 8 : Les paiements aux ouvriers de Beauvais s'échelonnent du 16 mai 1772 au 31 décembre 1773, Mobilier national – B170 – Manufacture de Beauvais – Prix des ouvrages et compte des ouvriers, 1769 à 1778, fol. 117 à 125). Il était destiné au secrétaire d'État Bertin [n. 9 : Henri Bertin occupa de 1763 à 1780 un Secrétariat d'État dont dépendaient les manufactures, cf. Boulant & Maurepas, 1996, p. 290-291]. Sa commande portait sur « quatre petites pièces des amours des Dieux, trois de l'astrée, un sofa, dix fauteuils, un Ecran et quatre dessus-de-porte » pour un total de « 17226 [livres] 5 [sols] » [Archives nationales, F¹² 1456^B]. Deux tapisseries sont localisées à ce jour : *Astrée endormie avec ses compagnes*, et *Céladon retrouvé par Galathée*, toutes deux au musée du Petit Palais, à Paris. » Pour les esquisses cf. aussi P.111, *P.112, P.114. Cf. BANCEL, *Jean-Baptiste Deshayes...*, op. cit., p. 153-156.

probablement livré l'année suivante. Les archives de la Manufacture de Beauvais indiquent deux tissages, tous deux postérieurs au décès de Deshays. Le premier, de 1771, était destiné au contrôleur général, l'abbé Terray ; l'autre fut exécuté en 1772-1773. Toutefois, dès livraison des cartons à Beauvais, le 28 février 1763, Charles-Nicolas Cochin suggérait à Marigny d'ordonner à Deshays « deux ou trois tableaux tirés de la Fable », pour la Manufacture des Gobelins⁵⁴⁵. Il est plus que probable que la requête n'aboutit pas car quelques mois plus tard, le 20 mai 1764, Boucher et Cochin se retournèrent vers André Charlemagne Charron, ce que renseigne une lettre de ce dernier à la direction des Bâtiments, dans laquelle il sollicite l'autorisation de confier à Deshays les tableaux pour une « Tenture de sujets champêtres », ainsi que l'exécution d'une copie des *Fêtes Italiennes* de Boucher « qui sont ruinées par le nombre d'exécution qu'on en a faites »⁵⁴⁶. L'année suivante, en 1765, il est envisageable que ce soit par le même type de manœuvre que les deux complices obtiennent du marquis de Marigny l'achat du morceau d'agrément de Fragonard, le sublime *Corésus et Callirhoé*, à destination des Gobelins.

Le clan Hallé/Pierre réagit bientôt. Le 14 août 1765, Marigny écrit à Cochin une petite missive qui démontre que le directeur des Bâtiments s'est laissé séduire par la faction adverse : « Je ne veux pas, Monsieur, vous laisser ignorer que le Roy vient d'accorder [...] à M. Pierre la surinspection des Gobelins. Vous serez toujours chargé des détails » comme vous l'avez été jusqu'à présent »⁵⁴⁷. Et la séduction de Jean-Baptiste-Marie Pierre est loin de voir décliner son empire, puisqu'il obtient de Marigny, en juillet 1770, le titre de Premier Peintre du roi. Celui-ci était-il incompatible avec la fonction de surinspecteur des Gobelins ? C'est une question importante qu'il faudrait trancher, puisque si tel était le cas, c'était sans doute en raison de l'importante charge de travail qu'occasionnait la surinspection des Gobelins, ce qui sous-entendrait à l'encontre de tout soupçon de vénalité que les peintres ne candidataient pas à ces postes pour le seul supplément de revenus. Toujours est-il que Pierre obtient, le 26 juillet 1770, que son ami Noël Hallé obtienne la place vacante de surinspecteur des Gobelins. Marigny s'en explique ainsi à l'heureux élu : « La place de Surinspecteur de la Manufacture des Gobelins, Monsieur, qu'avait M. Pierre, étant vacante par sa nomination à celle de Premier Peintre du Roy, j'ai cru ne pouvoir mieux pourvoir au bien de cette Manufacture qu'en vous proposant à S. M. pour le remplacer. Elle a bien voulu en conséquence vous nommer à cette place. Je suis flatté d'avoir à vous annoncer cette grâce de S. M. et cette récompense de vos talents »⁵⁴⁸. Une gratification annuelle de 2000 livres est accordée à Noël Hallé à ce titre, ce qui n'équivaut jamais qu'à la moitié du prix d'un carton de tapisserie⁵⁴⁹. Le 4 mai de l'année suivante il obtient d'ailleurs une augmentation de 700 livres⁵⁵⁰ ainsi que la commande d'un premier carton de tapisserie, *Silène barbouillé de mûres par Eglé* aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Lille [Fig. 10]⁵⁵¹, destiné à la tenture des « Amours des dieux ».

⁵⁴⁵ Correspondance de Marigny, XIX, n°340, p. 260-261, cit. d'après BANCEL, *Jean-Baptiste Deshays...*, op. cit., p. 287.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 288.

⁵⁴⁷ FURCY-RAYNAUD Marc, « Correspondance de M. de Marigny avec Coypel, Lépicié et Cochin », *Nouvelles Archives de l'Art français*, 3^e série, 20 (1904), 1904, p. 29 (14 août 1765) ; LESUR & AARON, *Jean-Baptiste-Marie Pierre...*, op. cit., p. 506.

⁵⁴⁸ Paris, Archives nationales, O¹ 1912 folio 50, Lettre du 26 juillet 1770 de Marigny à Pierre : « S. M. a disposé, en faveur de M. Hallé, de la place de surinspecteur de la manufacture des Gobelins ». Voir aussi Archives nationales, O¹ 1121, folio 435 publiée par FURCY-RAYNAUD, « Correspondance de M. de Marigny... », op. cit., p. 209.

⁵⁴⁹ Paris, Archives nationales, O¹ 1606 13².

⁵⁵⁰ FURCY-RAYNAUD, « Correspondance de M. de Marigny... », op. cit. (1771), p. 586.

⁵⁵¹ WILLK-BROCARD Nicole, *Une Dynastie. Les Hallé...*, op. cit., p. 435 ; Noël Hallé, *Eglé et Silène*, modèle de tapisserie, 1771 pour une pièce de la tenture des « Amours des dieux » commencée à la manufacture des Gobelins en 1781 ; peinture à l'huile sur toile, 320 x 385 cm, signée et datée : « HALLE (1771) », Lille ; musée des beaux-arts. Le carton avait transité de la manufacture des Gobelins au château de Fontainebleau. Nous reproduisons in extenso la notice de ce remarquable carton, cf. *ibid.*, cat. N119, p. 432-433 : « SILENE BARBOUILLE DE MURES PAR EGLÉ. 1771. Virgiles, Églogues, VI. Toile. H. 3,20 ; L. 3,85. Signé et date en bas vers la droite sous la chèvre : Hallé 1771. Lille, musées des Beaux-Arts. Inv. P. 433. Historique : commandé par les Bâtiments pour être exécuté en tapisserie aux Gobelins pour la tenture des *Amours des dieux*, au prix de 4000 livres (Engerand, 1901, p. 231) ; 1771, exposé au Salon, n°1 : « tableau de 12 pieds de long sur 10 pieds de haut » ; 1775, Noël Hallé reçoit 3000 livres d'acompte et le 28 décembre 1776, le parfait paiement (*Ibid.*) ; coll. de Louis XVI ; 1794, rejeté « sous le rapport de l'art » par le jury chargé de choisir les modèles des Gobelins ; 1810, Manufacture des Gobelins, considéré comme « foible » (Archives du Louvre, 40DD4, fol. 20) ; 11 janvier 1836, envoyé au château d'Eu où il décore les appartements du ministre. MR 1807 (*Ibid.*, 3DD21, 2ème cahier, fol. 45) ; 28 septembre 1850, retourne au Louvre (*Ibid.*, 3DD 23, fol. 46) ; 1852, INV 5273 ; 1872, envoi au musée de Lille (*Ibid.*, P¹⁴, 1872, fol. 89. Dimensions erronées). Apparemment jamais exécutée, ce que ne commente que très allusivement l'auteur du catalogue : « L'œuvre fait une large

Malgré l'évocation erronée d'un tissage datant de 1781, *Silène et Eglé* ne sera hélas jamais tissé, ce qu'il doit peut-être à son caractère particulièrement peu chatoyant. Lorsqu'en 1776 Pierre reçoit la commande du carton intitulé *Les Vendanges ou l'Automne*⁵⁵², il le confie encore à Hallé, confirmant son fervent soutien. Le 6 avril 1772, une lettre de Marigny à Pierre démontre que son clan a gagné la partie sur Boucher et Cochin : « Quant aux dimensions de ces tentures, je crois aussi pour les raisons que vous m'en donnés, ne pouvoir faire mieux que de les régler sur celles de la tenture à laquelle travaille M. Hallé. »⁵⁵³

Le 2 juin 1775, Noël Hallé est d'ailleurs nommé directeur de l'Académie de France à Rome. C'est le peintre Hugues Taraval, un élève de Jean-Baptiste-Marie Pierre, qui lui succède à la surinspection des Gobelins. Face à toutes ces bontés accordées à son rival, Cochin laissera éclater sa hargne dans une lettre adressée au peintre Jean-Baptiste Descamps datée du 12 juillet 1784 : « Il m'a parû par votre dernière lettre [...] que vous saviez que M. Pierre a été malade, mais avés vous scû de quelle maladie ? Il a perdu une des joyes de ce monde, un des deux organes sphériques qui filtrent les sucs propres à la génération. Il s'est tuméfié, abscedé, enfin mis en bouillie ; un coup de bistouri l'en a débarrassé. Il ne doit pas avoir grand regret à sa perte, car il ne servoit à rien. Ce qu'il y a de particulier c'est qu'il n'a pas plutost été guéri qu'il s'est remis à nouveau à faire enrager tout le monde, à cabaler contre des apsirans gens de mérite et à les faire refuser. Sa conversion est impossible. »⁵⁵⁴

Les rivalités de clans attestent la bonne santé d'une institution. De fait, la Manufacture des Gobelins obtient annuellement plus de cartons au cours du XVIII^e siècle qu'au temps de Charles Le Brun. Et la tapisserie de tenter de conquérir une nouvelle visibilité sociale, comme le montre le carton du portrait de Louis, dauphin de France, de forme ovale, que la direction des Bâtiments commanda à Louis Michel Vanloo en 1768. Peint en 1769, il est exécuté deux ans plus tard par Cozette sur les métiers des Gobelins⁵⁵⁵. Ce n'est qu'un exemple de ces portraits en tapisserie qui, encadrés, rafraîchiront par leurs couleurs chatoyantes les intérieurs des cabinets aristocratiques. À la famille Vanloo le roi fait d'ailleurs particulièrement confiance en matière de portrait. En 1773 a lieu à Versailles la présentation au roi du grand portrait de Louis XV en costume royal tissé à la Manufacture des Gobelins de 1769 à 1771, exécuté d'après un portrait par Louis-Michel Vanloo exposé au salon de 1761. Hollandaise d'origine, la dynastie a toute la confiance de la direction des Bâtiments, d'autant plus que dans la guerre des clans ils font figure de non alignés. Ainsi, c'est à Charles-Amédée Philippe Vanloo, neveu de Carle et frère de Louis-Michel, qu'est confiée sans doute en 1773 la tenture du costume turc, qui fut exécutée une première fois en 1777 et retissée en 1780 – *Le travail chez la sultane* et *La toilette d'une sultane*, hommages vibrants du vieux Louis XV à Madame Du Barry, furent aussi traduits en porcelaine à la manufacture de Vincennes.

L'histoire de France et l'histoire grecque

Les élèves de Carle et de Louis-Michel Vanloo, qui gouvernèrent l'École royale des Élèves Protégés de 1748 à 1771, furent aussi d'impressionnants cartonniers. Leur contribution à l'enrichissement du fonds de modèles des Gobelins se concrétise principalement entre 1774 et 1785, avec des sujets choisis dans deux registres, l'histoire grecque et l'histoire de France, celle-ci faisant l'objet d'une tenture spécifique avec laquelle le nouveau directeur des Bâtiments, le comte d'Angiviller, marque son entrée en fonction. Dans la lignée de *La mort de Duguesclin* de Nicolas-Guy Brenet traduit en tapisserie par l'atelier de Cozette en 1774, *La courtoisie de Bayard* est livrée par Louis

part aux frondaisons, ce qui lui donne une tonalité à dominante bleu-vert, animée par des rehauts de couleurs vives ; et se prête bien à l'exécution en tapisserie à laquelle il [sic] était destiné. »

⁵⁵² LESUR & AARON, *Jean-Baptiste-Marie Pierre...*, op. cit., N132, p. 442-443.

⁵⁵³ Paris, Archives nationales, o¹ 1123, fol. 131, publiée par FURCY-RAYNAUD, « Correspondance de M. de Marigny... », op. cit., p. 254.

⁵⁵⁴ MICHEL Christian, « Lettres adressées par Charles-Nicolas Cochin fils à Jean-Baptiste Descamps, 1757-1790 », *Correspondances d'artistes des XVIIIe et XIXe siècles, Archives de l'Art français publiées par la société de l'Histoire de l'Art français*, nouvelle période, t. XXVIII, Jacques Laget, Nogent-le-Roi, 1986, p. 75, cit. par LESUR & AARON, *Jean-Baptiste-Marie Pierre...*, op. cit., p. 511 : 12 juillet 1784, Lettre de Cochin à Descamps.

⁵⁵⁵ Manufacture des Gobelins, Portrait de Louis, dauphin de France, exécuté en 1771 par Cozette d'après Louis Michel Vanloo (1769), ovale, 66 x 52 cm, signé à droite : « M. Vanloo pit 1769 », daté à gauche « 1769, 1771 ».

Durameau en 1775 (musée de Grenoble), dans une veine qui n'est pas sans rappeler le style des épisodes de l'« Histoire de Don Quichotte » de Charles Coypel. Après avoir livré en 1777 un beau carton sur le thème des *Adieux de Polyxène à Hécube*⁵⁵⁶, qui ne sera jamais tissé, François-Guillaume Ménageot expose au Salon de 1781 *La Mort de Léonard de Vinci* [Fig 11-1]⁵⁵⁷. C'est un succès retentissant, qui n'est pourtant jamais identifié comme un succès de la commande des Gobelins et du rôle de Jean-Baptiste-Marie Pierre dans la gestion de la tenture de l'« Histoire de France ». Le tableau, de format carré à l'origine, a été rapporté à un format rectangulaire analogue à celui du *Serment des Horaces* de Jacques-Louis David (1784), ce qui a entraîné la disparition du baldaquin que montre bien la gravure de Levasseur [Fig 11-2]⁵⁵⁸. Cette formidable série de cartons aujourd'hui dispersée dans les musées de France et jusque dans le hall de la mairie de Blois dans le cas de la *Mort de Léonard de Vinci*, n'aurait jamais été peinte si deux conditions n'avaient pas été réunies : le paiement de 2000 à 4000 livres dans les deux ans et l'espoir d'un tissage démultipliant la visibilité des compositions. Encore une fois, l'histoire de la peinture apparaît comme un ogre absorbant toute réalisation pourtant conçue à d'autres fins que d'être encadrée et accrochée dans un salon. À cet ensemble ressortissent notamment trois cartons de Jean-Simon Berthélemy qui ont particulièrement inspiré l'illustration des manuels d'histoire : *L'action courageuse d'Eustache de Saint-Pierre au siège de Calais* exposé au Salon de 1779⁵⁵⁹, le *Jean Maillard tuant Etienne Marcel, Prévôt des marchands de Paris* exposé en 1783⁵⁶⁰ et *La reprise de Paris sur les Anglais : Entrée de l'armée française le 13 avril* commandé le 27 octobre 1787⁵⁶¹.

On n'aura garde d'oublier la très belle tenture en six pièces de l'Histoire d'Henri IV par François-André Vincent, inaugurée dans les ateliers de Cozette et Audran entre 1785 et 1790, pour laquelle nous disposons désormais du catalogue raisonné de Jean-Pierre Cuzin⁵⁶². Tout aussi importante est la Tenture des « Quatre saisons », pour laquelle Joseph Benoît Suvée conçut le beau carton de *La Fête de Pales ou l'été*⁵⁶³, qui fut exposé avec les trois autres cartons au Salon de 1783 : *La Fête à Bacchus ou l'automne* par Jean-Jacques Lagrenée, *Zéphyr et Flore ou le printemps* par Charles-Amédée Vanloo, et *Les saturnales ou l'hiver* par François Callet. Signe d'un succès, la tenture fut traduite en tapisserie aux Gobelins la même année. Quant aux cartons commandés sur des sujets d'histoire grecque, il faut bien avouer que leur succès fut moindre, même si le destin de chacun de ces cartons ne manque pas de rocambolesque. Admiré pour sa *Mort de Léonard*, Ménageot rêvait très certainement de remporter des succès comparables avec l'épopée gréco-romaine. Qu'il s'agisse de son *Astyanax arraché des bras d'Andromaque par ordre d'Ulysse*⁵⁶⁴ commandé en 1783 par la direction des Bâtiments, de sa *Cléopâtre*

⁵⁵⁶ WILLK-BROCARD Nicole, *François-Guillaume Ménageot (1744-1816), Peintre d'histoire, directeur de l'Académie de France à Rome*, Neuilly, éd. Athéna, 1978, cat. 5, p. 61 : *Les adieux de Polyxène à Hécube*. 1777, 325 x 485 cm, Chartres, musée des Beaux-Arts, inv. 3488. N. Willk-Brocard précise : « Exposé au Salon de 1777, n°202, le tableau est acheté 2000 livres par les Bâtiments pour servir de modèle à la manufacture des Gobelins (FURCY-RAYNAUD, 1905, p. 111) ; en septembre 1794, le jury des arts en rejette le sujet comme modèle pour les Gobelins en raison "des personnages qu'il retrace et des idées antirépublicaines qu'il rappelle" » (Guiffrey, 1897, p.366, 383)

⁵⁵⁷ *Ibid.*, cat. 11, p. 65 : *La mort de Léonard de Vinci dans les bras de François Ier*, signé et daté en bas à gauche « Menageot 1781 ». En 1780, le tableau est commandé par la direction des Bâtiments pour la somme de 4000 livres, livré puis exposé au Salon de 1781 et enfin exécuté en tapisserie dans la série des tentures de l'Histoire de France.

⁵⁵⁸ Jean-Charles Levasseur, *Léonard de Vinci mourant dans les bras de François Ier*, v. 1781, gravure à l'eau forte et burin, 53 x 43 cm.

⁵⁵⁹ Berthélemy livre *L'action courageuse d'Eustache de Saint-Pierre au siège de Calais*, 319 x 315 cm, signé et daté 1779, Laon, musée municipal, commandé par le roi le 30 octobre 1779, estimé et payé 4000 livres en 3 paiements, 2 exemplaire de haute lisse exécutés, cf. VOLLE Nathalie, *Jean-Simon Berthélemy (1743-1811)*, Neuilly, Athéna, 1979, cat. 53, p. 83-84.

⁵⁶⁰ Berthélemy livre le carton de *Jean Maillard tuant Etienne Marcel, Prévôt des marchands de Paris* 1783 (carton disparu, dimensions obtenues par conversion des mesures en pieds du livret du salon : 325 x 260 cm), payé 3000 livres, exécuté en 4 exemplaires dont le quatrième de basse lisse, cf. *Ibid.*, cat. 71, p. 88-90.

⁵⁶¹ J. S. Berthélemy, *La reprise de Paris sur les Anglais : Entrée de l'armée française le 13 avril*, signé et daté 1787, peinture à l'huile sur toile, 383 x 262 cm, commandé le 27 octobre 1787 par le roi pour les Gobelins, estimé 3000 livres ; 2 tissages haute lisse (1791 et 1794), le deuxième abandonné sur ordre du jury le 18 septembre 1794, cf. *Ibid.*, cat. 85, p. 94-95.

⁵⁶² CUZIN Jean-Pierre, *François-André Vincent, 1746-1816 : entre Fragonard et David*, Paris, éd. Athéna, 2013.

⁵⁶³ J.-B. Suvée, *La Fête de Pales ou l'été*, peinture à l'huile sur toile signée et datée en bas à gauche : « J.B.SUVEE F 1783 », 321 x 321 cm, Rouen, musée des Beaux-Arts.

⁵⁶⁴ WILLK-BROCARD, *François-Guillaume Ménageot...*, op. cit., cat. 18, p. 70-71 : *Astyanax arraché des bras d'Andromaque par ordre d'Ulysse*, 1783, Angers, musée des Beaux-Arts. Le tableau est commandé en 1783 par la direction des Bâtiments; il est payé 4000 livres et exposé au Salon de 1783. Toutefois, en septembre 1794, le jury des Arts refuse le sujet comme modèle pour les Gobelins, cf. *ibid.*, cat. 20, p. 71 : *Alceste rendue à son mari par Hécube*, esquisse sur bois, 25 x 36 cm, coll. part., sans doute pour une composition non exécutée destinée aux Gobelins.

rendant son dernier hommage à Antoine commandée le 14 février 1784 et exposée au Salon de 1785⁵⁶⁵, ou de son *Méléagre supplié par sa famille* peint en 1789-1790 alors qu'il est directeur de l'Académie de France⁵⁶⁶, tous ces cartons dûment payés furent rejetés par le jury des modèles des Gobelins en 1794, pour la raison officielle qu'ils figuraient des sentiments antirépublicains. Cette décision dissimulait en 1794 la haine des Davidiens pour les artistes distingués par l'ancienne direction des Bâtiments. Ménageot y était à ce point sensible qu'il peignit en 1791 un carton sur le modèle de ceux qu'il avait conçus pour les Gobelins, mais qu'il fit tisser à la Manufacture de San Michele a Ripa près de Rome. Sur un mode doucement paranoïaque, il en expliquait ainsi le sujet : « C'est l'instant où Coriolan, en présence des tribuns, se justifie devant tout le peuple du crime dont on l'accusait ; après avoir appelé par leurs noms tous les citoyens auxquels il avoit sauvé la vie, qui étoient présents et lui rendoient témoignage, il montre les couronnes qui lui ont été décernées, et, enfin, déchirants ses habits et laissant apercevoir toutes les cicatrices des blessures qu'il avoient reçues au-devant du corps pour la défense de sa patrie, il demande si ce sont là des marques du crime dont on l'accuse ; tous les assistants, touchés jusqu'aux larmes, lui tendoient les bras... »⁵⁶⁷

Parmi les vraies injustices, il faut citer une autre œuvre de ce cartonnier inlassable que fut Jean-Simon Berthélemy ; il s'agit du *Manlius Torquatus condamnant son fils à mort quoique vainqueur pour avoir combattu malgré la défense des consuls, l'an de Rome 413*. Commandé le 9 décembre 1785 par le roi pour les Gobelins et livré la même année, le carton faillit être intégré au second tissage de la « Tenture de l'Histoire de France ». En effet, sur la proposition de Joseph-Marie Vien, proche de Pierre, il fut envisagé qu'elle remplace l'une des deux compositions qui n'avaient pas plu à Louis XVI, à savoir *La Mort de Coligny* de Suvée (Dijon, musée des Beaux-Arts) et *Le combat de Maillard et Marcel* de Berthélemy⁵⁶⁸. La suggestion de Vien n'ayant pas été retenue par le comte d'Angiviller, le *Manlius* ne fut jamais reproduit en tapisserie⁵⁶⁹ mais connut un succès de décoration ministériel, accroché successivement qu'il fut au ministère des Finances en 1794, à la Justice puis au Conseil des Cinq-Cents en 1799 – succès fondé pour une fois sur la connaissance du sujet. Très touchante est d'ailleurs cette demande que fait Berthélemy à d'Angiviller le 19 juillet 1790, par l'intermédiaire de Vien, de faire transporter le *Manlius Torquatus* des Gobelins à son domicile pour en faire une copie réduite qui lui est commandée ; la permission lui est accordée pour une durée de six semaines à deux mois⁵⁷⁰.

Concernant Joseph-Marie Vien, ses cartons ne connurent pas forcément une destinée différente. Toutefois, après avoir vu échouer en 1794 le tissage des quatre cartons exécutés depuis 1779 sur des thèmes tirés de *l'Iliade*, Vien connût une situation particulière avec celui d'*Hélène poursuivie par Énée dans le temple de Vesta pendant l'incendie de Troie* (Clermont-Ferrand, musée des Beaux-Arts). D'un point de vue comptable, le cas est plutôt rare car la commande royale fut payée pour moitié avant la Révolution tandis que l'acompte de 3000 Livres fut soldé en 1793. Commencée le 4 prairial de l'an VI

⁵⁶⁵ *Ibid.*, cat. 21, p.71-72 : *Cléopâtre rendant son dernier hommage à Antoine*, 328 x 318 cm, Angers, musée des Beaux-Arts. Ce tableau procède d'une commande du 14 février 1784, les Bâtiments le destinant au Salon de 1785 ; il est payé 4000 livres et exposé au Salon de 1785; en septembre 1794, le jury des Arts en rejette lui aussi comme modèle pour les Gobelins.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, cat. 26, p. 75-76 : *Méléagre supplié par sa famille*, 330 x 437 cm, Paris, musée du Louvre, fait apparaître l'implication et le pouvoir croissants du peintre. Selon N. Willk-Brocard, « Le 10 février 1788, les Bâtiments commandent à Ménageot pour le Salon de 1789 Psyché allant au temple de Vénus ; le 16 juillet 1788, de Rome, Ménageot suggère à d'Angiviller le sujet de *Méléagre supplié par sa famille* en remplacement de celui de Psyché ; le 10 septembre 1788, l'esquisse du Méléagre est entièrement terminée, le peintre renonce à envoyer son tableau, ne sachant si le Salon de 1789 aurait lieu, mais il le fait partir pour le Salon de 1791 et fait partie des collections de Louis XVI ; le sujet en est rejeté comme modèle pour les Gobelins en septembre 1794 [...] »

⁵⁶⁷ *Ibid.*, cat. 44 p. 80-81, *Coriolan* exécuté à Rome comme pendant du *Méléagre*. En juin 1791 le tableau n'est pas encore terminé mais, comme le précise N. Willk-Brocard, « Ménageot fait exécuter une tapisserie à la Manufacture de San Michele a San Ripa près de Rome d'après un carton représentant Coriolan supplié par sa mère et sa femme de se désister d'assiéger Rome [...] » Est-ce que le *Brutus qui vient visiter Ligarius malade* (cat. 45 p. 81) auquel le peintre travaille en mai 1788 et qu'il destine au Salon de 1789 était aussi un carton de tapisserie déguisé ? Il n'est hélas pas localisé.

⁵⁶⁸ VOLLE, *Jean-Simon Berthélemy...*, op. cit., cat. 71.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, cat. 81, p. 91-92 (92).

⁵⁷⁰ *Ibid.*, cat. 81 p. 91-93, cat. 91 p. 96-97, cat. 146-147 p. 114.

(23 mai 1798), la tapisserie de 4 mètres sur 6 mètres 30 achevée le 24 février 1806 orna de septembre 1807 à 1923 la galerie de Diane au Louvre⁵⁷¹.

Il est sans doute compréhensible que la fin de l'Ancien Régime comme la Révolution ne se soient pas enthousiasmés pour les sujets gréco-didactiques de Berthélemy et de Vien – cela n'a d'ailleurs guère affecté la production des ateliers des Gobelins, surchargés par les sujets d'histoire de France. À cette époque, vers 1785, la manufacture renforce d'ailleurs sa structure interne, et cela est certainement dû à Jean-Baptiste-Marie Pierre, premier peintre du roi chargé du détail des arts auprès du comte d'Angiviller, mais aussi directeur de la Manufacture des Gobelins depuis 1781. En effet, le 22 décembre 1785, à la suite du décès du peintre Hugues Taraval, élève de Pierre nommé par lui à la surinspection des Gobelins en 1775, Clément-Louis Belle est nommé sur-inspecteur de la manufacture de tapisseries des Gobelins. Le peintre Pierre Peyron, lui aussi protégé de Pierre, succède à Belle comme inspecteur général des Gobelins⁵⁷². D'Angiviller incite Peyron à déménager aussi rapidement que possible aux Gobelins⁵⁷³, sans doute parce que la fonction d'inspecteur n'a rien d'une prébende et correspond en fait à des charges diversifiées et prégnantes. Le règlement de la manufacture royale des Gobelins⁵⁷⁴ précise en effet ces fonctions : celui-ci a la responsabilité, dans le domaine administratif, du bon ordre, de la police, des soins, du nettoyage et de l'entretien, dont le curage annuel de la Bièvre, rivière des Gobelins⁵⁷⁵. L'inspecteur a aussi la garde des cartons déposés aux Gobelins pour servir de modèles à la manufacture, ce qui représente une collection colossale⁵⁷⁶, surtout si l'on prend conscience que les cartons antérieurs à la création de la manufacture, comme ceux de l'atelier de Jules Romain, y côtoient les peintures exécutées depuis le XVII^e siècle⁵⁷⁷. L'inspecteur est aussi professeur à l'école de peinture

⁵⁷¹ GAEHTGENS Thomas, LUGAND Jacques, *Joseph-Marie Vien (1716-1809)*, Paris, éd. Athéna, 1988, cat. 273 p. 208). Les cartons refusés par le jury de classement des modèles en 1794 sont les suivants : *Briséis remise par Patrocle entre les mains des héros d'Agamemnon* (musée d'Arras), commandé le 20 septembre 1779, exécuté en 1781, payé 6000 livres, rejeté en 1794 par le jury de classement des modèles (*Ibid.*, cat. 244 p. 198-199) ; *Priam partant pour supplier Achille de lui rendre le corps d'Hector* (localisation inconnue), commandé le 20 septembre 1779, exécuté en 1783, rejeté en 1794 par le même jury (*Ibid.*, cat. 248 p. 200-201) ; *Priam revenant du camp d'Achille avec le corps d'Hector* (localisation inconnue), commandé en 1784 ; exécuté en 1785, rejeté en 1794 par le même jury (*Ibid.*, cat. 256 p. 202) ; *Les adieux d'Hector et d'Andromaque* (Paris, musée du Louvre), commandé en 1785, exécuté en 1786, payé 6000 livres, rejeté en 1794 par le même jury mais une tapisserie sera réalisée en 1807 (*Ibid.*, cat. 261 p.204).

⁵⁷² ROSENBERG & VAN DE SANDT, *Pierre Peyron...*, op. cit., p. 39. Toutefois, « Dans le courant de l'année 1788, Pierre envisage un changement dans les attributions respectives du sur-inspecteur et de l'inspecteur des Gobelins dans le but, semble-t-il, d'évincer Belle. Il s'ouvre de son projet à Cuveillier, premier commis de la Direction des Bâtiments. Dans le rapport que celui-ci fait à d'Angiviller des projets de Pierre, il note : « ... la distribution très vraie qu'il y a à faire de M. Peyron à M. Belle considérés seulement comme artistes. M. Pierre ne peut et n'ose pas contester le talent de M. Peyron : sous les autres rapports, il en fait peu de cas et quant à M. Belle, il n'obtient de M. Pierre que le sentiment du mépris et de la haine. M. Pierre est injuste vis-à-vis des deux, mais comme leur sort n'est pas entièrement dans sa main, il se porte un peu vers M. Peyron, pour écraser d'autant l'autre, quoiqu'il n'ait à établir et à prouver contre lui autre chose que ce qui ne laisse pas même un doute, l'infériorité de talents comparés à M. Peyron [...] Dans le vrai ç'a été une perte que la mort de M. Taraval [18 novembre 1785], mais elle n'était pas irréparable ; elle a été convenablement supplée par la promotion de MM. Belle et Peyron. Ils sont de la plus parfaite intelligence, ils se secondent à merveille. M. Peyron déclare formellement qu'il ne désire point ce changement et il est permis de penser que s'il voulait être mieux vu de M. Pierre, il n'aurait qu'à se joindre à lui pour écraser M. Belle » (Archives nationales, O¹ 2052^A, cf. *Ibid.*, p. 43).

⁵⁷³ Paris, Archives nationales, O¹ 1143, fol. 262-263. D'Angiviller confiera plus tard à Peyron : « Je vous avois donné une place que j'espérois qui vous donneroit le temps de les exercer [vos talents] avec plus de tranquillité » (lettre du 8 juin 1806 reproduite dans *ibid.*, p. 62-64). En février-mars 1787, Peyron demande et obtient le remboursement de ses dépenses de déménagement et d'installation aux Gobelins (lettre de Peyron à d'Angiviller, 27 février 1788, Archives nationales, O¹ 2052^B ; lettre de d'Angiviller à Pierre et à Peyron : Archives nationales, O¹ 1180, fol. 275, 295, 551 ; cit. par *Ibid.*, p. 42).

⁵⁷⁴ Paris, Archives nationales, O¹ 2052^B, article IX.

⁵⁷⁵ Concernant l'entretien de la Bièvre, cf. Archives de la Seine, VD* 228 et VD* 6557-6635.

⁵⁷⁶ Voir l'inventaire dressé par Audran en 1792 : Paris, Archives nationales, O¹ 2252^B.

⁵⁷⁷ Le 2 mars 1787, Peyron écrit à d'Angiviller : « Les Cartons de Jules Romain [aujourd'hui au Louvre] sont placés et les différents moyens qu'on a pris pour les garantir du service que l'on est obligé de faire dans cette Galerie à l'égard des tapisseries, seront terminés avant la fin de la semaine. Ils font un très bon effet malgré le doute de quelques personnes non sur l'originalité de ces productions mais sur le nom de Jules Romain. Ces cartons ont été endommagés et restaurés plus d'une fois mais il est impossible de ne pas y voir partout les traces de l'école de Raphaël et de son plus digne élève. Les premières idées de M. Pierre pour placer ces cartons dans une autre Galerie que l'on avait déjà disposée pour les recevoir [sic] ont déterminé à y mettre tous les tableaux modernes qui pourroient y entrer. Cet arrangement est terminé. Il pourra flatter autant les amateurs que les artistes qui ne pouvoient voir sans le plus grand regret leurs ouvrages condamnés à l'oubli, entassés les uns sur les autres et n'ayant qu'une représentation éphémère. Du moment que vous avez bien voulu

établie à la manufacture pour la formation des ouvriers apprentis mais que fréquentent également de jeunes artistes habitant dans le voisinage. À cette fonction est attachée une certaine respectabilité comme l'indique le fait qu'elle soit mentionnée sur le contrat de mariage de l'artiste le 27 juillet 1786⁵⁷⁸. La fonction implique en outre une obligation de résidence – le 6 juin 1787, Henriette-Blanche-Eugénie Peyron, fille tout juste née de l'artiste est baptisée en l'église Saint-Hippolyte, église paroissiale des Gobelins ; le 11 juin 1787. Peyron remercie d'Angiviller d'avoir fait effectuer des réparations dans son logement aux Gobelins⁵⁷⁹. L'inspecteur qu'est Peyron dispose aussi d'un dessinateur appointé et disposant d'un atelier propre pour réaliser les calques des cartons⁵⁸⁰. En septembre 1788, le comte d'Angiviller accorde à Peyron « une partie du logement du Sr Charpentier », puis « le petite logement de Cornillon à l'élève de M. Peyron », enfin l'usage du jardin attenant à son logement⁵⁸¹.

Seule une Révolution pouvait sans doute déloger Jean-Baptiste-Marie Pierre et ses proches des Gobelins. En effet, le 15 mai 1789, peu après le décès de Pierre, d'Angiviller presse Vien pour lui proposer la direction des Gobelins, mais celui-ci décline l'offre en raison de son âge et de son état de santé. Charles Axel Guillaumot (1730-1807), architecte, intendant général des Bâtiments du roi, est alors nommé directeur de la manufacture des Gobelins. Sur les ordres de d'Angiviller, Vien assurera cependant la direction et la supervision artistiques de l'entreprise⁵⁸². L'intérêt des peintres pour la manufacture et leur investissement n'ont sans doute jamais été aussi appuyés, comme en témoigne encore cet épisode qui suit immédiatement le décès de Charles-Nicolas Cochin le 13 mai 1790 : la place de garde des dessins étant vacante, d'Angiviller nomme François-André Vincent qui « pourrait seulement éprouver la concurrence du Sr Peyron si celui-ci ne déclarait se déporter en faveur du Sr Vincent et préférer de suivre les ateliers des Gobelins qui de leur côté sont intéressés à la conserver. »⁵⁸³ Finalement, Peyron ne quittera la manufacture que le 9 août 1792, afin de se réfugier à la campagne, dans un contexte qui rendait sans doute cette décision nécessaire⁵⁸⁴.

Tisser : principe du renouveau de la peinture ?

L'œuvre des Gobelins, au XVIII^e siècle comme au temps de Charles Le Brun, se défend de lui-même. En plus de pérenniser le projet artistique du siècle précédent, le siècle a continué l'exploration des possibles esthétiques dans des domaines d'application qui exigeaient de maîtriser avec brio aussi bien la question pratique de l'exécution de la peinture en grande dimension que la question technique de son transfert dans le fil, ce qui nécessitait de comprendre l'art et les attentes du lissier. Quand il entame son *Salon de 1759* avec le portrait de Mademoiselle Clairon en Médée de Carle Vanloo aujourd'hui conservé dans les collections des châteaux de Potsdam [Fig_12], Denis Diderot s'exclame non sans malice : « Enfin nous l'avons vu, ce tableau fameux de Jason et Médée. O mon ami, la mauvaise chose ! C'est une décoration théâtrale avec toute sa fausseté ; un faste de couleur qu'on ne peut supporter ; un Jason d'une bêtise inconcevable. L'imbécile tire son épée contre une magicienne

me nommer à la place d'inspecteur j'ai désiré donner cette satisfaction à mes chers confrères. J'en ai souvent parlé à M. Pierre et à M. Belle. C'est M. Pierre qui a dirigé le choix des tableaux » (Archives nationales, O¹ 2052^A ; cf. *Ibid.*, p. 42).

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 39. Mais elle n'est pas forcément très avantageuse d'un point de vue pécuniaire, puisque pour payer les frais de son mariage, Peyron doit emprunter 3000 livres, somme dont il continuait à payer la rente en 1795. Voir : *Ibid.*, p. 40.

⁵⁷⁹ Paris, Archives nationales, O¹ 1240, fol. 162.

⁵⁸⁰ Le 8 novembre 1786, Pierre écrit à d'Angiviller : « Lorsque l'on placa un dessinateur des traits [chargé de faire les calques des tableaux] aux Gobelins, l'on accorda 2000 livres, le logement et rien de plus parce que M. Boizot, premier titulaire, devoit faire les traits dans son atelier. Aujourd'hui, M. Peyron, chargé de cette partie, a un atelier ad hoc, y occupe son élève ou dessinateur. Il paroît donc juste de lui accorder trois ou quatre voies de bois pendant son hiver Le poêle est posé et M. Peyron n'a que 800 livres pour cette suite de travail » (*Ibid.*, p. 40) Le traitement de Peyron comme inspecteur des Gobelins était de 2500 livres par an (celui de Belle, sur-inspecteur, se montait à 3000 livres). Les comptes des Bâtiments montrent qu'en effet Peyron touchait en plus 800 livres pour son aide chargé de faire les traits dans son atelier (Paris, Archives nationales, O¹ 2804 et 2805) ; en septembre 1787, Eberhard Waechter est dit « élève de M. Peyron, près les Gobelins, maison de M. Boimot » (EnsBA Ms 95, fol. 108 ; *Ibid.*, p. 41) ; mais en mars 1788 il est élève de Regnault ; en revanche Peyron garde auprès de lui Sébastien Leroy.

⁵⁸¹ Paris, Archives nationales, O¹ 1146 (1788), fol. 74, 255, 304-305 ; *Ibid.*, p. 42

⁵⁸² Paris, Archives nationales, O¹ 2052^A : lettres de d'Angiviller à Guillaumot et à Vien, 28 mai 1789 ; *Ibid.*, p. 43

⁵⁸³ Paris, Archives nationales, O¹ 1920 (4), fol. 53 ; *Ibid.*, p. 44

⁵⁸⁴ Le 9 août 1792, « Peyron quitte les Gobelins pour se rendre à la campagne (Paris, Archives nationales, F¹³ 719, lettre d'Audran à Garat du 4 mai 1793 ; cf. *Ibid.*, p. 46).

qui s'envole dans les airs, qui est hors de sa portée et qui laisse à ses pieds ses enfants égorgés[...]. Si c'était un morceau de tapisserie que ce tableau, il faudrait accorder une pension au teinturier. »

Les pitreries de Diderot sont toujours signifiantes, même lorsque son injustice s'acharne sur nos artistes fétiches. En l'occurrence le critique fait mine de ne pas comprendre que Carle Vanloo a volontairement emprunté aux effets de la tapisserie la stylistique de son portrait monumental – parce que la tapisserie est alors l'application la plus recherchée de la peinture et qu'en fait, toute la peinture du siècle, depuis le dernier Jouvenet, s'en inspire pour régénérer son langage.

Table des principales œuvres et documents cités

1. Manufacture des Gobelins, vers 1670, *Portière de Mars*, d'après Charles Le Brun, tapisserie, laine et soie, 336 x 254 cm, Paris, musée du Louvre, versement du Mobilier national, 1901, département des objets d'art (OA 5403).
2. Manufacture des Gobelins, 1689 Atelier de Lefebvre, *Le Parnasse*, tenture des « Chambres du Vatican », d'après Raphaël, 8ème pièce de la 2ème tenture, Haute lisse, tapisserie, laine, soie et fils d'or, 485 x 7,78 cm, Paris, musée du Louvre, versement du Mobilier national, 1901, département des objets d'art (OA 5397).
3. Sébastien Le Clerc, *Vue de la galerie de l'hôtel royal des Gobelins de ors de la visite de Colbert de Villacerf*, 1694, eau-forte et burin.
4. Nicolas Langlois, Almanach pour l'année 1700, Vue du Salon de peinture et de sculpture de l'année 1699 (détail), 1700, eau-forte et burin, 88 x 55 cm.
5. Jean Restout, *Le baptême du Christ*, modèle de tapisserie commandé en 1733 ; traduit en tapisserie ; commandé pour la manufacture des Gobelins pour la tenture du « Nouveau Testament », peinture à l'huile sur toile, 386 x 673 cm, signée « RESTOUT, 1733 », Paris ; musée du Louvre département des peintures (INV 7440).
6. Charles-Joseph Natoire, *Sancho et la marchande de noisettes*, 1735-1744, peinture à l'huile sur toile, Compiègne, château, dépôt du musée du Louvre.
7. Jean Restout, *Alexandre donnant à Apelle sa maîtresse Campaspe, ou La Peinture*, huile sur toile, 360 x 575 cm, signée en bas à droite : « Restout / 1739 », Lyon, Préfecture.
8. Carle Vanloo, *Thésée dompte le taureau de Marathon et l'offre en sacrifice à Apollon*, 1745, huile sur toile, 350 x 700 cm, Nice, musée Chéret.
9. Charles-Joseph Natoire, *Le Triomphe de Bacchus* du concours de 1747, peinture à l'huile sur toile, 199 x 225 cm, 1747, Paris, musée du Louvre.
10. Noël Hallé, *Eglé et Silène*, modèle de tapisserie, 1771, tenture des « Amours des dieux » commencée à la manufacture des Gobelins en 1781 ; peinture à l'huile sur toile, 320 x 385 cm, signé et daté : "HALLE (1771)" ; Lille ; musée des beaux-arts
11. Jean-Charles Levasseur, *Léonard de Vinci mourant dans les bras de François Ier*, v. 1781, gravure à l'eau forte et burin, 53 x 43 cm.
12. Carle Vanloo, portrait de Mademoiselle Clairon en Médée, peinture à l'huile sur toile, 1759, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg, Neues Palais, Nouveau palais, GK I 5312.

Pour citer cet article

Christophe Henry, « Tisser l'Histoire à la manufacture des Gobelins », *Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours*, volume 1, études rassemblées et présentées par Christophe Henry, en partenariat avec le Groupe de Recherches en Histoire de l'Art moderne (GRHAM) et Les symposiums d'Histoire de l'Art de la Mairie du 11, p. 135-150 [en ligne], mis en ligne le 15 octobre 2018 URL : <https://www.mairieu.paris.fr/actualites/parution-des-symposiums-d-histoire-de-l-art-de-la-mairie-du-11-598>

L'exemplarité de l'architecture parisienne

L'architecture au service de l'exemplarité encyclopédique

Béatrice GAILLARD

Pour leur grand projet d'*Encyclopédie*, sous-titrée *Dictionnaire raisonné des sciences et des arts*, Diderot et d'Alembert demandèrent à Jacques-François Blondel de rédiger l'article *Architecture*⁵⁸⁵. Ce dernier faisait en effet partie de la société des gens de lettres chargée de rédiger l'*Encyclopédie*, il est également connu pour ses nombreux traités sur l'architecture dont l'*Architecture française* ou son *Cours d'architecture*, ouvrages qui nous éclairent sur son enseignement à l'Académie royale d'architecture où il fut professeur d'architecture de 1762 à 1774⁵⁸⁶. Il apparaissait donc comme un spécialiste du domaine capable de donner un état de l'art sur le sujet⁵⁸⁷.

Pour illustrer son propos, Jacques-François Blondel s'appuya sur trente-neuf gravures dont douze représentent des dessins de François II Franque pour lequel il avait une réelle admiration et dont il était l'ami. Ainsi nous trouvons à l'intérieur de l'article quatre gravures pour le projet de l'hôtel de Tulle de Villefranche à Avignon [Fig 1 – 2 – 3 – 4], six d'un projet pour l'abbaye de Penthémont, et enfin deux gravures de l'escalier de l'abbaye cistercienne de Vaultuisant, construite sur la commune de Courgenay dans l'Yonne dont le total représente 31 % des illustrations de l'article.

Parmi les dessins choisis, seuls ceux de l'abbaye de Vaultuisant ont été réalisés bien que la structure et le dessin de l'escalier qui a été construit soient très éloignés de ce qui a été représenté dans l'*Encyclopédie*. Ainsi pour Blondel peu importe le projet et sa réalisation, ce qui est intéressant c'est l'idée, soit la conception du projet. Si celui-ci est exécuté en suivant les préconisations du commanditaire, les contraintes de la parcelle ou le budget alloué aux travaux, il semblerait que dans le cas de l'hôtel Tulle de Villefranche, le contexte de la création architecturale ait été très différent.

⁵⁸⁵ Sur l'*Encyclopédie ou le dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, voir le site élaboré par l'ENCCRE : L'Édition numérique collaborative et critique de l'*Encyclopédie* : <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/> [Consulté le 28/11/2017]

⁵⁸⁶ BLONDEL Jacques-François, *Architecture française, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & édifices les plus considérables de Paris...*, Paris, chez Charles-Antoine Jombert, 1752-1756, ainsi que le *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments : contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes*, Paris, Desaint, 1771-1777. Sur Jacques-François Blondel voir DAVRIUS Aurélien, *Jacques-François Blondel, un architecte dans la "République des Arts" : étude et édition de ses Discours*, Genève, Librairie Droz, 2016. Sur l'enseignement de Blondel voir ROUSTEAU-CHAMBON Hélène, *L'enseignement à l'Académie royale d'architecture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

⁵⁸⁷ Il apparaît que son texte reprend en partie les articles « ARCHITECTURE » de la *Cyclopædia* de Chambers, du *Dictionnaire de Trévoux*, et du *Dictionnaire universel* de Furetière, comme l'a mis en évidence Fabrice Moulin sur le site <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/vi-2718-o/>.

En effet ce projet a été réalisé non pas dans le but d'une construction, mais pour servir une spéculation financière visant à faire monter le prix du terrain sur lequel ce bâtiment devait être construit. Le cahier des charges était donc simple : produire les dessins d'un hôtel aussi somptueux et idéal que possible sans se restreindre à un budget et encore moins aux désirs du commanditaire qui savait très bien qu'il n'allait pas y habiter. Il fallait toutefois respecter le parcellaire qui dans le cas qui nous intéresse était extrêmement contraignant.

Les dessins de François II Franque offrent donc les solutions les mieux adaptées aux contraintes de l'espace et constitue un modèle d'ingéniosité distributive. Son talent pour concevoir des bâtiments présentant un aspect régulier dans des parcelles particulièrement irrégulières a été souvent vanté dans les ouvrages de Jacques-François Blondel notamment dans son *Cours d'architecture*⁵⁸⁸. Pour mieux comprendre cette architecture de papier et qui n'a jamais été imaginée pour être autre chose que cela, nous rappellerons quelques éléments de biographie de François II Franque avant de nous intéresser au contexte du projet.

L'architecte et sa parentèle

François II Franque est né à Avignon en 1710, d'un père architecte prénommé Jean-Baptiste, lui-même fils d'un maître maçon et entrepreneur François I, ainsi appelé pour le distinguer de son petit-fils. C'est son père qui en toute logique a formé François II à l'architecture et qui, voyant les prédispositions de son fils pour cet art, a su profiter d'une opportunité qui se présentait à lui pour l'envoyer étudier à Rome où grâce à des protecteurs influents il put obtenir une place dans l'Académie de France. François II étudia à l'Académie de 1734 à 1736, deux ans seulement et non pas trois comme c'était la coutume.

Après son séjour romain, il revint à Avignon avant de partir à Paris dans les années 1737-1738 pour tenter de faire carrière. Nous ne savons pas grand-chose de ses débuts dans cette ville, toutefois nous pouvons supposer qu'il entra dans l'atelier de Jean Sylvain Cartaud, qui le mit en relation avec le Comte d'Argenson, alors ministre de la guerre, qui le prit comme architecte personnel pour sa maison de campagne à Neuilly à la suite de Cartaud, avant de le nommer inspecteur de l'hôtel royal des Invalides, charge très rémunératrice. Il est probable qu'il entra par la suite dans l'atelier de Contant d'Ivry dans lequel il put réaliser le projet de l'abbaye de Penthémont représenté par deux gravures de l'article « Architecture » de l'*Encyclopédie*.

Pour connaître l'œuvre de François II Franque, nous avons la chance de conserver un document fort riche de renseignements sur sa production architecturale. C'est un placet envoyé en 1767 au directeur des Bâtiments le marquis de Marigny dans lequel l'architecte a dressé une liste de toutes les œuvres auxquelles il a participé⁵⁸⁹. Ce document a été rédigé par François II dans le but d'obtenir une place dans la première classe de l'Académie royale d'architecture, institution dont il avait intégré la seconde classe en 1755. La conclusion de ce placet fait état de « 95 édifices dont 80 exécutés, sans plusieurs autres oubliés qui feroient le nombre de plus de 130 dont 100 ont été exécutés ».

Ce document, qui se présente comme un curriculum vitae, a été rédigé alors que François II Franque était âgé de 57 ans. Le nombre de bâtiments donné dans la conclusion est impressionnant. François II Franque est sans doute un des architectes qui a produit le plus de bâtiments pour son époque, éparpillés à travers toute la France et même en Suisse. Les premiers bâtiments auxquels il a travaillé sont situés dans le sud-est de la France dont l'architecte est originaire. Toutefois nous remarquons que cette liste présente une lacune entre 1737 et 1739, période durant laquelle François II entama sa carrière à Paris au service d'autres architectes.

Sa première œuvre personnelle en tant qu'architecte parisien est la chapelle de Notre-Dame de Bonne Nouvelle à Orléans réalisée pour les bénédictins mauristes, ordre religieux qui a joué un grand rôle dans la carrière de François II qui est rapidement devenu leur architecte de prédilection. Sa

⁵⁸⁸ Blondel accorde un grand paragraphe pour décrire le projet de deux maisons à Amiens aménagées sur une parcelle particulièrement irrégulière : BLONDEL, *Cours...*, *op. cit.*, t. IV, p. 360-364 et pl. XLVII.

⁵⁸⁹ Paris, Archives Nationales, Maison du roi Académie des Beaux Arts, (série O1), registre 1073, folio 179, 5 mai 1767.

première intervention pour un commanditaire privé parisien date de 1742, lorsqu'il fut chargé par la princesse de Conti de terminer l'aménagement de son hôtel de la rue Saint-Dominique. La position sociale de la princesse, petite fille de Louis XIV montre à quel point François II Franque était bien introduit dans le milieu parisien.

Il est intervenu pour des princes, des ducs, un ministre, des hauts fonctionnaires de l'État, mais aussi pour des fermiers généraux. Comme beaucoup d'autres architectes de son époque, il proposa lui aussi un projet pour la nouvelle place royale qui devait abriter la statue de Louis XV. Ses relations avec les bénédictins mauristes qui l'envoyèrent sur de nombreux chantiers réalisés dans plusieurs de leurs couvents lui ont permis de rayonner et de concevoir de nombreux bâtiments en dehors de Paris. Très souvent sa présence en province générait d'autres commandes sur place ou dans les villes où il passait. Ainsi les religieux de l'abbaye de Vauluisant située à l'orée de la Bourgogne, région où François II Franque se rendait fréquemment (notamment sur le chantier de Saint-Martin d'Autun), ont pu profiter de ses passages pour lui confier un projet de réaménagement de leurs bâtiments conventuels.

Malgré son installation à Paris, François II continua à travailler régulièrement avec son père et son frère cadet Jean-Pierre, lui aussi architecte, sur un mode de fonctionnement assez original. Les sources d'archives, notamment la correspondance de ces architectes en partie conservée à la Bibliothèque municipale d'Avignon⁵⁹⁰, nous apportent la preuve que les commanditaires avignonnais ou provençaux fortunés demandaient assez souvent à Jean-Baptiste Franque d'envoyer les relevés de leur terrain à son fils pour que celui-ci compose les plans et élévations de leur bâtiment.

Cette façon de travailler a commencé alors que François II était à Rome puisque Monsieur d'Arbaud Jouques d'Aix-en-Provence demanda à Jean-Baptiste que ce soit son fils qui dessine la façade de son hôtel situé sur le Cours Mirabeau. L'évêque de Viviers procédera de la même façon et fera demander par son père à François II Franque de lui envoyer des dessins de Rome pour décorer le salon à l'italienne de son nouveau palais épiscopal. Cette façon de travailler continuera alors même que François II Franque poursuivait sa carrière à Paris. C'est ce qu'il s'est passé pour l'hôtel Tulle de Villefranche à Avignon.

L'hôtel Tulle de Villefranche

La famille Tulle de Villefranche est une ancienne famille avignonnaise. Elle possédait depuis le XVI^e siècle une maison au sud du Bourguet de la carrière des juifs près du Vieux Sextier, agrandie en 1613 par l'acquisition de plusieurs maisons contigües. En 1710, Jean-Dominique Tulle de Villefranche fit faire des travaux à Jean-Baptiste Franque, alors qu'il n'était encore que maître maçon et pas encore architecte, pour améliorer sa demeure, à savoir construire une cuisine à la place d'un vieux bûcher. Mais cette maison ne restait pas moins qu'un agglomérat de bâtisses hétérogènes.

Jean-Baptiste Franque et ses fils continuèrent à travailler pour les Tulle de Villefranche, notamment à l'aménagement du château de la Nerthe à Châteauneuf-du-Pape ou au couvent des Ursulines de Pernes-les-Fontaines dont les Tulle de Villefranche étaient les protecteurs. La famille fut particulièrement fidèle à ces architectes puisque Jean-Baptiste Tulle de Villefranche fit travailler François II à son château de Looze en Bourgogne près de Joigny, château dont il entra en possession à la suite à son mariage avec Madame de Vattange. C'est donc tout naturellement que Jean-Baptiste de Tulle s'adressa à François II pour lui demander des plans pour construire un somptueux hôtel en lieu et place de son ancienne maison d'Avignon.

Les échanges furent nombreux entre les deux hommes et sont connus par une série de lettres conservées dans les papiers de la famille de Tulle de Villefranche conservés aux Archives départementales du Vaucluse⁵⁹¹. Le choix de construire un bel hôtel près du quartier de la Juiverie qui est à l'époque un quartier assez pauvre et insalubre semble curieux : ce n'est pas un emplacement naturel pour un hôtel particulier. En outre ce quartier était menacé par une opération d'embellissement qui visait à regrouper les commerces de bouche : boucheries, poissonnerie, herberie

⁵⁹⁰ Avignon, Bibliothèque Municipale, Ms 1298 à 1301.

⁵⁹¹ Archives départementales du Vaucluse – 84, 2 E titres de famille 168, 21, papiers de la famille de Tulle de Villefranche.

(halle aux légumes), triperie qui étaient jusqu'alors disséminés autour de l'hôtel de ville, autour d'une rue dont l'emplacement devait être choisi dans un endroit d'Avignon méritant une amélioration, grâce à l'ouverture d'une rue régulière.

Rappelons ici que le réseau viaire d'Avignon était encore fortement marqué par un urbanisme de type médiéval qui s'est développé durant la papauté d'Avignon au XIV^e siècle. Ce réseau avait été peu amélioré depuis le départ des papes, événement qui avait entraîné une baisse de la population qui devait retrouver son niveau du XIV^e siècle seulement au XVIII^e siècle. L'insalubrité du quartier de la Juiverie le désigna naturellement pour faire l'objet d'une opération d'embellissement et c'est donc sur cet emplacement que se porta le choix de l'architecte de la ville, à savoir Jean-Baptiste Franque.

Or Jean-Baptiste Tulle de Villefranche était très au fait de la politique urbaine d'Avignon puisqu'il siégeait régulièrement, du moins sur le papier, au conseil de ville en tant que consul. Il ne pouvait en aucun cas ignorer que l'emplacement de sa maison serait ou avait été choisi par les consuls, sur proposition de l'architecte de la ville, pour accueillir les nouveaux commerces de bouche. Ceci apparaît très clairement dans une lettre du 3 mai 1749 que François II Franque écrivit à M. de Tulle de Villefranche

« [...] J'ay appris par mon père que vous étiez en marché avec la ville pour vôtre maison il m'a parût que si on vous donnoit la somme qu'il vous a dit, elle seroit assez bien vendue. Je souhaiterois qu'il pu vous la faire vendre davantage sans se compromette, ... si vous ne vendés point je pense que vous ferés bâtir. Pour lors il sera nécessaire de prendre les lumières de mon père et lorsque vous reviendres en ce païs, nous pourrons mettre la dernière main à la distribution que vous aurés fait choix [...] ».

Est-ce sur la proposition de François II Franque ou est-ce de sa propre initiative que Jean-Baptiste Tulle de Villefranche décida de commander des plans pour un hôtel particulier à bâtir en lieu et place de sa vieille demeure peu confortable ? La question reste entière. Toujours est-il que cinq mois plus tard, le 21 octobre 1749, François II Franque écrivait encore :

« (...) Je viens d'apprendre par mon père que vous venés de vendre votre maison à la ville, j'en suis très aise malgré l'agrément que j'aurois eu de voir exécuter un des deux projets que je vous avois composés avec toute l'attention et plaisir possible (...) ».

Les plans de François II Franque avaient permis à Jean-Baptiste Tulle de Villefranche de mieux vendre sa demeure à la ville en avançant l'argument qu'il souhaitait faire construire un somptueux hôtel particulier sur l'emplacement de sa maison et que le choix de la ville de son terrain pour édifier les nouvelles boucheries le lésait. Ceci transparaît très clairement dans une lettre de François II Franque au marquis datée du 17 décembre 1751:

« J'ay été très aise d'apprendre dans le tems la bonne affaire que vous avés fait avec la ville, vous n'auriés jamais vendu guère que la moitié à un particulier de ce que la ville vous l'a achetée. Les plans que j'en ay fait non pas peu contribué à vous la faire bien vendre voyant que vous étiez déterminé à bâtir. Si vous n'en avies trouvé que 30 ou 35 mille livres vous auriés très bien fait de la garder et bâtir suivant un de mes deux desseins. Je suis persuadé que cet édifie m'auroit fait grand honneur, il m'en a fait icy parmy mes confrères et le meilleur des deux sera gravé dans l'ansiclopédie [sic] ».

Dans le rapport initial de l'architecte de la ville, en l'occurrence Jean-Baptiste Franque, l'estimation du coût des travaux, du prix de l'achat des maisons de M. de Tulle de Villefranche et de M. Vincent nécessaire à l'opération, devait revenir à trente-six mille livres ; mais en réalité la maison de M. de Tulle de Villefranche fut achetée pour quarante-neuf mille deux-cent huit livres plus six mille sept-cent quatre-vingt-douze d'épingles⁵⁹², soit environ 55 % de plus que la somme qu'il aurait touchée s'il n'avait pas envisagé de construire son hôtel.

⁵⁹² « Dons et gratifications que l'on ajoutait au prix d'un marché, d'un service rendu. » selon le *Dictionnaire de l'Académie française*, consultable en ligne : <https://academie.atilf.fr/consulter/?options=rechAvancee&page=1&id=1> [Consulté le 30 août 2018].

Effectivement les plans représentés dans l'*Encyclopédie* sont particulièrement remarquables [Fig 1]. Malgré une parcelle étroite et longue et surtout particulièrement irrégulière, l'architecte a su distribuer harmonieusement les espaces grâce à des jeux d'axes et de rotules suivant lesquels les circulations principales, c'est-à-dire les circulations en enfilade, s'organisent. Il arrive ainsi à créer une cour régulière et des façades sur cour et sur jardin symétriques [Fig 2]. Le rez-de-chaussée est occupé par les pièces de réception, les communs, les écuries et remises, alors qu'à l'étage nous trouvons quatre appartements auxquels s'ajoute un cinquième logé au deuxième étage.

Ce dernier niveau n'est pas représenté dans l'article de l'*Encyclopédie*, mais il est décrit par Blondel qui a eu accès au projet complet. L'architecte a limité le bâtiment entre cour et jardin à un seul niveau avec un cabinet central qui fait office de belvédère de façon à avoir depuis le cabinet et la terrasse la vue sur la cour et le jardin – vue très limitée cependant car l'emplacement de l'hôtel était clos de murs assez hauts. Toutefois cette disposition aurait permis de laisser entrer la lumière dans la cour [Fig 3]. Blondel décrivait cet hôtel comme « la maison d'un particulier riche, qui retiré en province, y jouit d'un revenu honnête et qui se détermine à se vouloir loger commodément et avec goût » [Fig 4].

Une artère en lieu et place de l'hôtel

Il est fort regrettable que cet hôtel n'ait pas été réalisé car il aurait sans doute heureusement orné la ville d'Avignon de la même manière que l'hôtel de Seytres Caumont réalisé sous la direction de Jean-Baptiste Franque suivant les plans et dessins de François II en 1751. Mais en lieu et place de cet hôtel, la ville d'Avignon après avoir acheté fort cher la maison de Jean-Baptiste Tulle de Villefranche fit ouvrir une nouvelle rue encadrée par les boucheries, la triperie, la poissonnerie et l'herberie.

La rue reliait en droite ligne le Sextier avec la place Pie, permettant ainsi d'ouvrir le quartier de la Juiverie et de donner une nouvelle artère est-ouest à la ville. Cette rue devait s'élargir en son centre pour former une place d'environ vingt-huit mètres sur seize. Au-dessus des bâtiments des boucheries et de l'herberie, l'architecte avait prévu d'aménager de grands greniers pour stocker le blé. Entre les quatre pavillons des deux extrémités, les entrepreneurs devaient construire des portes flamandes de quinze pans de large (trois mètres cinquante) avec des pilastres décorés de refends de cinq pans de haut (un mètre vingt-cinq).

Au mois de juillet 1751, les travaux étaient bien avancés et on travaillait déjà aux sculptures puisque Pierre et Laurent Bondon, reçurent huit cents livres pour les armoiries du pape, celles du vice-légat Aquaviva qui a donné son premier nom à cette rue, et de la ville, pour l'inscription et seize agrafes sculptées aux clefs des arcs. En août 1752, la ville leur commanda quatre groupes sculptés pour décorer les piles des portes flamandes, pour lesquels ils reçurent en tout deux mille deux huit cents livres. Enfin le trois août 1752, le conseil de ville délibéra de faire faire deux niches dans la première arcade de deux bâtiments situés de chaque côté de la rue afin d'y placer les statues de la Vierge et de Saint-Agricol. Le plan de l'aménagement des commerces de bouche avignonnais [Fig 5] se love parfaitement dans l'espace du plan de l'hôtel de Tulle de Villefranche tout en offrant une disposition bien plus triviale à l'ancienne maison de Jean-Baptiste de Tulle de Villefranche.

Ce plan tant admiré et vanté par Jacques-François Blondel et les hommes de son époque n'a en réalité jamais été construit. On voit par-là que ce qui importe à l'architecte et surtout à l'enseignant en architecture n'est pas tant la construction elle-même que la composition architecturale et le dessin de projet. On mesure toute la distance qui peut exister entre une architecture de papier et la réalité constructive, qui interprète les dessins de l'architecte, à travers le prisme de l'entreprise du bâtiment. Le dessin quant à lui véhicule les modèles qui serviront aux autres architectes pour composer leurs dessins et leurs plans. Le dessin et en particulier les dessins de l'*Encyclopédie* représentent donc une architecture idéale, celle qui doit servir de référence.

Table des principales œuvres et documents cités

1. Diderot d'Alembert, *Encyclopédie*, vol. 22, planche 25. Projet d'un Plan au rez-de-chaussée pour la Maison de Mr. le Marquis de Ville franche à Avignon du Dessein de François Franque Architecte du Roy.
2. Diderot d'Alembert, *Encyclopédie*, vol. 22, planche 26. Projet du Plan du Premier Etage.
3. Diderot d'Alembert, *Encyclopédie*, vol. 22, planche 27. Hôtel Tulle de Villefranche, élévation et coupe sur la cour, élévation sur le jardin.
4. Diderot d'Alembert, *Encyclopédie*, vol. 22, planche 28. Coupe et Élévation sur la Longueur du Bâtiment prise dans le Plan du rez-de-chaussée sur la Ligne CD. Planche 25.
5. Avignon, plan des anciennes boucheries d'Avignon, dessin de l'auteur.

Pour citer cet article

Béatrice Gaillard, « L'architecture au service de l'exemplarité encyclopédique », *Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours*, volume 1, études rassemblées et présentées par Christophe Henry, en partenariat avec le Groupe de Recherches en Histoire de l'Art moderne (GRHAM) et Les symposiums d'Histoire de l'Art de la Mairie du 11, p. 152-157 [en ligne], mis en ligne le 15 octobre 2018 URL : <https://www.mairie11.paris.fr/actualites/parution-des-symposiums-d-histoire-de-l-art-de-la-mairie-du-11e-598>

Jacques-Guillaume Legrand (1753-1807), architecte parisien

Manon VIDAL

Rue Saint-Florentin n°6, à deux pas de la place de la Concorde. Coincée entre le bâtiment des écuries de l'hôtel Saint-Florentin et un immeuble de rapport, une façade retient l'attention par le dessin militaire des vantaux en bois massif de sa porte d'entrée : avec leur forme de boucliers romains, ce n'est pas la première fois qu'ils attirent l'œil du passant averti. En 1912 déjà, Eugène Atget braquait sur eux son objectif [Fig 1]. Mais prenons du recul et levons les yeux. Au-dessus du rez-de-chaussée scandé par trois ouvertures cintrées s'élèvent deux étages, les fenêtres de l'entresol, puis un balcon ; le premier et le deuxième étage ensuite, sans autre ornement qu'un ordre colossal de deux pilastres qui les relient entre eux et encadrent la façade. En haut de ces pilastres, un détail des chapiteaux nous frappe : ici un M, là un L, et dans la corbeille, des motifs de compas [Fig 2]. Derrière ce L, c'est toute une vie d'architecte qui se raconte.

Né le 9 mai 1753⁵⁹³, Jacques-Guillaume Legrand a fait toute sa carrière à Paris. On ne sait quasiment rien de ses origines, si ce n'est qu'il est le fils d'un tapissier de la rue de Grenelle, au faubourg Saint-Germain, nommé Guillaume Legrand, et d'une certaine Marie-Charlotte Audoire. En 1789, lorsqu'il se marie, son contrat de mariage ne cite que cette dernière⁵⁹⁴. Alors veuve, elle vit avec son fils en la paroisse Saint-Nicolas-des-Champs, rue Grenier-Saint-Lazare. Legrand ne semble pas issu d'un milieu aisé, sa mère ne lui laissant aucun bien à sa mort⁵⁹⁵, ni d'une famille d'architectes, d'ingénieurs ou d'entrepreneurs en bâtiments. Son orientation vers la carrière d'architecte ne peut, au regard de nos connaissances actuelles, s'expliquer autrement que par une volonté et un goût personnels. Né à Paris, Legrand va y effectuer toute sa carrière, ne quittant la ville qu'en de rares occasions. Commencée au début des années 1780, sa carrière fut inexorablement marquée par les bouleversements politiques, économiques et sociaux engendrés par le séisme révolutionnaire dont la capitale fut l'épicentre.

Qui était Legrand et quelles sont les spécificités de son travail ? Qu'a-t-il construit ou projeté à Paris ? En quoi la Révolution a-t-elle bouleversé sa carrière ? Et que reste-t-il aujourd'hui de son activité dans le paysage parisien ? C'est à toutes ces questions que nous tenterons d'apporter des réponses.

⁵⁹³ LE BARBIER, dit l'aîné, « Notice nécrologique sur M. Legrand, architecte, membre de l'Académie celtique, etc. par M. Le Barbier l'aîné. », *Mémoires de l'Académie celtique*, p. 294-306.

⁵⁹⁴ Paris, Archives nationales, minutier central des notaires, étude C, 925. Contrat de mariage de Legrand.

⁵⁹⁵ Paris, Archives nationales, minutier central des notaires, étude VII, 583. Inventaire après-décès de Legrand.

Formation, influences, milieu intellectuel

Un certain nombre d'éléments doivent être pris en compte avant d'aborder la carrière de Legrand. Le premier a trait à sa double formation d'architecte et d'ingénieur. On connaît ses toutes premières années grâce à son dossier d'élève aux Ponts et Chaussées⁵⁹⁶. Jeune garçon, il a fréquenté le collège Louis-le-Grand où il n'a poussé ses études que jusqu'en troisième. Il commence ensuite des études plus spécialisées à l'Académie d'architecture auprès de Jacques-François Blondel. Six mois plus tard, il intègre en parallèle l'École royale des Ponts et Chaussées, le 10 novembre 1769. Il a 16 ans. La procédure d'admission à l'École était alors entièrement à la discrétion de son directeur, Jean-Rodolphe Perronet. Pas d'examen d'entrée, mais un court entretien avec le postulant, recommandé au préalable par un grand seigneur, un ecclésiastique de haut rang, une personnalité intellectuelle ou artistique, voire un ingénieur. Legrand lui-même fut recommandé par Malesherbes⁵⁹⁷, sans que l'on sache bien en expliquer la raison. Il étudia aux Ponts et Chaussées jusqu'en 1777, sans assiduité particulière selon son dossier d'élève, qui précise néanmoins qu'il y était considéré comme un bon élément. Legrand n'acheva pas sa scolarité, probablement sans regret : son souhait était d'être architecte. Néanmoins, sa fréquentation des Ponts et Chaussées compléta utilement sa formation par un solide enseignement scientifique et lui donna peut-être ce goût pour l'innovation technique qu'il manifesta par la suite dans un grand nombre de ses constructions et projets. Lui-même reconnut toujours sa dette à l'égard de cette institution :

« Je me fais un devoir d'exprimer ici tout ce que je dois à cette excellente institution, où j'ai trouvé dans les premières années de ma jeunesse une louable émulation, et les sources d'un grand nombre de connaissances théoriques et pratiques. »⁵⁹⁸

Après la mort de Blondel en janvier 1774, il commença à étudier chez un autre architecte qui le marqua profondément : Charles-Louis Clérisseau. Entre le jeune homme de vingt-deux ans et cet architecte et peintre reconnu, qui avait dépassé la cinquantaine, ce fut le début d'une relation de maître à disciple qui se mua peu à peu en relation amicale et ne s'acheva qu'à la mort prématurée de Legrand en 1807. Les deux hommes furent proches dans la sphère professionnelle comme dans la sphère privée. Legrand collabora ainsi à la réédition des *Antiquités de Nîmes*⁵⁹⁹ en 1804 en accompagnant d'un texte explicatif les gravures de son maître. Entre-temps, ce dernier était devenu son beau-père. Un portrait touchant que Legrand réalisa de Clérisseau, représenté en bonnet de nuit, bésicles sur le nez, illustre éloquemment l'affection qu'il lui portait [Fig. 3].

C'est certainement l'exemple de ce grand dessinateur et peintre de l'antique, dont les œuvres contribuèrent à la vogue de l'architecture grecque et romaine, qui fit naître chez Legrand un intérêt particulier pour l'Antiquité. La maison de Clérisseau à Auteuil abritait des antiquités et des reproductions d'antiquités « d'une grande utilité aux jeunes artistes qui se destinent aux beaux-arts », ainsi que le précise en 1794 le procès-verbal d'une visite faite en sa maison par des membres de la Commission des arts⁶⁰⁰. Legrand eut certainement l'occasion d'admirer cette collection qui fut peut-être le support des leçons de Clérisseau à son élève. C'est probablement par son intermédiaire qu'il intégra le milieu d'intellectuels et d'érudits avec lesquels il échangea et collabora de longues années : Quatremère de Quincy, qui devint à sa mort le tuteur de ses enfants et rédigea sa notice nécrologique ; Léon Dufourny, qui fut témoin à son mariage avec la fille Clérisseau et tenta d'intercéder en sa faveur

⁵⁹⁶ Paris, Archives de l'École nationale des ponts et chaussées, Ms 3273 Enregistrement des élèves – Journal de l'École n°1 (1749-1786)

⁵⁹⁷ Chrétien Guillaume de Lamoignon de Malesherbes (1721-1794). Juriste, homme politique et botaniste, premier président de la cour des aides et directeur de la Librairie à partir de 1750.

⁵⁹⁸ LEGRAND Jacques-Guillaume & LANDON Charles-Paul, *Essai sur l'histoire générale de l'architecture, par J.-G. Legrand, pour servir de texte explicatif au Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes par J.-N.-L. Durand, Nouvelle édition augmentée d'une notice historique sur J.-G. Legrand [par C.-P. Landon]*, Paris : L. Ch. Soyer, 1809, p. 164, n1.

⁵⁹⁹ CLERISSEAU Charles & LEGRAND Jacques-Guillaume, *Antiquités de la France, par C. Clérisseau, le texte historique et descriptif par J.-G. Legrand, architecte, t. 1 Monumens de Nîmes*, Paris, impr. de P. Didot l'aîné, an XII-1804. 2 vol. gr. in-fol.

⁶⁰⁰ Paris, Archives nationales, F¹⁷ 1231, « Procès-verbal de la visite des trois maisons d'Auteuil ».

pour son entrée à l'Institut⁶⁰¹ ; Louis-François Cassas, son condisciple à l'École des Ponts et Chaussées, à certains ouvrages duquel il collabora⁶⁰².

Mais dans l'évocation des rencontres décisives dans la vie de Legrand, il faut évoquer l'incontournable ami et collaborateur de toujours, Jacques Molinos. Fils d'un négociant lyonnais, Molinos vint à Paris pour ses études et y resta. C'est sur les bancs de l'école, probablement à l'Académie d'architecture, qu'il fit la connaissance de Legrand. Leur communauté d'esprit fut telle que Molinos emménagea rapidement, semble-t-il, rue Grenier-Saint-Lazare, où il vivait avec Legrand et sa mère⁶⁰³. Ils ne se séparèrent jamais par la suite, vivant et travaillant ensemble. Ce genre d'association entre deux architectes s'étant liés d'amitié au cours de leurs études n'est pas un cas unique. D'autres architectes contemporains de Legrand et Molinos ont ainsi collaboré durant plusieurs années, comme Jean-Nicolas-Louis Durand et Jean-Thomas Thibault, ou encore Charles Percier et Pierre-François-Léonard Fontaine. Mais l'association que Legrand et Molinos formaient ne fut pas seulement professionnelle. En 1785, ils effectuèrent ensemble le voyage d'Italie. En 1789, ils se marièrent à quelques jours d'intervalle et furent témoins de leurs mariages respectifs⁶⁰⁴. Peu après leurs mariages, les deux amis construisirent, rue Saint-Florentin, une maison où les deux ménages se partageaient les troisième et quatrième étages. Un cabinet d'étude commun permettait aux deux associés de se retrouver pour travailler ensemble. Une certaine division du travail, qui n'est pas sans évoquer celle de Percier et Fontaine, sembla s'imposer dans la collaboration entre les deux hommes, à en croire Quatremère de Quincy qui faisait de Legrand « l'homme de cabinet » et de Molinos l'homme de terrain⁶⁰⁵.

On peut segmenter la carrière de Legrand en deux temps. La première partie court de 1782, date de sa première réalisation, à 1792. Elle est marquée par une collaboration systématique avec Molinos, les deux architectes se présentant eux-mêmes comme un tandem indissociable. Ils bâtirent tout d'abord leur réputation dans le domaine des halles et marchés, imprimant leur marque au cœur de la capitale, dans le quartier des halles. Puis, la renommée venant, de prestigieuses commandes particulières leur furent passées. Dans toutes ces réalisations, deux constantes : le goût de l'antique et une appétence certaine pour la réactualisation de techniques anciennes.

Le ventre de Paris en chantier (1782-1792)

Legrand et Molinos débutèrent leur carrière dans la construction de halles et marchés. La halle au blé, au cœur de Paris, leur donna l'occasion de se faire un nom. L'histoire de sa construction a été étudiée en détail par M. K. Deming⁶⁰⁶. Édifié entre 1763 et 1767 par l'architecte Le Camus de Mézières, l'édifice se présentait alors sur un plan annulaire, avec un carreau central à ciel ouvert. Legrand et Molinos proposèrent une couverture originale car inspirée d'un ancien procédé de charpente dit « à petit bois », mis au point au XVI^e siècle par Philibert Delorme. Avec la collaboration du maître charpentier André-Jacob Roubo⁶⁰⁷, Legrand et Molinos menèrent à bien le chantier de la coupole en un temps réduit, entre juillet 1782 et septembre 1783. La coupole en bois remporta l'approbation

⁶⁰¹ Paris, Archives nationales, 138AP 212. Lettre de Legrand à Léon Dufourny, 18 ventôse an VII (8 mars 1799).

⁶⁰² Legrand collabora à deux ouvrages de Louis-François Cassas : le *Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie, de la Palestine et de la Basse-Egypte*, Paris, imprimerie de la République, 1799, pour la partie descriptive et théorique de l'architecture ; et la *Collection des chefs-d'œuvre de l'architecture des différens peuples, exécutés en modèles, décrite et analysée par J.-G. Legrand*, Paris, 1806.

⁶⁰³ Paris, Archives nationales, Minutier central des notaires, étude LXVIII, 634.

⁶⁰⁴ Paris, Archives nationales, Minutier central des notaires, étude C, 925. Contrat de mariage entre M. Legrand et Mlle Clérissseau, 28 avril 1789 ; étude LXVIII, 634. Contrat de mariage entre M. Molinos et Mlle Dècle, 6 mai 1789.

⁶⁰⁵ QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine Chrysostome, *Suite du recueil de notices historiques lues dans les séances publiques de l'académie royale des beaux-arts à l'Institut, Paris, 1837*, p. 79.

⁶⁰⁶ DEMING, Marc K., *La Halle au blé de Paris, cheval de Troie de l'abondance dans la capitale des Lumières (1762-1813)*, Bruxelles : Archives d'architecture moderne, 1984.

⁶⁰⁷ Pour plus d'informations sur André-Jacob Roubo, on pourra consulter : Société Montyon et Franklin, *Portraits et histoire des hommes utiles, hommes et femmes de tous pays et toutes conditions qui ont acquis des droits à la reconnaissance publique par des traits de dévouement, de charité ; par des fondations philanthropiques, par des travaux, des tentatives, des perfectionnements, des découvertes utiles à l'humanité [...], première collection de cent portraits, 1835-1836*, Paris, Bureau de la société Montyon et Franklin, 1836, p. 113-116, notice sur Roubo par L. A. Boileau.

générale et assura une certaine notoriété aux deux créateurs qui venaient d'obtenir et de mener à bien leur première commande publique de prestige.

Confortés par ce premier succès, les deux architectes se lancèrent dans le chantier tout proche de la halle aux draps. En 1784, une visite du baron de Breteuil, ministre de la Maison du Roi, et du contrôleur général des finances Calonne, dans le quartier des halles, avait mis en évidence le mauvais état de cet édifice, et en particulier le délabrement de sa charpente. Le gouvernement commanda aux deux architectes un projet de restauration. Il est probable que, devant la réussite de la coupole à la Philibert Delorme, le baron de Breteuil et Calonne aient souhaité réitérer l'expérience à la halle aux draps. C'est en tout cas une charpente de ce type que les architectes leur présentèrent peu de temps après, toujours en collaboration avec le maître-charpentier Roubo⁶⁰⁸.

Le 20 juillet 1785, le contrôleur général des finances effectua une nouvelle visite du quartier des halles, accompagné de Legrand et Molinos qui semblaient désormais faire figure d'architectes officiels de ce secteur de Paris. Le procès-verbal de cette visite⁶⁰⁹ fait état des différents aménagements décidés par Calonne dans le quartier des halles, et qui, pour la plupart, obéissent à deux grandes préoccupations : désengorger le quartier en perçant des rues et des places de taille convenable, et installer des fontaines propres à fournir toute l'eau nécessaire à ce quartier marchand. La destruction de plusieurs maisons autour de l'église Saint-Eustache fut ainsi décidée afin de fournir un peu plus d'espace au monument. D'autres maisons, situées entre la rue Montmartre et la rue comtesse d'Artois, sur la petite place appelée « pointe Saint-Eustache », devaient être démolies pour laisser place à une fontaine, dont les plans avaient déjà été remis au contrôleur général par Legrand et Molinos. Les plans d'une fontaine du même type leur furent commandés par Calonne pour alimenter l'ancienne halle au blé, devenue marché à la verdure et aux fruits. Le carreau de la halle tout proche devait être débarrassé de toutes les échoppes et du pilori qui l'occupaient. Sur la place ainsi dégagée, le contrôleur général souhaitait mettre en place une fontaine qui fut à la fois apte à fournir de l'eau en abondance et propre à embellir le quartier par une architecture monumentale, d'« une forme plus élégante ». Il commanda aux deux architectes les plans d'une pyramide en forme d'obélisque en marbre blanc, dédiée à Louis XVI et portant son médaillon. On envisageait par ailleurs de percer de nouvelles rues pour améliorer la circulation. Legrand et Molinos furent chargés de présenter au contrôleur général un plan du quartier avec tous les percements prévus. Calonne s'attarda lors de sa visite du côté de la halle aux draps, où les travaux étaient commencés. Les échoppes, dont la destruction venait d'être décidée, n'avaient pas encore été démolies. En revanche, une partie de la vieille couverture était enlevée, et trois nouvelles fermes à la Philibert Delorme déjà élevées. La comparaison des deux charpentes mises côte à côte parut à l'avantage du nouveau procédé de construction, qui donnait à la couverture une forme de berceau régulier « au lieu de celle d'un hangar qu'elle avait précédemment ». Legrand et Molinos soumièrent ensuite à l'approbation du contrôleur général les plans qu'ils avaient conçus pour la façade de la halle, bientôt dégagée de ses échoppes, et où devaient être aménagées des baies pour éclairer le bâtiment⁶¹⁰. On sait enfin qu'à l'occasion de cette visite, les architectes présentèrent au contrôleur général un modèle de la corniche qui devait couronner l'édifice. Cette corniche, peu commune puisque constituée de vases de terre cuite, selon une technique antique que Legrand et Molinos souhaitaient expérimenter, fut elle aussi approuvée. En raison de travaux imprévus et de la nécessité de ne pas trop gêner le commerce, les travaux traînèrent en longueur pendant plus de quatre ans. L'édifice semble avoir été achevé à la fin de l'été 1789.

Parallèlement à leurs travaux à la halle aux draps, Legrand et Molinos furent employés au réaménagement d'un espace voisin, occupé par l'église et le cimetière des Innocents⁶¹¹. L'aménagement

⁶⁰⁸ Paris, Archives nationales, H² 2165.

⁶⁰⁹ Paris, Archives nationales, Q¹ 1187, « Opérations arrêtées par Monsieur le contrôleur général des finances dans sa visite faite aux halles de Paris avec Monsieur le lieutenant général de police, le 20 juillet 1785 ».

⁶¹⁰ Paris, Archives nationales, Q¹ 1187.

⁶¹¹ LANDON Charles-Paul et LEGRAND Jacques-Guillaume, *Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts : recueil de gravures au trait, d'après les principaux ouvrages de peinture, sculpture ou projets d'architecture, qui, chaque année, ont remporté le prix, soit aux écoles spéciales, soit aux concours nationaux ; les productions des artistes en tous genres, qui, aux différentes expositions, ont été citées avec éloges ; les morceaux les plus estimés de la galerie de peinture ; la suite complète de celle des antiques ; édifices publics, etc.*, Paris : Landon, 1800-1809. t. 4, p. 93.

de cette nouvelle place Paris tout en contribuant, par l'évacuation du cimetière, à la salubrité publique. Elle posait néanmoins problème en isolant à l'angle de la rue Saint-Denis la fontaine des Innocents, chef-d'œuvre de Pierre Lescot et Jean Goujon. Il s'agissait d'une fontaine d'angle de deux travées sur la rue aux Fers et d'une travée sur la rue Saint-Denis. La destruction des constructions adjacentes changeait radicalement le contexte pour lequel la fontaine avait été créée. Son sort inquiéta le milieu artistique parisien, en particulier Quatremère de Quincy qui, le 31 janvier 1787, écrivit au *Journal de Paris* un plaidoyer pour la sauvegarde de ce monument qui ne souffrirait pas, selon lui, d'être démembré. Sous la pression de ses défenseurs, la fontaine fut conservée, mais on décida de la déplacer pour l'installer au centre de la nouvelle place. Ce transfert imposa des remaniements. Du fait de sa position initiale entre deux maisons, la fontaine présentait désormais deux faces non décorées, qui n'avaient pas été conçues pour être visibles. On changea le plan initial de la fontaine pour la reconstruire au centre de la place sur un plan carré. Avec le décor de la fontaine, on pouvait déjà orner trois faces. La quatrième face fut confiée au sculpteur Pajou qui travailla dans l'imitation des figures créées par Jean Goujon. On compléta la nouvelle disposition de la fontaine par des sculptures confiées aux sculpteurs L'Huilier, Mézière et Daujon. En 1792, la fontaine n'était pas encore achevée puisque ce dernier réalisa cette année-là deux têtes de Méduse en bronze dont il réclama le paiement en 1793⁶¹². Ces deux têtes ne furent, semble-t-il, jamais posées sur la fontaine, puisqu'elles figurent en 1834 dans la salle Houdon du musée de sculpture du Louvre où le baron de Guilhermy recense « deux têtes de Méduse, d'un assez beau caractère, en bronze, exécutées par Daujon pour le nouveau bassin de la fontaine des Innocents »⁶¹³. Elles se trouvent toujours dans les collections de sculptures du musée du Louvre⁶¹⁴.

Avec les travaux de la halle au blé et de la halle aux draps, le déménagement du cimetière et son remplacement par le marché aux herbes autour de la fontaine des Innocents déplacée et réagencée, Legrand et Molinos ont incontestablement marqué de leur empreinte le quartier des Halles [Fig 4].

Constructions particulières (1788-1793)

Le succès de leurs travaux aux halles fit connaître les deux architectes du grand public et leur permit d'obtenir quelques prestigieuses commandes de particuliers fortunés. Entre 1788 et 1793, deux chantiers privés les occupent : un hôtel particulier et un théâtre. Ces deux édifices témoignent du goût très marqué des deux architectes pour l'antique, avec en leitmotiv la figure de la cariatide, sculptée par leur ami Philippe-Laurent Roland⁶¹⁵, collaborateur fidèle des chantiers de la halle au blé et de la halle aux draps.

Pour la marquise de Marbeuf, Legrand et Molinos réaménagèrent un hôtel particulier de la rue du Faubourg Saint-Honoré. Construit par l'architecte Pierre Cailleateau, dit Lassurance, à la fin du XVII^e siècle, il fit l'objet de réaménagements intérieurs et extérieurs pendant au moins trois ans, de 1788 à 1790. Pour la façade de l'hôtel, Roland sculpta des cariatides⁶¹⁶:

« [un] péristyle supporté par deux cariatides à figures de femmes à l'antique et en bustes, mais de taille presque colossale ; elles se détachaient en avant-corps sur un perron de quelques

⁶¹² Paris, Archives nationales, F¹³ 972.

⁶¹³ DIDRON Adolphe Napoléon, dit l'aîné, *Annales archéologiques*, t. 14, Paris, 1834, p. 357.

⁶¹⁴ Musée du Louvre, département des sculptures, inv. MR 3777 et 3778.

⁶¹⁵ Roland fut le maître de David d'Angers, qui lui consacra une notice biographique : DAVID D'ANGERS Pierre-Jean David, dit, *Roland et ses ouvrages*, Paris, 1847. Voir aussi : GENOUX Denise, « Philippe-Laurent Roland décorateur : Ses travaux au Palais de Fontainebleau en 1786. », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1964, p. 119-125, et « Travaux de sculpture exécutés par Roland pour Lhuillier, Rousseau l'aîné et Legrand et Molinos », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1966, p. 189-198.

⁶¹⁶ Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, carton sculpteur 41, livre de comptes de Roland : « Convenu avec MM. Molinos et Legrand de fournir le modèle en plâtre de deux caryatides à poser dans la cour de la Marquise de Marbeuf : 2 200 livres. »

marches rehaussant l'entrée. Il y avait au-dessus des cariatides traitées en manière de propylée, un fronton léger assez effilé. »⁶¹⁷

Le vestibule fut agrandi en supprimant le grand escalier et monumentalisé par des colonnes doriques. À ces dernières faisaient écho celles d'un nouvel escalier intérieur circulaire, ornées de chapiteaux corinthiens :

« Ensuite venait un grand escalier intérieur de forme ronde avec rampes à balustres et chapiteaux corynthesiens [sic] terminé au deuxième étage par une coupole grandiose avec lanterneau d'éclairage central au sommet, le tout dans le goût toujours classique, mais presque moderne. De la corniche circulaire intérieure de cette coupole sortaient, de couronnes formant frise des aigles impériales sculptées aux ailes éployées. Sur les parois murales dudit dans des niches, il y avait des vases en porphyre. Les candélabres à ornements antiques en plâtre peint qui avaient six pieds de hauteur avaient été dispersés ou envoyés au Muséum en l'an III. »⁶¹⁸

Dans le grand salon de l'hôtel, les architectes développèrent un programme ornemental inspiré de leur voyage à Rome, des arabesques, des thermes de Titus et des loges du Vatican par Raphaël. Là encore, ils innovèrent sur le plan technique en recourant au papier peint, dont Quatremère de Quincy signala « une grande et magnifique épreuve » qui faisait de cette pièce « sous ce rapport, la curiosité de Paris »⁶¹⁹.

Rue Feydeau, Legrand et Molinos bâtirent pour Léonard Autier, coiffeur de Marie-Antoinette, un théâtre particulièrement original que Daniel Rabreau qualifie d'« un des chefs-d'œuvre monumentaux du Paris révolutionnaire »⁶²⁰. Il fut incontestablement une des créations les plus originales de son époque. Tout l'édifice fut bâti sur la figure du cercle. La façade cintrée annonçait ainsi la disposition intérieure de la salle en amphithéâtre et le gigantesque arc de l'avant-scène⁶²¹. Elle était ornée de six cariatides. Une souche de cheminée placée devant le comble, comme un brasero antique fumant, complétait de manière frappante l'illusion d'un temple dressé entre deux pâtés de maisons⁶²² de la rue Feydeau. Comme un écho aux figures féminines de la façade sur rue, le foyer du théâtre était orné de six canéphores en stuc portant des corbeilles de fleurs⁶²³, dites aussi « figures égyptiennes », œuvres du sculpteur Fortin⁶²⁴. La salle tout entière, avec ses étages de colonnades et son arc en plein cintre porté de chaque côté par des colonnes, constituait une référence directe à la disposition des théâtres antiques jusque dans le détail du plafond figurant un vélum tendu pour abriter les spectateurs. Avec sa décoration en faux marbre, ses bas-reliefs figurant des muses et son rideau de scène représentant Apollon accompagné de deux muses, l'illusion d'un temple antique dédié à Apollon et aux arts était complète. La construction de la rue des Colonnes, quelques années plus tard, vint renforcer de ses massives colonnes doriques l'impression des passants de se retrouver, au détour d'une rue parisienne, dans une ville antique [Fig. 5].

C'est avec la construction de deux maisons rue Saint-Florentin que s'acheva cette première partie de la carrière de Legrand. L'une d'entre elles en particulier, destinée à servir à la fois de domicile et d'agence aux deux amis, marque dans les années 1792-1793 l'apogée de la reconnaissance sociale du tandem ainsi que la concrétisation de leur amitié comme de leur collaboration. La seconde était un immeuble de rapport. Leur construction fut envisagée par Legrand et Molinos dès 1789, année de leurs

⁶¹⁷ MARMOTTAN Paul, « L'Hôtel Marbœuf, 31 rue du Faubourg Saint-Honoré, historique », annexe au procès-verbal de la séance du 29 mars 1924 de la Commission du Vieux Paris, Ville de Paris, 1924, p. 1-20.

⁶¹⁸ *Ibid.*

⁶¹⁹ QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine Crysostome, *Recueil de notices historiques lues dans les séances publiques de l'Académie royale des Beaux-Arts à l'Institut*, p. 82. Sur le sujet des papiers peints en arabesques à la fin du XVIII^e siècle, on consultera B. JACQUE, *Les papiers peints en arabesques de la fin du XVIII^e siècle*, Paris : La Martinière, 1995 (Artémuse).

⁶²⁰ RABREAU Daniel, *Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l'urbanisme à l'époque des Lumières*, Paris, éditions du patrimoine, 2008, p. 155.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 155-156.

⁶²² SAJOUS D'ORCIA Michèle, *Bleu et or : la scène et la salle en France au temps des Lumières (1748-1807)*, Paris : éd. CNRS, 2007.

⁶²³ DONNET Alexis, *Architectonographie des théâtres de Paris ou Parallèle historique et critique de ces édifices, considérés sous le rapport de l'architecture et de la décoration*, Paris, P. Didot l'aîné, 1821, p. 98.

⁶²⁴ Paris, Archives nationales, Z¹ 1211 (2). « Réception des ouvrages de toutes natures faits pour la construction du théâtre de Monsieur. » (20 décembre 1790)

mariages respectifs. Les architectes, qui venaient d'achever la restauration de la halle aux draps et qui étaient désormais reconnus sur la scène parisienne, avaient certainement envie d'afficher dans la pierre leur réussite sociale. Ces deux maisons existent toujours, aux numéros 6 et 10 de la rue Saint-Florentin. Comme le remarque Werner Szambien, l'ordonnance de la façade du numéro 6, maison personnelle des deux amis, est remarquable par son originalité mais aussi assez licencieuse par ses proportions élancées et l'invention d'un ordre personnalisé⁶²⁵. Elle vient souligner la liberté créatrice dont Legrand et Molinos faisaient l'apanage de l'architecte. Le quatrième étage est aménagé dans des combles à la Philibert Delorme, véritable signature des deux architectes qu'ils ne pouvaient manquer d'employer dans leur propre maison. La charpente d'origine, par chance, a subsisté jusqu'à nos jours. On la devine depuis la rue par l'arrondi du pignon. Cette maison fut conçue comme une vitrine de l'agence d'architecture du duo, ce qui explique, outre cette charpente, le décor soigné de la façade ainsi que la présence de nombreuses sculptures ornant le vestibule et la cour intérieure. Des moulages des reliefs de la fontaine des Innocents ornent ainsi les murs de la cour, nouvelle allusion aux travaux du duo dans le quartier des Halles.

Construire à Paris après la Révolution : entre utopie et réalisme

L'achèvement du théâtre Feydeau sonna le glas de cette première phase dans la vie professionnelle de Legrand. L'émigration aristocratique et les difficultés économiques entraînées par les événements révolutionnaires diminuèrent considérablement les occasions de construire pour de riches particuliers. Mais une nouvelle ère s'ouvrait, qui semblait être favorable à de grands projets architecturaux menés par et pour l'État. Legrand et Molinos, qui avaient déjà eu de multiples occasions de travailler pour l'administration de Paris depuis la halle au blé, prirent part aux événements révolutionnaires et s'orientèrent assez naturellement vers une carrière administrative qui pouvait alors leur donner de grands espoirs professionnels.

Dans les années 1790, Legrand et Molinos choisirent de soutenir les événements révolutionnaires et s'employèrent dès lors à montrer leur patriotisme et à faire oublier les éléments de leur passé qui auraient pu les compromettre. Les deux architectes avaient en effet travaillé pour une clientèle noble ou proche de la royauté : la marquise de Marbeuf, qui périt sur l'échafaud en 1794, et Léonard Autier, coiffeur de Marie-Antoinette, émigré en 1791. Ils comptaient parmi leurs proches des personnalités devenues peu fréquentables. On trouve la signature de la marquise de Marbeuf, ainsi que celle de son homme d'affaires Jean-Joseph Payen, sur le contrat de mariage de Legrand et sur celui de Molinos, en 1789. Le lieutenant de police Lenoir assista, lui aussi, aux mariages des architectes. Il semble que Molinos ait eu beaucoup de relations dans la noblesse car c'est sur son contrat de mariage qu'on recense le plus de signatures nobles avec, en plus des noms déjà cités, les Destutt de Tracy, le duc de Villequier (probablement Louis-Alexandre-Céleste d'Aumont, duc de Villequier, émigré vers 1791) et Denis-Pierre-Jean Papillon de La Ferté (intendant des Menus-Plaisirs de la Maison du roi, guillotiné en 1794). Il faut mentionner aussi Marie-Gabriel-Florent-Auguste de Choiseul-Gouffier, relation des deux architectes depuis le début de leur carrière. Outre ces relations compromettantes, Legrand et Molinos avaient parfois fait preuve, dans les années 1780, d'une attitude très courtisane. Ce fut le cas en 1785 quand, à l'occasion d'une visite du contrôleur général des finances Calonne dans le quartier des halles⁶²⁶, le 20 juillet, ils soumièrent un projet de statue royale au centre de la halle au blé. Ils avaient commandé au sculpteur Roland une esquisse de la statue qu'ils espéraient voir réaliser⁶²⁷. Calonne accepta le projet et décida de faire placer au centre de la halle un premier modèle en plâtre, qu'on réaliserait par la suite en marbre blanc. On ne sait si le plâtre fut jamais exécuté et installé ; en tout état de cause, l'état des finances de la Couronne à l'époque en empêcha certainement la réalisation en marbre.

⁶²⁵ SZAMBIEN Werner, *Le Musée d'architecture (1776-1836), un projet inachevé*, Paris, Picard, 1988, p. 52.

⁶²⁶ Paris, Archives nationales, Q¹ 1187. Voir aussi GENOUX Denise, « Travaux de sculpture exécutés par Roland pour Lhuillier, Rousseau l'aîné et Molinos et Legrand », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, p. 189-198.

⁶²⁷ Paris, Archives nationales, Q¹ 1187.

Legrand et Molinos s'engagèrent cependant aux côtés des révolutionnaires dès 1789. Ils auraient, selon Bauchal, participé au chantier de démolition de la Bastille⁶²⁸. En 1791, ils collaborèrent avec Guy-Armand-Simon de Kersaint à l'élaboration d'un programme de monuments publics à construire à Paris. Celui-ci fut présenté par Kersaint le 15 décembre 1791 au Conseil du département de Paris. Ce programme nous est connu par un petit livret réunissant le discours de Kersaint et les mémoires et plans fournis par Legrand et Molinos pour l'exécution du projet, imprimé en 1792. Ce programme, élaboré en commun par les trois hommes, présentait à travers cinq grands projets une illustration architecturale des idées révolutionnaires : des monuments publics spécifiquement destinés à l'affichage des lois, une nouvelle salle pour l'Assemblée nationale, la construction d'un cirque national, l'achèvement du Louvre et son aménagement en musée⁶²⁹. Aucune de ces propositions ne trouva d'application concrète.

En 1792, c'est à Auteuil que Legrand et Molinos affichaient désormais leur engagement républicain en construisant une nouvelle maison commune. La création des départements en 1789 avait fait d'Auteuil une commune du département de Paris, dans le district de Saint-Denis et le canton de Passy. Une mairie y avait été immédiatement créée. Elle aurait été située sur une place dite de La Fontaine qui correspond à l'actuelle intersection des rues d'Auteuil et de La Fontaine dans le 16^e arrondissement⁶³⁰. La construction d'une nouvelle maison commune fut planifiée en 1792, sur un terrain en longueur de quarante perches qui s'étendait depuis l'arbre planté devant la maison de Madame Helvétius jusqu'à l'égout de la maison d'une certaine veuve Leduc, non loin de l'église de la commune. Le terrain tout entier servit à l'aménagement de la maison commune avec une petite place sur laquelle se trouvaient l'autel de la patrie et un arbre de la liberté⁶³¹. La pose de la première pierre eut lieu le dimanche 25 mars 1792 en fin d'après-midi⁶³². Les travaux furent dirigés par les entrepreneurs Étienne Valadon et Joseph Marot, sur les plans et sous la surveillance de Legrand et Molinos. On ne connaît pas de représentation de cette maison commune. La description de la cérémonie de son inauguration le 5 août 1792 donne quelques détails sur son apparence⁶³³. On sait ainsi qu'elle était bâtie « dans la forme des premiers temples grecs ». Les architectes avaient choisi de ne pas y employer de colonnes pour respecter le caractère de simplicité de ce bâtiment public d'une modeste commune. Pour le dessin des détails de l'entablement, ils prirent modèle, semble-t-il, sur celui du Parthénon, en en réduisant les proportions de moitié. Pour les profils intérieurs, ils copièrent ceux du tombeau de Philecus, près de Stratonice, dont Choiseul-Gouffier avait donné un relevé dix ans plus tôt dans son *Voyage pittoresque de la Grèce*⁶³⁴. L'édifice fut orné de bustes d'hommes illustres.

L'année 1792 inaugure, après l'achèvement de la mairie d'Auteuil, une période mal connue dans la vie de Legrand. Avec le durcissement politique qui s'opéra à partir des massacres de septembre 1792, il semble que l'architecte se soit volontairement montré discret pendant quelque temps et qu'il se soit employé à démontrer son patriotisme. Dès 1792, on le trouve inscrit, avec Molinos, sur la liste des membres de la section révolutionnaire des Tuileries où ils se sont enrôlés comme volontaires⁶³⁵. Plus qu'un soudain engouement pour les principes républicains, il faut probablement y voir une précaution visant à se disculper d'une éventuelle accusation de royalisme. Un an plus tôt, Legrand et Molinos collaboraient en effet avec le comte de Kersaint. Or, ce dernier votait en janvier 1793 contre la mort de Louis XVI et démissionnait de la Convention. Il fut guillotiné à la fin de l'année 1793. De 1792 à 1795, Legrand semble donc s'être contenté de travailler sans gloire à des opérations de voirie dans l'administration des bâtiments de la Commune de Paris.

⁶²⁸ BAUCHAL Charles, *Nouveau dictionnaire biographique et critique des architectes français*, p. 686.

⁶²⁹ Les deux premiers projets ont été étudiés en détail : DEMING Mark K. & VAULCHIER Claudine de, « La loi et ses monuments en 1791 », *Dix-huitième siècle*, 1982, p. 117-129. Voir aussi *Les architectes de la Liberté (1789-1799)*, exposition, École nationale supérieure des Beaux-arts, Paris, 4 octobre 1989-7 janvier 1990], Paris, EnsBA, 1989.

⁶³⁰ RIVIERE É., « La mairie d'Auteuil en l'an XII », *Bulletin trimestriel de la société d'Auteuil et de Passy*, t. VIII, 1910, p. 23.

⁶³¹ Bibliothèque historique de la Ville de Paris, fonds Parent de Rosan, vol. 28, fol. 295.

⁶³² *Ibid.*, fol. 250.

⁶³³ Bibliothèque nationale de France, *Inauguration de la maison commune d'Auteuil*, s.d., Impr. du Cercle social.

⁶³⁴ CHOISEUL-GOUFFIER Marie Gabriel Florent Auguste, comte de, *Voyage pittoresque de la Grèce*, t.1, 1782, pl. 78.

⁶³⁵ Archives de Paris, VD* 2694 à 2721. Affaires militaires du 1^{er} arrondissement. Série de l'administration municipale de Paris (1789-1799).

La carrière administrative de Legrand peut être retracée grâce aux archives du personnel administratif du ministère de l'Intérieur⁶³⁶. Inspecteur divisionnaire chargé des halles et marchés pour le compte du Conseil des bâtiments civils, puis architecte des monuments réservés sous le rapport de l'art, il travailla aussi pour l'administration des travaux publics du département de la Seine en tant que secrétaire du Conseil des travaux publics et architecte en charge des églises de Paris. C'est à ce dernier titre qu'il fournit, lors des restaurations dans la cathédrale Notre-Dame de Paris en 1803, les plans du nouveau maître-autel réalisé par le marbrier Sellier⁶³⁷, peint par David dans le *Sacre de Napoléon*. Cette carrière administrative ne satisfaisait guère Legrand, à l'affût de la moindre occasion de réaliser de plus glorieux monuments. En 1806, il fit ainsi partie des participants au concours lancé par Napoléon I^{er} pour l'achèvement de l'église de la Madeleine et sa transformation en temple de la Grande Armée. Il connaissait bien l'édifice, pour y avoir fait exécuter quelques travaux d'entretien en tant qu'architecte des églises de Paris⁶³⁸. Son projet est conservé à la Bibliothèque nationale de France⁶³⁹. On connaît aussi de lui un projet d'arc de triomphe [Fig. 6], conservé au cabinet des arts graphiques du musée Carnavalet. Il pourrait s'agir d'une participation au concours pour la construction de l'arc de triomphe, décidée en 1806 par l'empereur, toujours en l'honneur de la Grande Armée. On y distingue en couronnement de l'arc un groupe sculpté représentant Napoléon assis sur un trône, le bras droit étendu devant lui, la main gauche tenant un sceptre, encadré par un lion et par la louve de Rome allaitant Romulus et Rémus. Aucun de ces projets ne connut de concrétisation. Il fallut attendre 1805 pour qu'un chantier d'envergure soit confié à Legrand, consistant à transformer la basilique royale de Saint-Denis en mausolée impérial pour le compte de l'empereur⁶⁴⁰. C'est probablement suite à son travail à Saint-Denis que l'oncle de Napoléon, le cardinal Fesch, décida de lui confier le réaménagement de son hôtel particulier rue du Mont-Blanc, en 1807⁶⁴¹. Ce fut aussi, hélas, l'année de la mort de l'architecte.

Legrand mourut précocement le 10 novembre 1807, à l'âge de 54 ans, des suites d'une tuberculose pulmonaire. Décédé à Saint-Denis où il suivait le chantier de la basilique, il fut enterré au cimetière d'Auteuil. D'autres architectes prirent sa suite et se succédèrent à Saint-Denis, reprenant et effaçant complètement les travaux qu'il y avait commencés. Le reste de ses réalisations parisiennes n'a pas connu meilleur sort et il ne reste aujourd'hui plus guère de traces de son activité dans la capitale. La maison commune d'Auteuil, devenue rapidement trop petite, fut démolie dès 1804 et remplacée par une nouvelle mairie, sur la place d'Aguesseau, près de l'église (actuelle place de l'Église d'Auteuil)⁶⁴². La charpente de la halle au blé brûla le 16 octobre 1802, à peine vingt ans après son inauguration, des suites de la négligence de soudeurs qui, en effectuant l'entretien, oublièrent de surveiller leur réchaud⁶⁴³. Le théâtre Feydeau ferma ses portes le 12 avril 1829 et disparut peu de temps après, avec le percement de la rue de la Bourse. L'hôtel Marbeuf, adjudgé le 19 thermidor an IX à Joseph Bonaparte⁶⁴⁴, fut vendu en 1818 à Louis-Gabriel Suchet, duc d'Albuféra. Il traversa sans encombre le XIX^e siècle sous le nom d'hôtel Suchet. Mais, acquis en 1886 par le comte Pillet-Will, régent de la Banque de France, il fut détruit en 1887 pour laisser place à un hôtel de style Louis XV, lequel a lui-même aujourd'hui

⁶³⁶ Paris, Archives nationales, sous-séries F^{ib} et F¹³.

⁶³⁷ LEGRAND Jacques-Guillaume & LANDON Charles-Paul, *Description de Paris et de ses édifices ; avec un précis historique et des observations sur le caractère de leur architecture et sur les principaux objets d'art et de curiosité qu'ils renferment*. Par J.-G. Legrand et par C.-P. Landon, *Ouvrage enrichi de plus de cent planches, gravées et ombrées en taille-douce, avec un plan exact de Paris et de ses embellissements*, Paris et Strasbourg, Treuttel et Würtz, 1806-1809, p. 51 et A. P. M. GILBERT, *Description historique de la basilique métropolitaine de Paris, ornée de gravures*, Paris ; V. Didron, p. 232 et 233.

⁶³⁸ Paris, Archives nationales, F¹³ 1147.

⁶³⁹ Bibliothèque Nationale de France, *Description du monument triomphal des fastes de l'empire français*, Paris, s.d. , 8- Z LE SENNE- 7001.

⁶⁴⁰ A ce sujet, on peut consulter : LENIAUD Jean-Michel (éd.), *Saint-Denis, de 1760 à nos jours*, Paris, Gallimard Julliard, 1996, (Collection Archives, n° 104) ; LENIAUD Jean-Michel, *La basilique royale de Saint-Denis : de Napoléon à la République*, 1 vol., Paris : Picard, 2012 ; idem, « Le monument dans le monument : le tombeau de l'empereur à Saint-Denis », *La statuaire publique au XIX^e siècle, actes de la journée d'études sur la statuaire au XIX^e siècle les 16 et 17 novembre 2000 à l'Université de Paris X-Nanterre*, éd. Ségolène Le Men et Aline Magnien, Paris : Centre des monuments nationaux, Éd. du Patrimoine, 2005 (Idées et débats), p. 116-131.

⁶⁴¹ Lyon, Archives diocésaines, 2 II 22. Lettre du cardinal Fesch à Legrand (mars 1807).

⁶⁴² RIVIERE, « La mairie d'Auteuil en l'an XII », *op. cit.*, p. 23.

⁶⁴³ DEMING, *La Halle au blé de Paris*, *op. cit.*

⁶⁴⁴ Bibliothèque historique de la ville de Paris, Ms 331, fol. 243. Papiers Paul Jarry.

partiellement disparu au profit de l'édifice moderne de l'ambassade du Japon⁶⁴⁵. Quant à la halle aux draps, dévastée par un incendie qui détruisit intégralement sa charpente en 1855, elle continua à être utilisée jusqu'à sa démolition en 1867.

S'il ne reste plus aujourd'hui que deux maisons rue Saint-Florentin pour conserver le souvenir de Legrand, là aussi, le sort s'acharne : les restes de la charpente à la Philibert Delorme du numéro 6, qui avaient pu échapper à la benne lors de travaux de couverture en 2013, sont partis en fumée le 6 juillet 2015⁶⁴⁶. Sa façade et sa toiture, inscrites au titre des monuments historiques en 1962, avaient appelé dès 1916 le commentaire suivant de M. Louis Bonnier, inspecteur général des services techniques d'architecture et d'esthétique de Paris : « Une composition de correcte et rigide tenue, non sans beauté. »⁶⁴⁷. Ne reste aujourd'hui que ce L en façade, tronqué par une gouttière, dernière et fragile trace d'une carrière d'architecte tombée dans l'oubli.

⁶⁴⁵ MARMOTTAN, *L'hôtel Marbeuf*, op. cit.

⁶⁴⁶ <http://www.leparisien.fr/paris-75/paris-important-incendie-rue-saint-florentin-les-pompiers-mobilises-06-07-2015-4923479.php>

⁶⁴⁷ Archives de la Commission du Vieux Paris, I, dossier 56, pièce 10. Casier archéologique, artistique et pittoresque, séance du 28 octobre 1916.

Table des principales œuvres et documents cités

1. Vantail du portail du n°6 rue Saint-Florentin à Paris par Eugène Atget, 1912.
2. Détail de la façade du n°6 rue Saint-Florentin à Paris. Photographie de l'auteur, 20 juin 2013.
3. Portrait de l'architecte Clérisseau par Legrand, s. d. Légende : « *Du génie des anciens sévère observateur, Il sut les reproduire en ses savants ouvrages, Et ses heureux talents d'accord avec son cœur, Font revivre la grâce et la vertu des sages.* », Musée Carnavalet, cabinet des arts graphiques, ancienne collection Destailleur, crayon, 18,4x11,7 cm.
4. La place des Innocents et le marché aux herbes dans les années 1790 (au fond à droite, la halle aux draps).Musée Carnavalet, cabinet des arts graphiques, topo 25C.
5. La façade du théâtre de Monsieur en 1791, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, ZF-425-FOL.
6. Projet pour un arc de triomphe, 20 x 30 cm, Paris, musée Carnavalet, ancienne collection Destailleur.

Pour citer cet article

Manon Vidal, « Jacques-Guillaume Legrand (1753-1807), architecte parisien », *Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours*, volume 1, études rassemblées et présentées par Christophe Henry, en partenariat avec le Groupe de Recherches en Histoire de l'Art moderne (GRHAM) et Les symposiums d'Histoire de l'Art de la Mairie du 11, p. 158-168 [en ligne], mis en ligne le 15 octobre 2018 URL : <https://www.mairie11.paris.fr/actualites/parution-des-symposiums-d-histoire-de-l-art-de-la-mairie-du-11-598>

Destin du patrimoine religieux après la Révolution

Jessica RONCEAU

Ces dernières années, face à une société sécularisée, le nombre de transformations d'églises ne cesse d'augmenter. Or ce phénomène émerge dès l'Ancien Régime et se développe au moment de la Révolution française. L'année 1789 marque également un tournant décisif pour l'Église. En effet, le 11 août 1789, le clergé perd ses privilèges. Le 2 novembre 1789⁶⁴⁸, ses richesses sont confisquées suite au décret de l'Assemblée constituante qui stipule que les biens du clergé doivent être mis à la disposition de la nation. Cette décision qui vise principalement à rembourser les dettes de l'État est également un moyen de soumettre une Église dont l'opulence commence à causer des troubles⁶⁴⁹.

Ainsi le patrimoine religieux, et notamment architectural, est vendu, dégradé ou détruit. Tandis que certaines églises sont accordées au clergé assermenté, les monuments qui ont été achetés vont changer de fonction au gré des besoins des collectivités⁶⁵⁰. Dès l'Ancien Régime certains ordres monastiques, affectés par le déficit financier, ont été forcés d'abandonner leur monastère⁶⁵¹. Néanmoins ces réaffectations sont plus importantes dans les années 1790-1800, période où l'Église est particulièrement remise en question : en avril 1790, la religion catholique n'est plus reconnue comme religion d'État, et au mois de novembre suivant, les prêtres doivent prêter serment à la Constitution civile. Dès lors une division s'opère au sein du clergé avec d'un côté, les partisans de l'Église traditionnelle, et de l'autre ceux de la nouvelle Église constitutionnelle.

Le conflit entre l'Église et l'État date de cette époque, et l'Église perd son autonomie ainsi que la légitimité de son pouvoir. En outre le 10 août 1792 marque la chute de la royauté, et laisse place le 21 septembre, à la République. Dès lors s'ensuit la période de la Terreur durant laquelle s'abat la vague déchristianisatrice : malgré une tolérance envers les prêtres réfractaires durant l'année 1791, ils sont déportés ou assassinés en 1792, et tous les symboles de christianisme sont annihilés. De plus, un

⁶⁴⁸ « L'Assemblée nationale décrète : 1° Que tous les biens ecclésiastiques sont à la disposition de la nation, à la charge de pourvoir, d'une manière convenable, aux frais du culte, à l'entretien de ses ministres, et au soulagement des pauvres, sous la surveillance et d'après les instructions des provinces ; 2° Que dans les dispositions à faire pour subvenir à l'entretien des ministres de la religion, il ne pourra être assuré à la dotation d'aucune cure moins de 1 200 livres par an, non compris le logement et les jardins en dépendant. »

⁶⁴⁹ CHAMPION Edme, *La séparation de l'église et de l'état en 1794*, Paris, Armand Colin, 1903.

⁶⁵⁰ HAUTECOEUR Louis, *Histoire de l'architecture classique en France*. Tome V. *Révolution et Empire. 1792-1815*. Paris, A. et J. Picard et Cie, 1953.

⁶⁵¹ PINON Pierre, « L'appropriation judiciaire : La conversion des couvents en palais de justice », *Monuments historiques*, n°200, janvier-février 1996, p. 34-38.

nouveau culte révolutionnaire apparaît afin d'« affaiblir l'influence des prêtres »⁶⁵², il s'agit du culte de la Raison et de l'Être suprême. Ainsi, les églises qui n'ont pas été vendues sont fermées puis transformées en temple de la Raison⁶⁵³.

Le 28 juillet 1794, le régime de la Terreur s'achève avec la chute de Robespierre. Le 21 février 1795, la liberté des cultes est rétablie, et les églises sont à nouveau ouvertes le 31 mai suivant⁶⁵⁴. Toutefois sous le Directoire, durant les années 1795-1799, le combat contre le catholicisme persiste. En effet d'autres cultes plus transitoires émergent, tels que le culte décadaire, le culte constitutionnel ou encore le culte théophilanthropique⁶⁵⁵. Finalement, le 15 juillet 1801, la signature du Concordat par Napoléon Bonaparte marque le retour de la paix religieuse : « l'Église se voit à nouveau reconnaître une situation officielle, fort différente cependant de celle de l'Ancien Régime »⁶⁵⁶. Les biens nationaux ne sont cependant pas restitués et le clergé demeure dépendant de l'État.

Ainsi je me propose d'illustrer la conversion d'espace sacré en lieu profane à travers un échantillon d'exemple de bâtiments réaffectés à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle. Les transformations ont été nombreuses dans toute la France, de fait j'ai découvert au fil de mes recherches exécutées dans le cadre de mes mémoires de Master, plus d'une centaine d'édifices religieux modifiés durant la Révolution et le Premier Empire. Toutefois ce phénomène n'est pas exclusif aux édifices ecclésiastiques car les biens aristocratiques ont également été touchés.

Les temples révolutionnaires

L'émergence de cultes novateurs entraîne la création d'autels éphémères mais également l'appropriation de lieu initialement catholique. À Paris, en 1795, quinze églises sont transformées en temples. Parmi elles : Saint-Thomas-d'Aquin est réaffectée en temple de la Paix, Saint-Sulpice en temple de la Victoire, et Notre-Dame de Paris est utilisée comme Temple de la Raison. Un plan de 1796, découvert dans les dossiers des bâtiments civils aux Archives Nationales, illustre un cas de réappropriation d'une église au profit d'un temple décadaire⁶⁵⁷ [Fig 1].

Il s'agit d'un exemple orléanais, la cathédrale Sainte-Croix, utilisée comme temple décadaire⁶⁵⁸. Le temple occupe la croisée du transept. L'autel est entouré de tribunes dont chaque zone est réservée à un public bien particulier : l'ouest est occupé par l'orchestre et les juges des tribunaux devant lesquels sont placés l'administration municipale et l'administration centrale ; les défenseurs de la patrie et les époux sont assis au sud-ouest ; les vieillards et les épouses au nord-ouest ; et les bancs de la partie est sont assignés aux familles des mariés et aux écoles.

Les entrepôts

De nombreuses églises servent durant les années 1790 de locaux de stockage. La Sainte-Chapelle de Paris sert autour de 1792 de magasin à grains. Sous le Directoire, de 1795 à 1797, la chapelle haute sert de lieu de réunion à un club de révolutionnaire appelé « le Club de la Sainte-Chapelle ». Puis elle est louée en 1800 par des ecclésiastiques qui veulent la rendre au culte. À partir de 1802-1803, on y aménage un dépôt d'archives judiciaires pour le Palais de Justice voisin. Ce dépôt persiste jusqu'en

⁶⁵² MATHIEZ Albert, *La théophilanthropie et le culte décadaire : essai sur l'histoire de la Révolution 1796-1801*, Genève, Slatkine-Megariotis reprints, 1903, p. 17.

⁶⁵³ VOVELLE Michel, 1793, *La Révolution contre l'Église : De la Raison à l'Être Suprême*, Paris, Éditions Complexe, 1988

⁶⁵⁴ CAILLEAU Anne, *L'Église et la Révolution*, Paris, Éditions Connivences, 1989.

⁶⁵⁵ LA GORCE Pierre de, *Histoire religieuse de la Révolution française.*, T. 4, Paris, Librairie Plon, 1924.

⁶⁵⁶ REMOND René, *L'Ancien Régime et la Révolution : 1750-1815*, Paris, Seuil, 1974.

⁶⁵⁷ Paris, Archives Nationales – F/13/729 : Orléans. Conservation de l'église Ste-Croix, projet d'installation d'un temple décadaire, an 4. [1796]

⁶⁵⁸ Le décadaire est un culte célébré tous les décadi : la décade est une période de dix jours dans le calendrier républicain. Le dixième jour est appelé décadi.

1837. Quant à la chapelle basse, selon certains auteurs, elle sert de lieu de culte à l'Église réfractaire⁶⁵⁹, et selon d'autres, elle est à la disposition de la Cour des Comptes⁶⁶⁰.

Le dossier F/13/1281 des Archives Nationales contient un plan, une élévation et un devis du projet de dépôt d'archives dessinés par l'architecte Pierre Giraud [Fig 2]. Il s'agit d'un courrier daté du 1^{er} août 1800 destiné au conseil des Bâtiments civils. Pierre Giraud prévoit de réparer le perron de la Sainte-Chapelle et de démolir sa toiture. Les maisons alentour doivent être détruites afin de gagner de l'espace et mettre l'édifice en valeur. Dans la chapelle haute, il est prévu de créer quatre étages de rayonnages. À cet effet, trois planchers en galerie supportés par des colonnettes de bois doivent être érigés. L'architecte précise que « le milieu restera vide ».

Ainsi les étagères doivent être installées le long des murs. La salle doit être éclairée par « les deux extrémités » et par les « ceintres » des ogives latérales tandis que les ouvertures restantes doivent être obstruées. Le projet est validé par le Ministre de l'Intérieur et l'inspecteur général Vaudoyer. Néanmoins ce dernier juge qu'en raison de « la saillie des galeries », la salle nécessite davantage de lumière. Il propose donc de conserver des percements « sur chaque côté par le rayon supérieur de chaque étage »⁶⁶¹.

Dans son ouvrage sur la Sainte-Chapelle du Palais de la Cité, Laurence de Finance décrit ainsi les interventions prévues : « L'installation de rayonnages le long des parois nécessite de murer le bas de chaque verrière après en avoir retiré les vitraux sur 2 mètres de haut. Quelques panneaux prélevés servent de bouche-trous dans plusieurs fenêtres ; d'autres, vendus à des antiquaires, sont aujourd'hui conservés en France et en Angleterre. »⁶⁶² De plus, selon l'auteur Eugène Pottet : « les verrières ont été supprimées à une certaine hauteur et remplacées par une partie murée et des verres blancs »⁶⁶³. Plus tard, de 1841 à 1867, l'édifice est restauré par Félix Duban, Jean-Baptiste Lassus, Eugène Viollet-le Duc et Émile Boeswillwald⁶⁶⁴ : leur volonté est alors de retrouver l'état d'origine de la Sainte-Chapelle⁶⁶⁵.

Dès la Révolution, la collégiale Saint-Martin d'Angers subit également de multiples transformations. En 1792, la nef est transformée en bibliothèque. En 1793, un détachement de cavalerie loge dans le chœur. Durant la première partie du XIX^e siècle, la nef de l'église sert de dépôt de bois⁶⁶⁶. La nef finit par s'écrouler vers 1828 puis le clocher succombe également l'année suivante. Pendant la deuxième partie du XIX^e siècle, la nef sert de dépôt de tabac. Deux photographes ont immortalisé cet état : Camille Enlart, archéologue et historien de l'art, a photographié le chœur servant à entreposer des tonneaux [Fig 3], tandis que Séraphin-Médéric Mieusement, photographe attitré des Monuments Historiques, s'est intéressé à la nef sans charpente [Fig 4]. Par ailleurs, cette dernière image illustre les arcades des bas-côtés de la nef murées et aménagées de portes et de fenêtres.

Les théâtres

La loi du 13 janvier 1791 sur la libéralisation des théâtres permet à tous les citoyens d'ouvrir une salle de spectacle sous réserve d'acceptation de la municipalité⁶⁶⁷. Ainsi, de nombreux établissements théâtraux ouvrent en France, en outre des salles de jeux de paume qui sont depuis longtemps utilisées comme espaces de représentation. À la Révolution, la nationalisation des biens du clergé et la mise en application de ce décret entraînent la réaffectation d'églises en salles de théâtre. L'église de l'Immaculée-Conception du 75 de la rue du Bac, à Paris, en offre un bel exemple.

⁶⁵⁹ LENIAUD Jean-Michel & PERROT Françoise, *La Sainte-Chapelle*, Paris, Nathan-CNMHS, 1991.

⁶⁶⁰ POTTET Eugène, *La Sainte-Chapelle de Paris : histoire, archéologie, 1246-1912*, Paris, Asselin et Houzeau, 1912, p.92.

⁶⁶¹ Paris, Archives Nationales – F/13/1281

⁶⁶² FINANCE Laurence de, *La Sainte-Chapelle : Palais de la Cité*, Paris, Éd. du patrimoine-Centre des monuments nationaux, 2012.

⁶⁶³ POTTET, *La Sainte-Chapelle de Paris...*, op. cit., p.92.

⁶⁶⁴ LENIAUD & PERROT, *La Sainte-Chapelle*, op. cit.

⁶⁶⁵ POTTET, *La Sainte-Chapelle de Paris...*, op. cit., p. 86.

⁶⁶⁶ FORSYTH George H., *The Church of Saint-Martin at Angers*, Princeton, 1953.

⁶⁶⁷ Loi du 13 janvier 1791 sur la libéralisation des théâtres.

En effet, elle fait partie de l'ancien couvent des Récollettes occupant l'îlot situé entre les rues du Bac, de Grenelle, de la Chaise et de la Planche (actuelle rue de Varenne). Lorsque ce monastère devient bien national en 1790, la chapelle est réaffectée en magasin à fourrage. Autour de 1797-1798, un particulier y aménage un théâtre. Les documents concernant ce dernier projet sont rares. Toutefois un plan conservé dans le cabinet des estampes du musée Carnavalet, daté de 1799 et exécuté par les architectes Gamafre et Leroux, représente l'intérieur du théâtre [Fig 5]. Finalement les propriétaires de ce nouveau théâtre vont se succéder jusqu'à sa fermeture en 1807, laquelle fait suite au décret signé le 29 juillet de la même année par Napoléon Bonaparte. Cette loi réduit en effet le nombre de théâtre à Paris, à huit⁶⁶⁸.

De fait, tous les petits théâtres créés grâce au décret de 1791 sont fermés. L'année suivante la suppression du théâtre, en 1808, l'ancienne église de l'Immaculée-Conception est alors utilisée comme salle de bal, aussi appelée « Salon de Mars », puis en 1830, elle sert de *bal-concert du Pré-aux-clercs*⁶⁶⁹. Celui-ci sert de lieu de réunion à des catholiques libéraux⁶⁷⁰. Il est également utilisé par les délégués du Comité de Paris⁶⁷¹. Par la suite, s'y sont installés successivement une sellerie, une entreprise de roulage, un bazar, une boucherie puis un décorateur. Et depuis 1965, le bâtiment est occupé par un magasin de meubles.

Les services judiciaires installés dans les bâtiments religieux

En l'année 1789, les anciennes juridictions sont supprimées et de nouveaux tribunaux sont créés. Cette réorganisation participe à la remise en question de l'Ancien Régime. Durant la Révolution, beaucoup de projets de Palais de Justice sont conçus, mais très peu sont exécutés. Ainsi, à défaut de construire de nouvelles architectures, des bâtiments préexistants, majoritairement des biens nationaux, sont réutilisés. Le dossier des Bâtiments civils F/13/865 informe d'un projet daté de 1809 relatif à l'établissement des tribunaux de première instance et de commerce ainsi que des prisons, au sein de l'église Saint-Michel de Moissac⁶⁷². Les tribunaux de première instance de cette période sont des tribunaux de grande instance sous leur forme primitive⁶⁷³.

Le plan de 1809 illustre l'établissement du logement du gardien, de la cage d'escalier et d'une autre chambre du concierge au rez-de-chaussée, à l'emplacement de l'ancienne nef. Le chœur et les annexes servent de prisons [Fig 6]. À l'étage, le tribunal de commerce est installé au niveau de la nef et celui de la cour de première instance, dans l'ancien chœur [Fig 7]. Enfin, les annexes accueillent les bureaux du Greffe, les archives et les cabinets de conseil. Cet exemple met également en lumière la présence de geôles au rez-de-chaussée [Fig 8], élément a priori obsolète durant cette période. En effet, durant la deuxième partie du XVIII^e siècle, autour de 1760, l'architecture judiciaire et l'architecture pénitentiaire sont censées être séparées. Les prisons sont généralement installées dans des bâtiments distincts.

Dans la commune de Cambrai, la chapelle de l'ancien hôpital Saint-Jean a également été occupée par les services judiciaires. Elle est transformée en bibliothèque communale autour de 1802, puis en 1810, on projette d'y installer des tribunaux. Le dossier F/13/860 révèle un plan du rez-de-chaussée, un plan de l'étage et une coupe transversale de l'église. Ils sont datés du 4 août 1804 et sont signés de l'architecte Benjamin Dewarlez-Lepers⁶⁷⁴. Les distributions du rez-de-chaussée et de l'étage sont similaires, on retrouve un long couloir distributif encadré de pièces regroupées selon les services qui les occupent. Tandis que le chœur est occupé par de grandes salles d'audience [Fig 9 - 10].

⁶⁶⁸ Décret du 29 juillet 1807 (Titre II) fixant le nombre des théâtres de Paris à huit.

⁶⁶⁹ CHAUVEAU Philippe, *Les théâtres parisiens disparus 1402-1986*, Paris, Édition de l'Amandier, 1999.

⁶⁷⁰ CORBIN Alain, MAYEUR Jean-Marie (dir.), *La Barricade*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997.

⁶⁷¹ CHAUVEAU, *Les théâtres parisiens disparus...*, op. cit.

⁶⁷² Paris, Archives Nationales – F/13/865 : Projet d'établir le tribunal de première instance de Moissac dans l'ancienne église St-Michel (3 plans).

⁶⁷³ ASSOCIATION FRANÇAISE POUR L'HISTOIRE DE LA JUSTICE, *La justice et ses temples, regards sur l'architecture judiciaire en France*, Paris/Poitiers, Editions Errance, 1992.

⁶⁷⁴ Paris, Archives Nationales – F/13/860: Projet d'installer le tribunal de première instance de Cambrai, dans l'ancienne église St-Jean, actuellement bibliothèque de la ville.

L'église de Notre-Dame, au nord de la ville de Courtenay, présente un exemple pénitentiaire. Le dossier F/13/729 contient un projet datant de 1800⁶⁷⁵. L'entreprise prévoit d'occuper les trois chapelles du chevet de l'église avec les chambres des détenus et le logement du concierge. Et la toiture de la nef doit être rasée afin de servir de cour de promenade [Fig 11].

Parmi les couvents transformés en tribunaux sous la Révolution et l'Empire, quelques édifices subsistent encore aujourd'hui. C'est notamment le cas de la Cour d'Assises de Montbrison, aménagée dans la chapelle Sainte-Marie du couvent de la Visitation vers la fin des années 1790⁶⁷⁶. En revanche celle-ci demeure fermée au public. Du reste, l'ancien couvent de la Visitation du Mans existe toujours également, il sert de Palais de Justice de 1801 à 1991. Puis, ses bâtiments conventuels subissent de nouvelles modifications en 2016, dans le cadre de l'installation d'un restaurant et d'un bar. Un autre exemple existant encore de nos jours : l'ancien couvent des Augustines de Neufchâteau dans les Vosges, occupé par le tribunal d'instance du début du XIX^e siècle jusqu'à sa fermeture en 2009. Il est désormais visitable sur demande à l'Office du Tourisme.

Certains édifices transformés à la Révolution et sous l'Empire sont encore utilisés pour diverses activités aujourd'hui. Cela concerne notamment l'église des Récollettes à Paris, occupée actuellement par un magasin de meubles. Plusieurs font encore l'objet de transformation tel que le couvent de la Visitation du Mans en cours de réhabilitation pour devenir un restaurant. D'autres en revanche ont été rendus au culte : c'est le cas de la cathédrale Sainte-Croix d'Orléans utilisée sous la Révolution comme temple décadaire, elle redevient catholique au XIX^e siècle.

En outre à la fin du XVIII^e siècle, la crise financière et la vente des biens nationaux sont les éléments déclencheurs d'un phénomène de transformation d'espaces sacrés. Mais aujourd'hui les églises continuent d'être réaffectées suite à la sécularisation. Elles sont désertées et de moins en moins utilisées pour le culte, en effet dans les grandes villes elles font avant tout partie du parcours touristique. De plus la restauration peut également s'avérer onéreuse pour les propriétaires, et par manque de moyen, ils sont parfois contraints de vendre le bâtiment voire même de le détruire.

Les types de conversion ont évolué à travers les siècles. Aussi, les réhabilitations actuelles doivent prendre en compte certains éléments nouveaux tels que l'installation de l'électricité, de la plomberie et de la ventilation. Suivant les programmes architecturaux, les interventions peuvent être rigoureuses. L'église abbatiale d'Ardennes de la ville Saint-Germain-la-Blanche-Herbe en Normandie, illustre assez bien ces contraintes. Dans un article paru dans *Reconvertir le patrimoine*⁶⁷⁷, l'architecte en charge du projet de transformation de cet édifice en bibliothèque, Bruno Décaris, dévoile certains des travaux requis : ainsi il mentionne l'installation d'un chauffage par le sol et d'un autre dans les combles du triforium afin de maintenir un climat propice à la préservation des livres. Il évoque également la mise en place de spots sur les piles de la nef afin d'assurer un bon éclairage à la salle et aux lecteurs. Par ailleurs ce phénomène n'est pas exclusif à la France, on l'observe notamment en Italie où certaines églises sont converties en garage, ou même en boîte de nuit. Ces dernières ont d'ailleurs été immortalisées par le photographe Andréa Di Martino. On trouve également des exemples aux Pays-Bas, tel que l'hôtel Kruisheren établi dans un ancien monastère : cette approche modifie ainsi d'une certaine manière, le rapport du visiteur avec le monument religieux.

⁶⁷⁵ Paris, Archives Nationales – F/13/729 Projet d'Établissement d'un dépôt d'arrestation dans l'église de Notre-Dame à Courtenay (Loiret). An 8 (1799).

⁶⁷⁶ LATTI Claude, *À travers l'histoire judiciaire de Montbrison*, Montbrison, Palais de justice, 1996.

⁶⁷⁷ RAMBAUD Isabelle, *Reconvertir le patrimoine*, Dammarie-lès-Lys, lieux dits, 2010.

Table des principales œuvres et documents cités

1. Anonyme, Plan de la portion du Monument dit de Sainte-Croix où doivent être célébrés les fêtes décadaires et nationales, avec plan et coupe des dispositions et constructions proposées à cet effet, 1796, Paris, Archives Nationales, F/13/729.
2. Pierre Giraud, projet de transformation de la chapelle haute de la Sainte-Chapelle, en dépôt d'archives, coupe transversale, 20 juillet 1800, Paris, Archives Nationales, F/13/128.
3. Choeur de la collégiale Saint-Martin d'Angers, Photo Camille Enlart.
4. Médéric Mieusement, Ancienne Église Saint-Martin d'Angers transformée en entrepôt à tabac, 1892, Paris, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, ref. APMH00007964.
5. Gamafre, Leroux, Plan du projet du théâtre des Victoires-Nationales dans l'église de l'Immaculée Conception de la rue du Bac, 1799, Paris, Cabinet des estampes du musée Carnavalet.
6. Couderc, Détail du projet d'établissement du tribunal de première instance de Moissac dans l'ancienne église St-Michel, 1809, plan du rez-de-chaussée, Paris, Archives Nationales, F/13/865.
7. Couderc, Détail du projet d'établissement du tribunal de première instance de Moissac dans l'ancienne église St-Michel, 1809, plan de l'étage, Paris, Archives Nationales, F/13/865.
8. Couderc, Détail du projet d'établissement du tribunal de première instance de Moissac dans l'ancienne église St-Michel, 1809, coupe longitudinale, Paris, Archives Nationales, F/13/865.
9. Benjamin Dewarlez-Lepers, Plan du projet d'installation de tribunaux dans l'église Saint-Jean de Cambrai, 4 août 1804, plan du rez-de-chaussée, Paris, Archives Nationales, F/13/860.
10. Benjamin Dewarlez-Lepers, Plan du projet d'installation de tribunaux dans l'église Saint-Jean de Cambrai, 4 août 1804, plan de l'étage, Paris, Archives Nationales, F/13/860.
11. Ruelle, Projet d'établissement d'un dépôt d'arrestation dans l'église de Notre-Dame à Courtenay, 1799, plan du rez-de-chaussée, Paris, Archives Nationales, F/13/729.

Pour citer cet article

Jessica Ronceau, « Destin du patrimoine religieux après la Révolution », *Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours*, volume 1, études rassemblées et présentées par Christophe Henry, en partenariat avec le Groupe de Recherches en Histoire de l'Art moderne (GRHAM) et Les symposiums d'Histoire de l'Art de la Mairie du 11, p. 169-74 [en ligne], mis en ligne le 15 octobre 2018 URL : <https://www.mairie11.paris.fr/actualites/parution-des-symposiums-d-histoire-de-l-art-de-la-mairie-du-11e-598>

Vers d'autres approches du Paris artistique

La sombre opulence des maisons closes parisiennes

Juan LUQUE

La prostitution est un métier qui a été soumis à la clandestinité ou du moins contraint à s'exercer dans un espace fermé et peu visible. L'étymologie du mot « prostituée » renvoie à la question spatiale car le mot dérive du latin *prostibulo*. Ce dernier assemble le préfixe *pro* et le substantif *stabulum* identifiant ainsi une activité qui prend place devant la demeure⁶⁷⁸. Selon les écrits du médecin et hygiéniste Alexandre Jean-Baptiste Parent Duchatelet⁶⁷⁹, « les maisons publiques de prostitution ont de tout temps existé ; elles sont aussi de tous les pays, et n'ont offert que des modifications qui tiennent aux climats, aux mœurs et aux habitudes de la société. »⁶⁸⁰

En effet ces maisons sont connues sous le nom de *dikterion*⁶⁸¹ et *kapeleia* (chapelle) dans la Grèce antique⁶⁸² : il s'agit de lieux spécifiques où les hommes pouvaient retrouver des femmes s'offrant sur un mode tarifaire. La prostitution fut par ailleurs encadrée par Solon (vers 640-vers 558 avant J.-C.), éminent homme d'État athénien qui a codifié le système de la prostitution et a instauré les premiers bordels régis par l'État, à prix modérés, les *dicterions*. Ces lieux furent conçus à l'image des temples dédiés à Vénus⁶⁸³. Cette initiative qui fit la joie des hommes, s'avéra non seulement populaire, mais aussi éminemment rentable car les bénéfices renflouèrent les caisses des municipalités. Les

⁶⁷⁸ ROMI Robert Miquel, dit, *Maisons closes dans l'histoire, l'art, la littérature et les mœurs*, Vol. 1, Paris, Éditions Serg, 1965, p. 17.

⁶⁷⁹ Alexandre Jean-Baptiste Parent-Duchatelet, membre du Conseil de salubrité de la Ville de Paris, de l'Académie Royale de Médecine, de la Légion d'Honneur et Médecin de l'hôpital de la Pitié, hygiéniste renommé qui est l'auteur d'une histoire de la prostitution dans la ville de Paris publiée en 1936 ; informations procurées par ROMI, *Maisons closes dans l'histoire*, *op. cit.*, p. 46.

⁶⁸⁰ PARENT DU CHATELET Alexandre Jean-Baptiste, *De la prostitution dans la ville de Paris considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration ; l'administration; ouvrage appuyé de documents statistiques puisés dans les archives de la préfecture de police*, Paris, J.B Baillère et fils, 1857, p. 261.

⁶⁸¹ D'après ROMI (*Maisons closes dans l'histoire*, *op. cit.*, p. 16) : « Il a été admis à l'unanimité que c'est à Athènes qui s'ouvrirent les premiers bordels. C'est le vertueux et honnête Solon qui en eut l'idée et les inaugura sous le nom de *dicterions* - C'était alors une simple entreprise municipale surveillée par des fonctionnaires ».

⁶⁸² TEYSSIER Paul, *Maison closes parisiennes : architectures immorales des années 1930*, Paris, Parigramme, 2010, p. 15.

⁶⁸³ D'après ROMI (*Maisons closes dans l'histoire*, *op. cit.*, p. 16) : « Institués sur le modèle de temples consacrés à Venus... » Au XVIIIe siècle, Rétif de la Bretonne faisait déjà allusion à ce temple : « III. Les douze maisons seront connues sous le nom de Temple de Venus et pour le distinguer, le quartier de chacune d'elles portera le nom d'un de douze signes du zodiaque » (RETIF DE LA BRETONNE Nicolas Edme, *Les demoiselles Chit-Chit du Palais-Royal ; suivies de La Déclaration des droits des citoyennes du Palais ; Les œufs de Pâques des demoiselles du Palais-Royal*, San Remo, J. Gay et Fils, 1793, réédition de 1874, temple, p. 7).

dicterions se sont rapidement répandus dans des rues entières de l'ancienne Athènes ainsi que dans d'autres villes, jusqu'à devenir un symbole du cosmopolitisme de cette société⁶⁸⁴.

À Rome, la prostitution était aussi organisée de façon administrative : on en codifia la vêtue et des incapacités civiles frappaient entremetteuses et entremetteurs⁶⁸⁵. Chez les Romains il était plutôt question d'un « lieu de débauche » désigné sous le nom de *prostibulum* ou *lupanaria*⁶⁸⁶. Il s'agissait de petites cellules indépendantes, des *cellae* qui préfiguraient les vitrines du quartier De Wallen à Amsterdam⁶⁸⁷. Le mot *fornicatio* relève de cette même logique : *fornix* désignait un lieu voûté, soit un lieu dissimulé aux regards où les hommes pouvaient autrefois retrouver les prostituées⁶⁸⁸.

Il n'est pas anodin qu'à Paris le Palais Royal et ses arcades furent un haut lieu de la prostitution du XVIII^e siècle jusqu'à la période de la Restauration. Le lupanar qui était un lieu clos et protégé tout comme le *Maenianum*⁶⁸⁹ qui comportait un balcon au premier étage, préfigurent l'un et l'autre l'aspect pris par la maison close dans Paris au XIX^e siècle. Peut-être que la maison close est occultée car, comme l'explique Michel Foucault, « le fonctionnement du sexe est obscur, parce qu'il est de sa nature d'échapper et que son énergie comme ses mécanismes se dérobent; parce que son pouvoir causal est en partie clandestin »⁶⁹⁰.

Une typologie des maisons closes ?

Peu d'architectes se sont penchés sur la typologie de la maison close. Parmi eux on trouve Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). Ce dernier imagine pour la ville de Chaux un certain nombre de bâtiments avec des typologies et des fonctions distinctes. Son projet de maison close, qu'il nomma « Oikema » (vers 1780)⁶⁹¹, était entouré d'une enceinte de portiques formant deux cours. On passait d'un porche à un péristyle puis on franchissait l'entrée pour emprunter un long couloir central. De part et d'autre se trouvaient les cellules ainsi que les salles de bains donnant sur l'extérieur et dotées d'ouvertures latérales. Tout au fond du couloir se trouvait le salon en forme d'abside dit « le sanctuaire commun »⁶⁹².

Si l'architecture intérieure rappelle la typologie de l'hôpital ou de la prison, la vue en plan de ce bâtiment présentait une forme phallique. L'entrée avec le péristyle ainsi que deux salles en exèdre attenantes constituaient la base évocatrice des testicules, tandis que le long couloir se terminant avec le salon absidal dessine la forme d'un pénis [Fig. 1]. Des escaliers conduisaient à l'étage où l'on trouvait le même principe de galerie centrale avec des ouvertures zénithales autour de laquelle les chambres d'amour étaient distribuées. Les cellules ici ne s'ouvraient par sur l'extérieur mais comportaient elles aussi des ouvertures au plafond. Cette disposition nous rappelle aussi certaines typologies de maisons d'abattage que nous verrons plus loin, avec des chambres qui se déployaient de part et d'autre d'un long couloir central.

Figure mythique et controversée, le Marquis de Sade⁶⁹³ inventa à sa façon des espaces proches de la réalité des maisons de tolérance du XIX^e siècle parisien. Dans son livre, *Les espaces de lumières*,

⁶⁸⁴ ROMI, *Maisons closes dans l'histoire*, op. cit., p. 17.

⁶⁸⁵ SOCIÉTÉ DES SAVANTS ET DES GENS DE LETTRES, *La grande encyclopédie, inventaire raisonné des sciences des lettres et des arts*, Paris, H. Lamirault et compagnie, réédition non datée entre 1885-1902, p. 813.

⁶⁸⁶ Selon Parent du Châtelet, « Les romains conquérants les appelaient lupanaria de lupa (louve), comme pour désigner la vie brutale qu'on y menait : et parce que à Rome, ces lieux, dans l'origine, étaient voûtés, on nomma *fornicatio*, de *fornix* (voûté), les actions auxquelles on s'y livrait. » (PARENT DU CHATELET, *De la prostitution dans la ville de Paris*, op. cit., p. 260-61).

⁶⁸⁷ TEYSSIER, *Maison closes parisiennes...*, op. cit., p. 14.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁸⁹ C'était un hall décoré des fresques avec une distribution des chambres de façon panoptique. Les chambres cellules étaient garnies de grilles. On peut voir ce type d'architecture dans ce qui était une des maisons closes à Pompéi, cf. *Ibid.*, p. 14.

⁶⁹⁰ FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité, La volonté de savoir*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1976, p. 88.

⁶⁹¹ « fragment d'un monument grec » selon TEYSSIER, *Maison closes parisiennes...*, op. cit., p. 19.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 19.

⁶⁹³ Nous nous en remettons à la synthèse de Béatrice Didier : « Sade (Donatien Alphonse François de) 1780-1814. Appartenant à une vieille noblesse provençale, l'abbé de Sade, qui se chargea de l'éducation du jeune marquis, l'emmena avec lui dans ses châteaux de Saint Leger d'Ebreuil et de Saumane. L'architecture du château devient un des thèmes obsédants de

architecture et philosophie, de Ledoux à Fourier, Anthony Vidler analyse l'espace sadien de la débauche que mettent en scène *Justine ou les malheurs de la vertu* (1791) et *Les cent vingt journées de Sodome* (1785). Il s'agit d'un espace clos, semblable à une prison ou à un couvent, car « la prison, où Sade écrit son œuvre à partir de 1777 n'est pas simplement le lieu où s'élabore la théorie du libertinage. Elle put aussi servir de modèle à l'espace du libertinage, la liberté absolue n'étant possible que dans l'état d'isolement total qu'offre une cellule où l'on vit à l'abri de tout et de tout le monde. Le libertin peut agir comme s'il se trouvait au-dessus des lois sociales et morales, a besoin de la solitude totale, inviolable, que lui offrent les murs épais du cachot »⁶⁹⁴.

L'espace cloîtré qui est récurrent dans *Justine* est « un lieu de réclusion pour les victimes et un lieu de liberté pour les moines ». Bertrand Bonello en donne un exemple précis dans son film *L'Apollonide, souvenirs de la maison close* (2011), quand Madeleine ou « la juive » se fait découper les commissures des lèvres par un client sadique. Le forfait se déroule dans une chambre isolée, où l'homme peut assouvir aisément ses pulsions de torture. Comme dit le vieil adage évoqué par Louis Fiaux, qui prend ici un tour odieux, « Stuprum non committitur cum meretrice » : *il n'est pas de perversion qui tienne avec une prostituée*, car dans la maison close tout est permis⁶⁹⁵.

Du cadre juridique à la psychologie de l'espace

La France élaborait pour la prostitution « tolérée » et « installée dans des maisons » un système établissant un contrôle sur les « bordels », qui furent appelés à partir de 1823 « maisons de tolérance ». Ce terme signifiait que la prostitution était non autorisée mais tolérée. Cela veut dire que l'activité était isolée dans des maisons fermées, souvent discrètes le jour. Paul Teyssier explique qu'il y a « la ville du jour et celle qui ne s'éveille que la nuit, une ville en négatif logée dans les anfractuosités du territoire »⁶⁹⁶ – celle qui correspond à l'univers du plaisir et du sexe. Si le mot « prostituée » sous-entend une attente du client devant la demeure, on parlait davantage au XIX^e siècle de la « fille » soumise à la loi, à la tenancière, au client et à l'architecture qui l'enfermait⁶⁹⁷.

« Les tolérances » se trouvèrent dans le collimateur préfectoral et législatif à l'époque où les théories hygiénistes commencèrent à surgir et soulevèrent la question de l'insalubrité, en associant la prostitution à un cloaque. Car les maisons closes étaient soupçonnées, parfois à raison, d'attenter à la santé de la civilisation en exposant les clients aux nuisibles effets de la prostitution, en particulier à la contamination vénérienne.

C'est ainsi que durant le XIX^e siècle certains quartiers de la capitale furent stigmatisés et considérés comme insalubres⁶⁹⁸. Cette situation conduisit la France du XIX^e siècle à doter cette activité d'un cadre spécifique permettant d'être surveillée et contrôlée. Alors que la ville de Paris faisait l'objet de nombreux travaux de modernisation visant à optimiser les flux de circulation, la prostitution se trouva quant à elle enfermée dans des maisons dites « de tolérance ». La police des mœurs fut chargée de veiller à l'application d'un certain nombre de mesures qui définirent l'architecture et l'environnement de ces lieux.

l'oeuvre de Sade. (...) C'est quatre mois après le mariage (avec Mlle de Montreuil) que Sade inaugure ce qui sera une constante de son existence: la prison. En 1772 il fut transféré du fort de Miolans, où il avait été emprisonné par ordre du roi de Sardaigne, puis au donjon de Vincennes entre 1777 et 1784 quand il fut transféré à la Bastille (il y écrivit *Les cent vingt journées à Sodome, Aline et Valcour, Les infortunes de la vertu*, première version des *Justine*), pour avoir tenté d'ameuter la foule en criant qu'on allait égorger les prisonniers de la Bastille. La révolution libéra Sade mais il sera emprisonné plus tard à Charenton et meurt le 2 décembre 1814. (...) Quoi qu'il en soit, l'univers de Sade est fondamentalement un univers de l'enfermement, espace clos de l'obsession, éternel retour des mots, dans l'extraordinaire prolifération de l'écriture.» (DIDIER Beatrice, « Sade », *Encyclopedia Universalis*, Encyclopedia Universalis France S.A., Mayenne, 2008, p. 434-435).

⁶⁹⁴ VIDLER Anthony, *Les espaces de lumières, architecture et philosophie, de Ledoux à Fourier*, Paris, Picard, 1995, p. 299.

⁶⁹⁵ FIAUX Louis, *Les maisons de Tolérance, leur fermeture*, Paris, Georges Carré, 1892, p. 123.

⁶⁹⁶ TEYSSIER, *Maison closes parisiennes...*, op. cit., p. 31.

⁶⁹⁷ « La solidité des murs et l'étanchéité parfaite de l'extérieur garantissent l'équilibre du monde en concentrant les passions les plus violentes au sein d'un même espace » (TEYSSIER, *Maison closes parisiennes...*, op. cit., p. 31.)

⁶⁹⁸ LOYRETTE Henri, ALLARD Sebastien, DES CARS Laurence, *L'art français, le XIX^e siècle (1819-1905)*, Paris, Flammarion, 2009 : « Dans l'ancien centre, l'île de la Cité, les Halles, la place de Grève, avec ses rues médiévales et tortueuses, souvent sordides, régnaient la misère la plus noire, le crime et la maladie. » (p. 384)

De manière paradoxale, à une époque où justement prévalaient les préceptes de l'architecture « parlante »⁶⁹⁹ ou de « caractère »⁷⁰⁰ selon lesquels l'élévation extérieure doit révéler la fonction du bâtiment, la façade de la maison de tolérance est banalisée par l'absence de décor. Cependant, certains éléments à caractère distinctif, tels les fenêtres grillagées, les verres dépolis ou encore le gros numéro, aidaient à identifier la maison close et à ne pas la confondre avec un immeuble disposant d'une autre destination commerciale.

L'absence de décor sur façade des maisons closes les rendait toutefois identifiables à la tombée de la nuit. La lanterne rouge qui pendait à l'entrée de la maison, invitait le visiteur à pénétrer à l'intérieur et distinguait la maison d'autres immeubles. La lanterne rouge illuminait aussi le quartier de geishas à Kyoto, Gion ; elle signale l'appartement de la concubine qui avait l'honneur de recevoir le maître Chen dans *Épouses et concubines*⁷⁰¹. La même lanterne rouge, qui éclaire aujourd'hui les cellules de prostituées dans le quartier du Reeperbahn à Hambourg ou dans les étroites allées de petites villes flamandes et hollandaises, est donc l'ornement du plaisir clandestin et masculin, en quelque sorte un symbole en soi qui signale un lieu voué au fantasme sexuel.

Selon Alain Corbin « la maison close fin de siècle [XIX^e] subsiste parce qu'elle est devenue une véritable maison de débauche, voire un temple des perversions, destinée à satisfaire une clientèle aristocratique ou bourgeoise, en grande partie constituée d'étrangers et assoiffée d'érotisme raffiné. »⁷⁰² Elles furent aussi, pour les maisons moins luxueuses ou celles dites d'abattage, la scène d'un bas monde et l'incarnation de la misère sociale. Comme une synecdoque, la maison située 12, rue Chabonais, dans l'ancien quartier Feydeau (l'actuel 2^e arrondissement), symbolise le monde de la tolérance prostitutionnelle. Sa célébrité fut telle qu'elle fut ouverte aux visites touristiques dans les années précédant sa fermeture [Fig. 2]. Certaines de ces maisons devinrent des lieux parmi les plus luxueux et courus de la capitale, et activement fréquentées. Elles furent le théâtre de nombreuses anecdotes relatives à leur clientèle fortunée.

Statut de la prostituée et fonctions des espaces

Félix Carlier décrit la « fille en maison » comme « celle qui, comme son nom l'indique, est enrégimentée dans une maison de tolérance. Elle est placée sous la surveillance de la matrone de la maison, à laquelle elle doit obéissance tant que les ordres qu'elle en reçoit ne sont pas contraires aux prescriptions réglementaires. En principe absolu, elle ne peut se livrer à aucun racolage sur la voie publique [...] Elle est contrainte de subir la visite qu'un médecin du dispensaire va faire chaque semaine dans la maison même »⁷⁰³.

La prostituée peut bien souvent être la tenancière future d'une maison de tolérance qui, ce faisant, continuera à perpétuer ce monde dont elle est autant la captive que la surveillante. On

⁶⁹⁹ Selon Nicolas Molok, « Le terme d'architecture parlante par lequel on désigne aujourd'hui certains projets de l'architecte français Claude-Nicolas Ledoux et, plus largement, toute l'architecture des Lumières, n'existait pas encore à l'époque de Ledoux. L'architecte lui-même, ainsi que plusieurs de ses contemporains, parlait du « système symbolique » de l'architecture et de l'obligation de construire des édifices qui « parlent aux yeux ». Ce terme fut employé pour la première fois dans la revue *Le Magasin pittoresque* dans un article écrit par l'architecte et critique romantique français Léon Vaudoyer et consacré à l'œuvre de Charles [sic !]-Nicolas Ledoux (c'est ainsi que, par erreur, les romantiques appelaient l'architecte du siècle précédent) » (MOLOK Nicolas, « L'architecture parlante », *Romantisme*, n°92, 1996, p. 43-53).

⁷⁰⁰ Dans son *Dictionnaire historique d'architecture, comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art de 1832*, Quatremère de Quincy se réfère à l'origine grecque du caractère pour montrer qu'il s'agit en premier lieu d'un « signe distinctif d'un objet quelconque ». Il propose ensuite trois interprétations selon l'attribut qui l'accompagne, un bâtiment peut ainsi avoir « du » caractère, « un » caractère ou « son » caractère. (voir la note explicative de William Pesson).

⁷⁰¹ Le titre en anglais du film de Zhang Yimou sorti en 1991 est *Raise the red lantern*.

⁷⁰² Selon Alain Corbin, « Nous l'avons vu, les maisons closes subsistent, surtout dans les centres des villes. En effet la crise ne touche pas les grandes tolérances. De ce fait l'institution se perpétue mais elle ne correspond plus au projet réglementariste qui prévoyait des maisons sans grand luxe où les individus en période d'excitation génésique pourraient satisfaire, simplement leurs désirs. » (CORBIN Alain, *Les filles de noces, misère sexuelle et prostitution au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 2015, p. 224).

⁷⁰³ CARLIER Félix, *Études de pathologie sociale : les deux prostitutions*, Paris, E. Dentu, 1887, p. 72-73.

l'appelait également l'*abbesse*, la *supérieure*, la *maîtresse de maison* ou la *dame de maison*. Les pensionnaires l'appelaient « maman » ou « Madame »⁷⁰⁴. Selon Carlier, amasser de l'argent est le seul objectif de la tenancière⁷⁰⁵. Elle devenait, comme l'expliquait Fiaux, l'entrepreneuse de prostitution qui réalise une partie de son bénéfice en procurant à la fille de maison chacune des nécessités qui lui sont indispensables : elle était son « fournisseur général; elle est couturière, lingère, cordonnière, parfumeuse, bijoutière »⁷⁰⁶.

Les filles s'endettaient automatiquement auprès de la tenancière, ce système contraignant bien souvent la fille à reporter *sine die* son départ de la maison. Comme l'explique Fiaux, le contrôle des recettes des filles s'établit « par jetons frappés avec numéro d'ordre remis à chaque fille : en montant avec le client, la fille donne son jeton à la tenancière qui le dépose dans une tirelire munie de cadenas. Le dépouillement est fait chaque matin en présence des intéressées et porté sur le livre de comptes ; la balance est établie à la fin du mois»⁷⁰⁷.

Dans le langage populaire, on désignait les maisons de tolérance sous le nom de « maisons à gros numéro »⁷⁰⁸. Le passant devait pouvoir identifier une maison close et ne pas la confondre avec une maison honnête car, comme l'expliqua M. Gaudin à la Commission municipale, « Du moment que l'autorité croit avoir des raisons de tolérer une maison de prostitution, elle ne peut enlever à cette maison le moyen de révéler son existence »⁷⁰⁹. Selon le préfet Louis Lépine, auquel la prostitution réglementée doit de nouvelles ordonnances, la maison de tolérance devait occuper la totalité d'un immeuble car aucun autre commerce ne peut partager un espace avec celui dévolu à la prostitution.

Cette mesure conditionna la structure des maisons closes et la manière dont elles s'organisaient. Chaque étage pouvait donc être affecté à des fonctions différentes et distribuer des chambres thématiques. L'escalier, et plus tard l'ascenseur, organisèrent le flux de clients, toujours dans un mouvement ascensionnel – un *crescendo* qui devint une métaphore du désir sexuel. Le fait d'affecter un bâtiment entier à une tolérance eut une incidence sur l'affectation des étages ainsi que sur la façade entière du bâtiment qui devait identifier la fonction des lieux sans pour autant la rendre explicite.

L'organisation des lieux

Ces dispositions sont particulièrement perceptibles à l'apogée de la prostitution dans les grandes tolérances, c'est-à-dire à partir de 1878, quand *Le Chabanais* ouvrit ses portes. Selon Félicien Davray, la rue Chabanais « semble avoir été créée pour le rendez-vous »⁷¹⁰. Bien encaissée entre les rues actuelles des Petits Champs et Lulli, elle est une « rue où il fait bon marcher et où il doit faire bon vivre dans l'intimité confortable du vieux Paris »⁷¹¹. Maison luxueuse, *Le Chabanais* fut appelée aussi « le temple de l'amour »⁷¹² puis « The House of All Nations » [Fig. 3]. Ironique et provocant, ce sobriquet est associé au nom de l'établissement sur la plaque d'entrée au début du XX^e siècle⁷¹³. *Le Chabanais* recevait une clientèle légendaire et cosmopolite, et hébergeait des filles de plusieurs nationalités⁷¹⁴. Si le bâtiment à la façade dépouillée est aujourd'hui peu identifiable (ne subsiste que la rampe en fer forgé de l'escalier), son histoire n'en est pas moins fort instructive [Fig. 4]. Cette « tolérance » occupait un immeuble de huit étages, autorisant une affectation thématique des étages et des chambres, un espace spécifique étant dévolu aux adeptes du sadomasochisme. La parcelle qu'occupait *Le Chabanais* étant exiguë, elle ne se prêtait guère aux logements ; mais pour une maison de tolérance, la disposition

⁷⁰⁴ CARLIER, *Études de pathologie sociale...*, op. cit., p. 156.

⁷⁰⁵ CARLIER, *Études de pathologie sociale...*, op. cit., p. 165.

⁷⁰⁶ FIAUX, *Les maisons de Tolérance...*, op. cit., p. 93

⁷⁰⁷ FIAUX, *Les maisons de Tolérance...*, op. cit., p. 91.

⁷⁰⁸ CARLIER, *Études de pathologie sociale...*, op. cit., p. 127-128.

⁷⁰⁹ FIAUX Louis, *La police des mœurs devant la commission extra-parlementaire du régime des mœurs* (résumé du rapport du député Paul Meunier, 1904), Paris, Felix Alcan, 1907, p. 905.

⁷¹⁰ DAVRAY Félicien, *Les maisons closes*, Paris, Pygmalion, 1980, p. 75.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 75.

⁷¹² *Ibid.*, p. 121.

⁷¹³ *Ibid.*, p.121.

⁷¹⁴ LECA Victor, *Guide secret de plaisirs parisiens, texte en français, anglais, allemand*, Paris, Paul Fort, 1905, p.13.

était au contraire parfaitement adaptée. Elle était assez ingrate pour ne pas être soumise à un loyer trop élevé, et assez spacieuse pour diversifier les espaces en fonction des attentes de la clientèle.

L'escalier avait une réelle importance dans la maison close car, comme l'explique Paul Teyssier, il permettait de séparer souplement l'espace de réception de l'espace de consommation constitué des chambres⁷¹⁵ : « si chaque maison possède une dimension sensuelle écrit-il, sa distribution peut figurer le cheminement de la tension sexuelle. À cet égard, la multiplication des corridors, des couloirs et des escaliers dérobés dans les hôtels particuliers à la française du XVIII^e siècle constitue un modèle. La prostitution appelle la déambulation. Qu'est ce qu'un homme sinon un arpenteur, un errant, franchissant des cercles, des seuils construits ou imaginaires »⁷¹⁶.

Or, la distribution du *Chabonais* comportait un espace de réception qui s'étirait sur presque trois étages, les autres étant réservés aux rapports sexuels. L'escalier non seulement organisait les pièces mais il agissait aussi comme un pivot qui distribuait les flux de circulation. Dans une maison de tolérance moins luxueuse comme celle qui se trouvait au 162, boulevard de Grenelle, l'absence d'escalier, et le fait que les chambres se trouvaient directement au rez-de-chaussée [Fig 5], écourtaient le temps séparant l'accueil du client et la relation tarifée. Au contraire des maisons plus luxueuses, ce type de maison, plus simple et moins décoré, était en adéquation parfaite avec les termes stipulés autrefois par le règlement prostitutionnel d'un certain baron Pasquier. Selon Teyssier « plus la maison close est huppée, plus s'étire le « temps spatial » entre l'entrée et l'alcôve »⁷¹⁷.

Comme dans les expositions universelles qui furent en vogue dans la deuxième moitié du XIX^e siècle (un laboratoire de l'éclectisme⁷¹⁸ où l'on pouvait comparer simultanément différents vocabulaires esthétiques), *Le Chabonais* exposa les différents courants stylistiques en vogue dans des espaces qui s'avèrent tout de même exigus pour assimiler autant de styles. Cela concerna notamment l'utilisation du miroir, objet omniprésent qui, dans des petits espaces assez renfermés, se révéla indispensable pour créer des ambiances. Les différents espaces qui composent *Le Chabonais* catalysent ainsi styles et tendances dont le dénominateur commun était la cohérence des matériaux employés⁷¹⁹.

Comme l'expliquait Carlier, la maison de tolérance cherchait à prendre les allures luxueuses d'une maison de débauche ou d'un café à la mode. Les salons et les estaminets exigeaient donc des dorures, des glaces, des meubles fastueux et des flots de lumière⁷²⁰. Malgré les petites dimensions des espaces, Madame Jouannet, sa propriétaire, voulut leur conférer un air de palais. Comme le souligne Fiaux, « il ne faut pas qu'un imbécile sorte, sans être émerveillé. Il ne faut pas, affirme aussi un apologiste des tolérances, qu'un client qui jouit chez lui de toutes les satisfactions que le luxe peut donner, puisse en regretter une en entrant dans ces maisons »⁷²¹.

Le visiteur du *Chabonais* commençait sa déambulation par une grotte rocaille [Fig 6]. Ce premier espace instaurait d'emblée une frontière qui permettait au client de concevoir une coupure nette avec la réalité extérieure. La « grotte de Calypso », telle qu'elle a été nommée, était « construite dans la cour de l'établissement qui se trouve ainsi utilisée de façon géniale pour compléter les attractions : ce ne sont que des stalactites et stalagmites, lianes, bassins, roches disposées pour lits de mousse et tables de souper, praticables et effets de lumière mystérieux comme dans les théâtres à grands spectacles »⁷²².

⁷¹⁵ TEYSSIER, *Maison closes parisiennes...*, op. cit., p. 31.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁷¹⁸ Selon le *Trésor de la langue française*, système qui consiste à emprunter à différents styles pour garder ce qui paraît le plus intéressant et le plus réussi dans chacun. Voir : <https://www.le-tresor-de-la-langue.fr/definition/eclectisme>

⁷¹⁹ Selon Nicole Canet, « Dans l'ameublement, toujours choisi dans la même gamme somptueuse, on pouvait distinguer les meubles à bois apparent et meubles capitonnés. Parmi les premiers: les lits, dessertes, crédences, commodes, guéridons et tables de nuit » (CANET Nicole, *Décors de bordel : entre intimité et exubérance, 1860-1946*, Paris, Editions Nicole Canet Galerie au Bonheur du Jour, 2011, p. 43).

⁷²⁰ CARLIER, *Études de pathologie sociale...*, op. cit., p. 151.

⁷²¹ FIAUX, *Les maisons de Tolérance...*, op. cit., p.252.

⁷²² FIAUX, *Les maisons de Tolérance...*, op. cit., p. 255.

Faste et insalubrité

Le Chabanais disposait de quatre salons de réception que renseignent les plans des lieux : le salon pompéien et le salon rouge à glaces au premier étage [Fig 7], le salon Louis XV et le salon japonais ou salon vert au deuxième étage [Fig 12], différents boudoirs et salons secondaires aux troisième [Fig 13] et quatrième [Fig 14] étages. C'est ici que le client rencontrait les filles. « Une fois que l'homme avait fait son choix, il franchissait alors d'autres salons, d'autres couloirs ornés de tapis épais, de glaces à profusion, de fleurs naturelles, de lustres, de tableaux, de plafonds peints, de siège bas, des divans à l'ottomane »⁷²³.

Deux colonnes enguirlandées trônaient au milieu du salon Louis XV, complètement tapissé de miroirs et meublé dans le style éponyme. Les quatre fenêtres donnant sur la rue étaient pourvues de verres dépolis permettant de voir sans être vu, tandis que quatorze appliques en forme de tulipes répondant aux guirlandes de fleurs des colonnes [Fig 9] permettaient de rendre le salon plus lumineux. La présence de l'électricité est primordiale pour l'ameublement de la maison de tolérance qui devait trouver un palliatif à la faible luminosité naturelle pénétrant par les fenêtres closes et grillagées exigées par les règlements du baron Pasquier puis du préfet Lépine.

Le salon pompéien, de dimensions réduites (3,30 mètres par 3,60) n'avait pas de fenêtres, ce qui rendait des plus nécessaires l'utilisation de miroirs démultipliant les lueurs électriques. Il était orné d'une série de médaillons peints par Henri de Toulouse-Lautrec⁷²⁴. Ce dernier travailla aussi pour la maison *La Fleur Blanche*, 6 rue des Moulins⁷²⁵. Il y disposait de sa chambre, ce qui lui permit d'être témoin de la vie de la maison et de « croquer » à tout instant filles et clients qui défilaient⁷²⁶.

Les médaillons peints pour *Le Chabanais* sont reliés à la jointure d'une guirlande végétale qui décorait la partie supérieure des cartels de glace garnissant les murs du salon [Fig 10.1]. Ils représentent des centaures et centauresse rappelant les scènes grivoises que l'on trouvait sur les murs des lupanars à Pompéi⁷²⁷. Il est intéressant de signaler que dans une autre maison, rue d'Amboise, Toulouse-Lautrec a aussi peint des médaillons pour un salon⁷²⁸.

Romi a publié l'un d'entre eux où l'on voit le portrait d'une femme à la poitrine nue [Fig 10.2]. Le mobilier du salon pompéien développait un style Louis XVI-Empire⁷²⁹ plus rigoureux, qui conférait à la petite pièce un ordre presque sévère. Le salon rouge à glaces qui jouxtait ce dernier était précédé d'un boudoir portant le même nom qui était utilisé pour les tableaux vivants. Les deux pièces en enfilade formaient ainsi un des plus grands espaces de la maison (29,4m²), dont le salon donnant sur la rue et se trouvant juste au-dessous du Salon Louis XV au deuxième étage.

Le Chabanais était la maison close la plus courue de Paris, mais elle n'avait pas le monopole de l'inventivité décorative. *La Fleur Blanche* disposait d'une chambre « gothique » connue pour son décor spectaculaire et exubérant, qui n'est pas sans analogie avec la chambre « espagnole » du *Chabanais* [Fig 11.1- 11.2]. Le mobilier de bois sculpté orné de ferrures s'harmonisait avec le velours tendu qui recouvrait la partie haute des murs.

Une deuxième chambre, sans doute l'une des chambres Napoléon III, présentait un lit qui avait appartenu à la Marquise de la Païva et qui fut vendu aux enchères suite à la fermeture de la maison [Fig 16]. Pareil aménagement correspond à la conception dont rend compte l'analyse de Paul Teyssier : « Le XIX^e siècle conçoit l'intérieur comme un écrin fait de profondes cavités de velours. Les salons sont

⁷²³ TEYSSIER, *Maison closes parisiennes...*, op. cit., p. 71.

⁷²⁴ CANET Nicole, *Décors de bordel...*, op. cit., p.12.

⁷²⁵ Selon Romi, « Officiellement installé rue des Moulins, Lautrec peindra toute la maisonnée, les pensionnaires, la sous-maitresse, le blanchisseur, la patronne, le patron et même le chien... » (ROMI, *Maisons closes dans l'histoire...*, op. cit., p. 103).

⁷²⁶ *Ibid.*, p.104-109.

⁷²⁷ CANET Nicole, *Décors de bordel...*, op. cit., p. 26.

⁷²⁸ ROMI, *Maisons closes dans l'histoire...*, op. cit., p.110.

⁷²⁹ Nous reconnaissons ce style de mobilier notamment par les volutes des accoudoirs des fauteuils et leurs balustres, ainsi qu'aux insertions en bronze dans le mobilier faisant écho à la décoration des murs, dans S.N, *Dictionnaire des arts décoratifs au XIXe siècle*, Paris, Musée du Louvre.

peuplés de canapés, d'ottomanes, de causeuses et de divans – atmosphère de confort protecteur que l'on retrouve dans la maison de tolérance »⁷³⁰.

Si les espaces de réception étaient eux aussi décorés avec faste, les chambres se présentaient comme de « véritables studio style comédie Feydeau »⁷³¹. L'intérieur de ces pièces était aménagé de façon très théâtrale [Fig. 12- 13- 14]. Tant les dorures que les velours et les meubles feutrés invitaient à composer des mises en scène érotiques jouées tous les soirs de la semaine et sans interruption durant 68 ans. « Rideaux de velours, tapisseries moelleuses donnaient l'impression de vivre dans le plaisir. »⁷³²

Les chambres avaient toutes en commun l'exubérance de décors chargés de miroirs, de peintures, de dorures – un espace assourdissant qui participait au plaisir sexuel et invitait à la débauche par le déploiement renouvelé d'un attirail mirobolant. Comme l'explique Louis Fiaux, « toute cette fantaisie s'allie à un luxe de tapis, de peintures, de tentures, de lumières, de glaces prodigués vraiment à la folie. Il n'est pas jusqu'aux carreaux des fenêtres donnant sur la rue qui ne soient remplacés pas des miroirs biseautés comme dissimulant mieux les persiennes que des vitraux ou les rideaux les mieux brodés »⁷³³. Dans les maisons closes, les luxueux salons de réception et les chambres dans lesquels les clients étaient reçus contrastaient avec les espaces réservés aux filles, beaucoup plus dépouillés voire insalubres. Bien souvent, les filles « doublaient »⁷³⁴ au lit car quand une chambre était prise par un client demeurant dans la maison pour la nuit, les filles devaient se « réaccoupler » et partager une couche exigüe. Les chambres avaient ainsi la double fonction de recevoir la clientèle et de coucher les filles, comme au sixième étage du *Chabanais* [Fig. 14], où une chambre plus spacieuse (4,40 mètres par 3,60) devait servir régulièrement de dortoir.

Un certain M. Coue, également cité par Fiaux, affirme « qu'il n'y a jamais concordance entre le nombre des femmes et le coucher de chambres »⁷³⁵. Selon Félix Carlier, le règlement arrêté par le baron Pasquier défendait aux tenancières « de caserner leurs filles, la nuit dans une salle commune, de les faire coucher deux par deux. Il exigeait que chaque pensionnaire eut sa chambre et son lit particulier »⁷³⁶. Il ajoutait que chaque fille devait prendre un bain au moins une fois par semaine. Louis Fiaux décrit les chambres que les femmes occupaient en se basant sur celles du *Chabanais*. Il s'agissait à ses yeux de « vulgaires cabinets de bas hôtels garnis avec le papier moisi, décollé hospitalisant la punaise »⁷³⁷, disposant d'un mobilier bancal et ordinaire supporté par un sol de briques irrégulières et propice à se nourrir de toutes les saletés qu'il récupère entre les joints. Sa description de la literie est encore plus édifiante : « la paillasse du lit de fer ou de noyer est saturée de toutes les excréments humaines »⁷³⁸. Si la situation tendit à s'améliorer, elle fournit, dans les premières décennies du XX^e siècle, des arguments décisifs aux abolitionnistes de la prostitution.

La fin de la prostitution close

La fermeture progressive des maisons closes tolérées⁷³⁹ est partiellement due, selon Fiaux, à « l'embellissement de la ville et au percement de larges voies qui a fait disparaître un grand nombre de maisons »⁷⁴⁰. Mais la fin du régime de la tolérance est avant tout provoquée par les mouvements

⁷³⁰ TEYSSIER, *Maison closes parisiennes...*, op. cit., p. 25.

⁷³¹ DAVRAY, *Les maisons closes*, op. cit., 1980, p. 76.

⁷³² *Ibid.*, p. 76

⁷³³ FIAUX, *Les maisons de Tolérance...*, op. cit., p. 253.

⁷³⁴ Louis Fiaux rappelle qu'il « existe même une expression usuelle dans l'argot des maisons pour désigner cette cohabitation forcée des femmes dans le même lit: elles doublent », De plus « ce fut le préfet Pasquier, qui rendit pour la première fois, en 1811, une ordonnance aux termes de laquelle il était défendu que, dans aucune circonstance, la même lit put servir à des filles à la fois » (FIAUX, *Les maisons de Tolérance...*, op. cit., p. 244-45).

⁷³⁵ FIAUX, *Les maisons de Tolérance...*, op. cit., p. 245.

⁷³⁶ CARLIER, *Études de pathologie sociale...*, op. cit., p. 138.

⁷³⁷ FIAUX, *Les maisons de Tolérance...*, op. cit., p. 265.

⁷³⁸ *Ibid.*.

⁷³⁹ En 1878 il existait 138 maisons et qu'en 1888 il en existait 71. Carlier donne pour la période décennale de 1860 à 1870 les indications suivantes, d'ailleurs approximatives : « En 1860, il existait 194 maisons; en 1870, il en existait 152 » (CARLIER, *Études de pathologie sociale...*, op. cit.) ; voir aussi : FIAUX, *Les maisons de Tolérance...*, op. cit., p. 214

⁷⁴⁰ FIAUX Louis, *La police des mœurs...*, op. cit., p. 209.

abolitionnistes de la tolérance prostitutionnelle⁷⁴¹ qui se propagent à partir de la fin du XIX^e siècle. L'émancipation de la femme, dont l'Angleterre témoigne dès 1918 par la promulgation du droit de vote pour les femmes âgées de plus de 30 ans, ainsi que la propagation des maladies vénériennes qu'attestent de très nombreux témoignages, surtout chez les militaires, clients fidèles des tolérances, accélèrent le mouvement⁷⁴².

La fin de la Seconde Guerre mondiale fut le théâtre de graves tiraillements entre tenancières, qui s'accusaient mutuellement d'avoir collaboré « à l'horizontal » avec les Allemands durant l'occupation. Il est vrai que plusieurs régiments allemands réservaient des maisons pour leurs plaisirs et avaient noué des relations étroites avec les tenancières. Dans son livre consacré au *One Two Two* sis 122 rue de Provence, dans le quartier de la Chaussée d'Antin⁷⁴³, Fabienne Jamet renseigne la nature de ces relations avec les SS et la Gestapo dont les bureaux se situaient près de l'Opéra⁷⁴⁴. À cette période, les réseaux de traite des blanches et de proxénétisme se développent et échappent à la surveillance de la police. Dans un rapport du Ministère de l'Intérieur datant des années 1930, il est stipulé que « Les maisons de tolérance, loin de constituer une solution du problème de la prostitution, agissent, en fait, comme un stimulant directe de la Traite. »⁷⁴⁵ Les prémices de la Seconde Guerre mondiale coïncidèrent avec la fin du régime de la tolérance, les maladies vénériennes favorisant la résorption du maillage des établissements tolérés⁷⁴⁶. L'année 1945 sonne le glas : une ancienne prostituée nommée Marthe Richard⁷⁴⁷ devient alors la porte-parole de la loi qui les prohibera.

Près de six siècles se sont écoulés entre le traité d'Aubriot de 1367 qui permit l'installation des bordels à Paris et 1946, date de leur fermeture. Le mobilier et le décor de certaines de ces maisons ont fait l'objet de ventes aux enchères. Ainsi le mobilier du *Chabanais* fut dispersé en 1951 dans une vente *in situ* conduite par Maurice Rheims [Fig. 15]. Celui-ci s'est également occupé de la vente de *La Fleur Blanche* en 1946 [Fig. 16]. Nous savons qu'une baignoire en forme de cygne utilisée par Édouard VII fut achetée et offerte à Salvador Dali qui l'installa dans sa suite de l'hôtel Meurice. Le fameux fauteuil d'amour, créé par la maison Soubrier pour le corpulent Édouard VII lors de ses visites au *Chabanais*, fut vendu puis racheté par la même maison Soubrier dans une autre vente en 1985⁷⁴⁸. La dispersion du mobilier occasionna ainsi le démembrement et la transformation des lieux ; aucune maison de

⁷⁴¹ Comme le note Alain Corbin : « à partir de 1898, la prostitution et les problèmes qu'elle suscite sont de nouveau à l'ordre du jour; les organismes les plus divers se penchent sur le sort de la fille; des enquêtes d'une ampleur jusqu'alors inégalée sont entreprises; un vaste mouvement d'interrogation de l'opinion consacre l'intérêt que le public porte à l'amour vénal. » (CORBIN Alain, *Les filles de nocces...*, op. cit., p. 453)

⁷⁴² Une circulaire du 2^e bureau de la Direction de la Santé générale du Ministère de l'Intérieur fait en 1878 le constat suivant : « En France certaines villes se refusent encore à l'établissement de maisons de tolérance ou de dispensaires. L'administration préfectorale doit s'attacher à en faire comprendre la nécessité aux municipalités. » (Circulaire, Ministère de l'Intérieur, Direction de la Santé générale, 2^obureau, *Rapport concernant la propagation de maladies vénériennes dans et le fonctionnement de dispensaires dans les villes de garnison*, Paris le 26 janvier 1878, Paris, Archives Nationales, dossier 1286276).

⁷⁴³ Maison de tolérance située au 122 rue de Provence.

⁷⁴⁴ Pour Fabienne Jamet, « Carrefour de rencontres, le 122 voyait à l'époque, entre nos amis de toujours et ce cercle d'Allemands tout-puissants, une nouvelle génération d'hommes d'affaires surgie de l'ombre avec l'Occupation, intermédiaires entre le docteur Otto Brandt et les Français. » (JAMET Fabienne, *One two two*, Paris, Olivier Orban, 1975, p. 115).

⁷⁴⁵ Ministère de l'Intérieur, Direction Générale de la Sureté Nationale, 3^e bureau, Traite des femmes, Fermeture de maisons de tolérance, Paris le 4 décembre 1934, 5 août 1935, 25 juillet 1936 (3 dates écrites à l'encre bleu), Archives Nationales, Dossier 2719 - 19940501/4, p. 28.

⁷⁴⁶ La *Circulaire relative à la lutte contre la diffusion des maladies vénériennes par la prostitution libre ou réglementée* de 1937 arrête : « A partir de ce jour donc je vous invite donc de la façon la plus formelle à ne plus autoriser l'ouverture de maisons de tolérance et, dans la mesure où ils sont règlementés, à appliquer la même procédure, a tous autre établissements similaires dits "maisons de rendez-vous" » (Extrait du Journal Officiel de la République Française du 10 janvier 1937, *Circulaire relative à la lutte contre la diffusion des maladies vénériennes par la prostitution libre ou réglementée*, Paris, Archives Nationales, Dossier 2719).

⁷⁴⁷ Comme l'expliquer Véronique Willemin, « Marthe Richard, élue conseillère dans le 4^e arrondissement de Paris, dépose le 13 décembre 1945 devant le Conseil municipal de Paris un projet pour la fermeture des maisons closes. La fermeture des maisons closes est appliquée à partir du 6 novembre 1946 » (WILLEMEN Véronique, *La mondaine. Histoire et archives de la police des mœurs*, Hoëbeke, 2009, p. 120).

⁷⁴⁸ LUCOVICH Jean Pierre, « Au temps des Maisons closes », *Monsieur*, octobre-novembre 2010, p. 1-1.

tolérance historique ne subsiste, bien que les éléments architecturaux et le mobilier furent récupérés partiellement dans d'autres espaces dédiés au plaisir.

Postérité d'une conception

D'autres univers se sont toutefois emparés des logiques et des principes qui organisaient ces lieux. C'est notamment le cas dans le monde du jeu et du casino dont Las Vegas est l'archétype. Le Nevada est le seul État des États-Unis où la prostitution est tolérée. La surveillance des bordels est organisée par l'État lui-même et Las Vegas, connue pour ses décors pharaoniques et sa mise en lumière flamboyante, concentre sur son territoire 90% de cette activité⁷⁴⁹. Selon Teyssier « la mise en scène des vitrines des grands magasins rappelle les bordels et leur éclairage artificiel »⁷⁵⁰. La méthode et les techniques d'exposition ont été progressivement réemployées par le commerce florissant de l'après-guerre, de la vitrine aux arts ménagers. Fermée à la lumière du jour, la maison close a constitué l'un des laboratoires de la mise en lumière attractive : son économie de sources lumineuses artificielles capables de recréer des mises en scènes flamboyantes et riches de décors feutrés et scintillants demeura sans doute longtemps dans les mémoires.

Dans son livre écrit en collaboration avec Denise Scott Brown et Steven Izenour, *L'enseignement de Las Vegas*, l'architecte Robert Venturi analyse la relation sensible que l'éclairage électrique entretient avec les espaces de la consommation nocturne : « La mise en lumière du casino atteint une nouvelle monumentalité pour un espace à bas plafond. Les sources contrôlées de lumière artificielle et de lumière colorée dans l'obscurité, enferment et élargissent l'espace en obscurcissant ses limites physiques. Vous n'êtes plus dans la piazza délimitée, vous êtes désormais sous les lumières scintillantes d'une ville lumière »⁷⁵¹. *Le Chabanais* est l'exemple de ce lieu délimité par des petits espaces, bas de plafond, que seuls les jeux de lumière pouvaient animer et théâtraliser. Sans la lumière, même l'étoffe la plus riche ou le miroir le plus scintillant n'auraient aucun effet. Si l'optimisation de l'espace par la lumière rappelle l'emploi qui en était fait dans la maison de tolérance, les luminaires et réflecteurs sont utilisés à Las Vegas de façon inversée. Il n'est plus question de cacher derrière des murs ce qui se passe à l'intérieur mais plutôt de faire du décor une signalétique monumentale.

Le rayonnement du Paris de l'après-guerre avait pâti de la Seconde Guerre mondiale et du redressement des mœurs auquel en appelait une société à la fois très populaire et très conservatrice, qui privilégiait notamment la cellule familiale. En 1946, la fermeture des maisons de tolérance est un symbole de cette aspiration collective. Aux États-Unis, dans certains contextes et milieux, la société est davantage éprise de libertés liées au plaisir. À Las Vegas, des grands panneaux font la publicité des filles dans des bars de spectacle burlesque ou de striptease [Fig 17]. Les hôtels que Venturi signalait comme des « hangars décorés »⁷⁵² habillent leur façade de décors monumentaux. Dans sa recherche éperdue de spectaculaire, Las Vegas transforme l'architecture en ornement gigantesque. La fausse pyramide de l'hôtel Luxor fait office de chambre égyptienne et la Venise recréée à l'intérieur de l'hôtel Venetian n'est qu'un exemple monumental de la théâtralisation et de la mise en scène que l'on aurait pu « dérober » aux maisons closes à Paris, telle *Le Chabanais* [Fig 18].

⁷⁴⁹ L'agence Pandullo Law propose ses services aux prostituées de Las Vegas ainsi qu'à leurs clients en cas de mise en accusation : « Nevada is the only state in the United States that has legal prostitution. But prostitution is only legal in certain counties, and even then, prostitution is only legal in licensed houses of prostitution (i.e., brothels, or "houses of ill fame or repute"). Under NRS 244.345, if a county in Nevada has a population of less than 700,000, that county may allow licensed brothels to operate within its borders » (<https://www.pandullolaw.com/criminal-defense/sex-crimes/prostitution-solicitation/>)

⁷⁵⁰ TEYSSIER, *Maison closes parisiennes...*, op. cit., p. 224.

⁷⁵¹ SCOTT BROWN Denise, VENTURI Robert, IZENOUR Steven, *Learning from Las Vegas*, Boston, MIT Press, p. 50 (« The lightning of the casino achieves a new monumentality for the low space. The control sources of artificial and colored light within the dark enclosures expand and unify the space by obscuring its physical limits. You are no longer in the bounded piazza but in the twinkling lights of the city at night »).

⁷⁵² « Decorated shed », selon SCOTT BROWN, VENTURI, IZENOUR, *Learning from Las Vegas*, op. cit., p. 91.

L'Oikema de l'architecte Ledoux et sa typologie de temple antique est remplacée par la façade d'un Caesar's Palace flamboyant [Fig. 19]. De la même façon que le décor lumineux du *Strip* de Las Vegas – souvent voué au plaisir et à la débauche – scintille sous les lumières de néon à la vue de tous, la maison de tolérance parisienne scintillait dans les anfractuosités de la ville lumière, close, sordide et fascinante.

Pour citer cet article

Juan Luque, « La sombre opulence des maisons closes parisiennes », *Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours*, volume 1, études rassemblées et présentées par Christophe Henry, en partenariat avec le Groupe de Recherches en Histoire de l'Art moderne (GRHAM) et Les symposiums d'Histoire de l'Art de la Mairie du 11, p. 176-186 [en ligne], mis en ligne le 15 octobre 2018 URL : <https://www.mairie11.paris.fr/actualites/parution-des-symposiums-d-histoire-de-l-art-de-la-mairie-du-11-508>

L'hôtel de Paul Mezzara par Hector Guimard

Olivier PONS – Nicolas HORIOT – Frédéric DESCOUTURELLE

L'hôtel Mezzara, situé au 60, rue Jean-de-La-Fontaine, est le fruit d'une rencontre entre deux artistes, Hector Guimard [Fig 1-1] et Paul Mezzara [Fig 1-2]. Les deux hommes se sont sans doute connus par l'intermédiaire de la Société des Artistes Décorateurs. Cette association créée en 1901, et dont Guimard est un des membres fondateurs, expose annuellement à partir de 1904. Mezzara est un industriel du textile, spécialisé dans les dentelles et les broderies. Il se fait remarquer dès le début du siècle en participant à la décoration de quelques ensembles célèbres puis expose régulièrement sous son nom dans les salons d'art et rencontre un succès grandissant jusqu'à la Première Guerre mondiale.

À la fin des années 1900, son rôle au sein de la Société des Artistes Décorateurs devient prépondérant puisqu'il est désigné vice-président en 1909 aux côtés de Guimard. Dans le domaine du textile, la collaboration entre les deux hommes semble s'accélérer à cette époque mais restera malgré tout modeste. Mezzara se voit confier par l'architecte la fabrication d'une commande particulière, destinée à son hôtel particulier de l'avenue Mozart, composée de quelques pièces de tissus d'ameublement brodés dont il a dessiné les modèles. Certaines de ces pièces ont fait l'objet de donations de la part de sa veuve Adeline Oppenheim en 1949, et figurent aujourd'hui dans les collections de plusieurs musées américains. Signe d'une proximité certaine avec Guimard, Paul Mezzara est l'un des tout premiers utilisateurs de ses fontes éditées à Saint-Dizier. Il fait en effet placer l'un des modèles de croix de Guimard sur la tombe de sa mère Marie-Adèle Mezzara, décédée le 29 août 1907, alors que les catalogues Guimard de Saint-Dizier ne seront diffusés commercialement qu'à partir de 1908 [Fig 13].

L'artiste décorateur, qui est alors domicilié dans le 17^e arrondissement, se sent probablement à l'étroit dans un appartement qui ne correspond plus à son nouveau statut social. Il a besoin d'occuper un lieu qui reflète davantage le style moderne de son époque, en phase avec le succès de ses productions les plus récentes. Sa complicité intellectuelle avec Guimard le pousse naturellement à lui confier la construction de son hôtel particulier.

L'architecte s'exécute dans le style assagi qui caractérise ses constructions contemporaines ainsi que ses créations dans tous les domaines des arts décoratifs depuis quelques années. Cette synthèse aboutie du style Guimard ne doit cependant pas faire oublier la principale originalité du bâtiment qui réside dans l'usage multiple que souhaite en faire son propriétaire.

Dès sa conception, l'hôtel Mezzara est à la fois une demeure familiale, mais aussi un lieu abritant un espace d'exposition et l'atelier de création de broderies et dentelles [Fig 2]. Grâce à une parcelle aux proportions régulières, située à un jet de pierre de l'agence et des autres chantiers de

Guimard, l'architecte imagine un bâtiment dont le caractère polyvalent sera la principale force lui permettant de traverser le XX^e siècle sans trop d'altérations.

En dépit du grand nombre d'occupants qu'il a vu passer, mais sans doute grâce à un unique changement de destination — passant de maison unifamiliale à un internat — l'hôtel est parvenu jusqu'à nous dans un état remarquable, proche de la construction d'origine.

À l'heure où l'édifice se trouve à un tournant de son histoire, de récentes découvertes nous ont permis d'améliorer nos connaissances des différentes époques de l'hôtel Mezzara : de 1910, année de sa construction, à nos jours, c'est une véritable galerie de personnages qui se succèdent à sa tête et permet d'éclairer d'un jour nouveau l'histoire de ce bâtiment.

Genèse et historique

La maison familiale (1911-1913)

L'hôtel Mezzara offre un cadre idéal à une vie domestique familiale mais, paradoxalement, son commanditaire est celui qui va y rester le moins longtemps. Ce départ précipité est probablement lié à la vie familiale et sentimentale tumultueuse de son propriétaire. Dans ce contexte et dans l'optique où il doit probablement partager la commande du décor, Guimard ne meuble et ne décore pas tout l'hôtel. Il réalise néanmoins la salle à manger, seul exemple connu de l'un de ses ensembles mobiliers complets toujours en place.

Né le 22 août 1866 à Saint-Maur-des-Fossés de père et de mère non dénommés, Paul Ménard (1866-1918) doit attendre l'année suivante pour être reconnu par sa mère naturelle Marie-Adèle Mezzara (1828-1907). Il peut ainsi rajouter un second patronyme à son prénom qui se substituera progressivement au premier. Après des études lui permettant de devenir bachelier ès lettres, Paul Mezzara s'installe en Bretagne à la fin des années 1880, où il célèbre son premier mariage mais aussi le début d'une vie sentimentale et familiale tumultueuse.

De cette première union en 1889 avec Maria Françoise Agathe Dauphin, naissent deux filles : Yvonne (1889-1993) et Henriette-Aline (1891-1982). Paul Mezzara est alors domicilié avec sa famille sur l'île de Bréhat – d'où est originaire son épouse – et semble y avoir trouvé le cadre idéal pour s'adonner à sa première passion, la peinture.

C'est d'ailleurs en tant qu'artiste peintre que son nom apparaît pour la première fois à l'exposition de la Société Nationale des Beaux Arts organisée au Champs de Mars en 1890 où il présente un tableau intitulé « Paysage ». Il figure au catalogue du même salon l'année suivante. Mezzara ne renouvellera pas l'expérience, se contentant de peindre à des fins personnelles avant de se tourner vers l'industrie textile puis de se spécialiser dans la création de broderies et dentelles.

Paul Mezzara divorce de sa première épouse en 1895. Peu de temps après naît sa troisième fille, Lola (1898-1987), issue d'une relation avec la sœur de son ex-femme. Suivent un deuxième mariage en 1902 avec Domenica Colomba Patessio de qui il divorce en 1908 puis un troisième mariage en 1910 avec Marguerite Philomène Yvonne Martin-Harold. La séparation avec cette dernière en 1913 semble avoir été assez mouvementée.

En effet la presse de l'époque relate abondamment un incident intervenu au Palais de Justice de Paris entre les deux époux. La femme de Paul Mezzara apercevant son mari dans la salle des pas perdus, le poursuit en le menaçant avec un étui de revolver, vide heureusement. Cette anecdote révélatrice de la vie sentimentale de l'artiste n'est que le dernier épisode d'une longue série. Mais cette situation ne semble pas avoir eu de véritables conséquences sur sa carrière professionnelle.

Exposant dès le début des années 1900 dans les salons d'art les plus en vogue de l'époque, ces manifestations vont devenir pour l'industriel son principal outil de promotion et d'ascension sociale. Sa participation remarquée à « La loge d'une actrice » notamment – l'installation de Sauvage et Sarazin pour le premier Salon de la Société des Artistes Décorateurs en 1904 – lui assure une couverture médiatique inespérée et un rôle grandissant au sein de cette association dont il deviendra

l'un des exposants les plus assidus. Cette notoriété lui permet d'étoffer son carnet d'adresses et de devenir auprès des journalistes de la presse spécialisée une référence incontournable aux côtés d'autres grands noms du genre comme Coudyser ou Cornille tout en multipliant les fonctions de représentation.

Membre du Comité français des expositions à l'étranger, de la Chambre Syndicale des dentelles et broderies, il publie au milieu des années 1900 un mémoire sur l'enseignement technique de la dentelle, obtient le Grand prix à l'Exposition de Turin en 1911 et devient chevalier de la Légion d'honneur en 1912. Cette période coïncide avec son installation à l'hôtel Mezzara, un lieu à la mesure de son nouveau statut social.

L'atelier de création des dentelles

Paul Mezzara débute sa carrière dans l'industrie textile au début des années 1890. Il exerce à Venise à partir de 1893 puis à Paris en 1900 au sein de la maison Melville & Ziffer. Cette manufacture de dentelles et broderies est le dépositaire exclusif des dentelles fabriquées à Venise par la même maison. Mezzara semble occuper une place de plus en plus importante au sein de cette société. Il en devient propriétaire au milieu des années 1900 comme en témoignent les publicités de l'époque. Il dispose alors d'un formidable outil de fabrication doublé d'un réseau de distribution étendu lui permettant de diffuser largement les créations qu'il a auparavant dessinées. S'appuyant sur le savoir-faire historique de la maison Melville & Ziffer, Paul Mezzara peut proposer une gamme complète de textiles appliqués à tous les champs des arts décoratifs : rideaux, couvre-lits, dentelles d'ameublement, coussins, abat-jours etc. se déclinent à volonté selon plusieurs techniques disponibles comme le lacis, le filet ou encore le point à l'aiguille. Les catalogues parvenus jusqu'à nous sont illustrés de nombreuses dentelles aux motifs floraux et sinueux caractéristiques de l'Art nouveau démontrant la volonté de Mezzara de suivre la mode de son époque [Fig. 3].

Même si nous ne disposons pour le moment d'aucune iconographie ni information précise sur le rôle professionnel qu'a pu revêtir l'hôtel Mezzara, la lecture des plans est explicite à ce sujet. La pièce sur rue sert de cabinet de travail. Paul Mezzara peut y recevoir commodément ses visiteurs pour ses affaires. L'ampleur et la luminosité zénithale du hall le destinent à la fois aux réceptions et à la mise en valeur des dentelles produites. Le vaste atelier, situé au premier étage, largement éclairé par sa porte-fenêtre donnant sur le jardin, constitue le lieu idéal pour la création. Accessible par le grand escalier du hall, il est aussi directement relié à la chambre de Paul Mezzara par un couloir.

La maison en location pour la famille R. (1913 à 1928)

Paul Mezzara quitte la rue Jean-de-La-Fontaine au cours de l'année 1913, deux ans seulement après son installation dans l'hôtel commandé à Guimard. Nous ne connaissons pas précisément les raisons qui l'y ont incité mais il est probable que ses déboires familiaux ont contribué à précipiter son départ. Tenant malgré tout à rester propriétaire des lieux, il prend la décision de le mettre en location espérant peut-être y revenir un jour.

L'hôtel Mezzara est donc rapidement investi par la famille de l'industriel F. R., au plus tard à la fin de l'année 1913. Les premiers documents mentionnant le 60 rue Jean-de-La-Fontaine sont datés de décembre 1913 et démontrent le goût prononcé des occupants pour les peintures et pastels des XVIII^e et XIX^e siècles [Fig. 4].

Ces œuvres se retrouvent sur les photos d'époque des intérieurs – parvenues jusqu'à nous grâce aux descendants de la famille. Les nombreux tableaux et objets décoratifs ainsi qu'un mobilier au style éclectique très éloigné de l'Art Nouveau composent un décor bourgeois se mariant mal avec le style Guimard. Mais au-delà de la volonté affichée par les occupants de mettre en scène leur statut social (F. R. est fondateur et administrateur de la Société du Gaz de Paris, l'ancêtre de Gaz de France), ces photos prises autour de 1925 nous renseignent aussi sur l'évolution des décors intérieurs de l'hôtel Mezzara. D'autres photos passionnantes, réalisées entre 1914 et 1916, montrent la façade coté jardin du bâtiment dans son état d'origine, coiffée de la casquette que l'on retrouve sur les plans de Guimard et

aujourd'hui disparue [Fig 5-1]. Sur d'autres vues enfin, le jardin apparaît sous la neige, cerné d'arbres, bien loin de la ceinture d'immeubles des années 1960 enclavant aujourd'hui la propriété [Fig 5-2].

La famille R. quitte les lieux en 1928. Les héritières de Paul Mezzara, décédé en 1918, songent alors à vendre la propriété offrant une nouvelle vie à l'hôtel Mezzara.

Le cours privé Lacascade (1930-1956)

En 1930, l'hôtel Mezzara, libéré de tout occupant depuis 2 ans, est racheté aux héritiers de Paul Mezzara par les sœurs Lacascade qui souhaitent en faire un cours d'enseignement privé.

Ces trois demoiselles sont les filles du Dr Théodore Lacascade (1841-1906), médecin, célèbre député de la Guadeloupe et gouverneur des colonies. À la tête de ce trio, Suzanne Lacascade est une femme au tempérament bien affirmé, dotée d'une autorité naturelle qui lui fait prendre l'ascendant très tôt sur la fratrie. Titulaire d'une licence ès lettres, elle connaît une certaine célébrité avec la publication en 1924 d'un roman intitulé *Claire-Solange, âme africaine* couronné par l'Académie française. Dix ans avant Aimé Césaire, fondateur du mouvement littéraire de la négritude, cet ouvrage est souvent cité en exemple de l'émergence d'une littérature antillaise engagée [Fig 6].

Au début des années 1930, Suzanne, Élise et Laurence ouvrent donc les portes du cours Lacascade. Sur une rare photo d'époque montrant la façade principale, la plaque surmontant la porte d'entrée nous indique que l'institution était à l'origine un « enseignement secondaire des garçons ». Un témoignage récent d'élève ayant fréquenté les lieux ainsi qu'une photo de classe d'époque nous apprennent que le cours Lacascade évolue vers un fonctionnement mixte à une date indéterminée.

Les anciens élèves se souviennent encore de la discipline imposée par la directrice Suzanne Lacascade, surnommée Mademoiselle Lacascade. Elle dirige l'institution avec bienveillance mais fermeté depuis son bureau installé dans le cabinet de travail et dispense les cours dans le grand salon tandis que ses sœurs enseignent plutôt dans les pièces situées dans les étages. Un véritable cérémonial rythme la vie du cours : les trois sœurs se tiennent régulièrement dans l'entrée tendant leurs mains à baiser⁷⁵³ aux élèves arrivant au cours. Un majordome, Aimable, les accueille tous les matins dans le grand hall et s'occupe de l'intendance. D'autres témoignages évoquent les méthodes originales que l'institution met en œuvre. Une séance semble avoir particulièrement marqué les élèves : une fois par semaine, ceux-ci étaient réunis dans le grand salon autour d'un grand tapis vert et en présence des parents qui devaient rester muets. Mademoiselle Lacascade distribuait des bons points sous forme de jetons en ivoire pour chaque bonne réponse donnée par les élèves.

La réputation de l'institution dépasse alors largement les limites du quartier car la presse de l'époque évoque l'excellence de l'enseignement et le niveau remarquable des élèves ayant fréquenté le cours. Encouragées par ce succès, les sœurs Lacascade décident d'ouvrir une annexe située 5 rue Decamps dans le même arrondissement [Fig 7].

Ayant contribué avec ses sœurs et à sa manière à la préservation de l'hôtel Mezzara, Suzanne Lacascade prend sa retraite en 1956, après plus de 25 ans à la tête de l'institution.

L'annexe du Foyer des lycéennes et les premières restaurations (1956-2015)

L'hôtel Mezzara est vendu à l'Éducation Nationale en 1956 et devient une annexe du Foyer des lycéennes qui loge une trentaine de pensionnaires. En 1975, une première inscription à l'inventaire supplémentaire des Monuments Historiques protège façades et toitures. Dès 1979, grâce au renouveau de l'intérêt pour l'Art nouveau, Madame Haydée-Martin, conseillère principale d'éducation en charge de l'annexe de la rue Jean-de-La-Fontaine, crée l'association *Les Amis de l'hôtel Mezzara* et entame des restaurations en y faisant participer les pensionnaires et aussi des élèves d'écoles professionnelles et d'arts appliqués.

⁷⁵³ LEBEY Claude, *A Table !*, Paris, Albin Michel, 2012.

L'intérêt du bâtiment est reconnu par son inscription à l'inventaire supplémentaire des Monuments Historiques en 1994. Les façades et la toiture sont restaurées en 2005 (Peaucelle architecte). Il sert de cadre à plusieurs expositions artistiques, ainsi qu'à des expositions et des conférences organisées en 2005, 2006 et 2015 par Le Cercle Guimard, mais aussi de décor pour les tournages de différents films dont *Chéri* de Stephen Frears en 2009 [Fig. 8].

Architecture et décors

Hector Guimard, architecte-entrepreneur

Loin de l'objet architectural, l'hôtel Mezzara est l'expression aboutie d'un cheminement intellectuel entamé dès 1895 avec la construction du *Castel Béranger*. Cette commande de Madame Fournier pour 36 appartements 14 rue Jean-de-La-Fontaine apporte d'une part la reconnaissance à l'architecte – l'immeuble sera « primé au 1^{er} concours de façades de la Ville de Paris »⁷⁵⁴ – mais surtout la possibilité de créer des petites séries. Pour les façades : cartouches, chéneaux ornés et appuis de croisées⁷⁵⁵. Pour les aménagements intérieurs : modèles de portes, listels, chambranles en bois en tous genres, boutons ou poignées de portes, crémones, tapis d'art pour les escaliers, papiers peints pour chaque type de pièces, lambris en Cordolova ou en Lincrusta Walton, intérieurs et manteaux de cheminées, vitraux, moulures et consoles en staffs ou en plâtre etc.

Au delà de cet inventaire et de sa volonté d'inscrire un style cohérent du gros œuvre aux détails les plus fins de la décoration, Hector Guimard pose les bases d'une réflexion autour de la conception d'éléments à destination du bâtiment ou du décor. La salle de concert Humbert de Romans (1898-1901) mais surtout les édicules et entourages du Métropolitain vont lui donner les moyens de donner corps à ses ambitions. L'architecte se dote d'ateliers rue Wilhem et s'entoure d'artisans pour l'établissement des modèles en fonte « grandeurs » et des plans d'exécution. Ces locaux logeront aussi des ébénistes pour la fabrication des meubles que l'architecte a décidé de produire lui-même. En 1903, avenue Perrichont prolongée, Hector Guimard se décide à construire ses propres ateliers – environ 460 m² – dont les plans montrent des espaces adaptés à des fonctions très précises : atelier d'ébénisterie, bureau de conception (bureau d'études), atelier de modelage, stockage des modèles. Son outil de travail modernisé, l'architecte peut poursuivre ses créations de modèles et leur mise en catalogues (catalogue Parlant et Biron, catalogue des Lustres Lumière). Le plus conséquent est celui des fontes artistiques pour les Fonderies de Saint-Dizier. Il élabore en quelques années un corpus très large de modèles de toutes natures pour l'établissement d'un catalogue commercial finalement publié en 1908. Dès lors, l'architecte peut puiser abondamment dans ces éléments pour habiller ses édifices et parfaire ses décors intérieurs pour un moindre coût et parachever ses propositions architecturales en respectant les maîtres-mots de Guimard : logique, sentiment et harmonie.

L'apogée du style Guimard (1909-1914)

De 1909 à 1914, Hector Guimard élève une gamme de constructions stylistiquement homogène, comprenant plusieurs immeubles de rapport destinés à la petite ou à la moyenne bourgeoisie ainsi que deux hôtels particuliers destinés à une clientèle plus fortunée encore. Son propre hôtel est certainement le plus atypique, le plus luxueusement meublé et, pour son décor, le plus complet des deux ; alors que l'hôtel Mezzara, plus classique, offre des solutions spatiales différentes et plus généreuses en constituant un exemple achevé de cette période de pleine maîtrise du « Style Guimard ».

Le fait que l'hôtel Mezzara soit situé au sein d'un « bouquet » de constructions de Guimard élevés dans un périmètre restreint ne doit rien au hasard. Cette convergence qui peut nous étonner aujourd'hui n'est pourtant pas exceptionnelle à une époque où de nombreux architectes exercent une activité essentiellement de proximité. Guimard qui s'est initialement fixé dans le sud du 16^e arrondissement grâce à des commandes passées par un premier cercle familial, a progressivement

⁷⁵⁴ Inscription en creux en haut à gauche de l'entrée du *Castel Béranger*.

⁷⁵⁵ Appuis de croisée réemployés en 1909 à l'hôtel Guimard aux fenêtres du deuxième étage sur l'avenue Mozart.

étendu le nombre de ses clients en les recrutant par l'intense sociabilité qu'il exerce en premier lieu en direction de la bourgeoisie locale. Le contraste est ainsi saisissant entre, d'une part, un style à ce point nouveau et maîtrisé qu'il paraît destiné à se répandre universellement, un style qui pourrait être d'autant plus largement reçu qu'il a acquis en peu de temps une audience nationale et internationale par le truchement de la presse, et, d'autre part, une clientèle réelle qui reste relativement restreinte et presque toujours acquise par une relation directe ou indirecte.

Ainsi établi dans « son » quartier, Guimard en connaît parfaitement le parcellaire. Il se tient au courant des possibles cessions de terrains et des opportunités qu'elles pourraient présenter, à condition de disposer des capitaux nécessaires pour les valoriser. C'est grâce à cette connaissance du terrain local qu'à un jet de pierre du *Castel Béranger* qui a fait sa célébrité et qui abrite son agence, il construit ses ateliers d'art ainsi que des hôtels particuliers et des immeubles de rapport financés par un seul propriétaire. Parallèlement, en compagnie d'investisseurs, il monte plusieurs affaires de promotion immobilière, et trouve pour son propre compte, au 122 avenue Mozart, une parcelle triangulaire presque inconstructible aux yeux des autres architectes. Et enfin il « attire » son ami Paul Mezzara, habitant du 17^e arrondissement, dans la rue Jean-de-La-Fontaine en lui procurant l'occasion d'acheter une belle parcelle, cette fois régulière.

L'hôtel Mezzara, description

- Le programme, le site : la réponse de l'architecte

Entre mitoyens construits, la parcelle est suffisamment large pour éviter la classique enfilade de pièces entre la rue et le jardin. Elle possède aussi une grande longueur qui permet de ménager un beau jardin à l'arrière, ce qui est alors déjà un luxe à Paris et n'est plus guère possible que dans les arrondissements périphériques, moins densément peuplés.

Soucieux d'intégrer l'hôtel au bâti préexistant, Guimard le raccorde à gauche à un immeuble de rapport construit au droit de la rue et à droite à une construction qui se trouve en retrait de quelques mètres. Cette différence de profondeur donne naissance à une petite cour, simple bande oblique placée devant la partie droite de la maison qui lui permet aussi de rattraper l'obliquité de la parcelle par rapport à la rue. Elle renforce également la traduction en façade des fonctions du bâtiment puisque Guimard rejette les espaces de service sur la travée gauche, pourvue d'une entrée de service placée à angle droit ainsi que d'ouvertures multiples et de tailles différentes. Les espaces privés sont donc en retrait, sur la droite, avec l'entrée principale sur la dernière travée. L'hôtel Mezzara peut ainsi être vu comme une réduction ou une compression extrême de l'hôtel noble entre cour et jardin.

La profonde originalité de l'hôtel Mezzara est la présence en son centre d'un hall sur deux niveaux, possédant un éclairage zénithal et donc un puits de lumière. Ce hall articule les deux corps de bâtiments, l'un en façade rue, l'autre en façade sur jardin, ainsi que les espaces de communication latéraux. Si ce puits de lumière rappelle de façon évidente ceux déclinés par Victor Horta depuis l'hôtel Tassel⁷⁵⁶, il a des origines bien plus anciennes, depuis l'atrium romain à ciel ouvert jusqu'à la halle du grand magasin dont il constitue une réduction à l'échelle domestique. Il retrouve d'ailleurs ici partiellement sa vocation commerciale (comme pour les magasins Waucquez de Horta⁷⁵⁷) en même temps qu'il conserve sa fonction sociale (comme pour l'hôtel Van Eetevelde par le même architecte⁷⁵⁸) grâce à la fluidité des espaces de réception avec portes coulissantes et repliées. Un tel hall est aussi la transformation de l'espace central du château anglo-écossais, espace à la fois dédié à la représentation et à la vie domestique avec une galerie au premier étage. Transposé dans la maison de campagne anglaise, ce type de plan est analysé et recommandé par Viollet-le-Duc⁷⁵⁹ pour une maison de campagne car le hall central permet la suppression des couloirs en distribuant commodément les pièces autour de lui.

⁷⁵⁶ Hôtel Tassel construit par Victor Horta à Bruxelles en 1893.

⁷⁵⁷ Magasins Waucquez construits par Victor Horta à Bruxelles en 1903-1906.

⁷⁵⁸ Hôtel Van Eetevelde construit par Victor Horta à Bruxelles en 1895.

⁷⁵⁹ VIOLLET-LE-DUC Eugène, *Entretiens sur l'architecture*, 2 vol., A. Morel et Cie., Paris, 1858-1872, XIX^e entretien, 1872.

L'élément clé de l'hôtel de maître, l'escalier d'honneur, se trouve bien sûr dans ce hall dont il occupe, avec sa galerie, presque un tiers de la surface. Ne permettant de monter qu'au premier étage pour desservir les chambres et l'atelier, il est doublé par l'escalier de service, placé de façon invisible dans la travée de gauche et reliant tous les niveaux depuis le sous-sol.

Un petit espace de toilette a été prévu entre le hall et le couloir de service. Il permet aux hôtes de se laver les mains et aussi d'arranger leur toilette grâce à un miroir triptyque surmonté de vitraux faisant protrusion dans le hall à la manière d'une petite guérite qui prend place dans le jour de l'escalier d'honneur [Fig. 9].

Logiquement placée du côté gauche du rez-de-chaussée afin de se trouver à proximité de la cuisine, la salle à manger est accessible par le couloir de service qui longe le mur mitoyen. De surface rectangulaire, elle présente une singularité : une large alcôve prise sur l'espace du couloir de service. Située en hauteur, elle n'en gêne pas la circulation⁷⁶⁰. On entre aussi dans la salle à manger par une porte du hall ainsi que par une très large ouverture à portes repliables qui permettent, les jours de réception, de fusionner sa surface avec celle du grand salon. Ce dernier, largement éclairé par les hautes fenêtres s'avancant vers le jardin, occupe une surface à peine inférieure à celle du hall.

Contrairement à nos attentes actuelles, l'accès au jardin ne se fait pas en descendant quelques marches depuis ce salon devant lequel débouche pourtant une sortie provenant du sous-sol. C'est en effet en passant par la salle à manger puis par le couloir de service que l'on peut descendre dans le jardin. Guimard reprend ici une disposition qui est celle d'une petite maison de ville qui ne disposerait que d'un seul couloir latéral traversant. Il nous faut cependant nous méfier de nos modes de pensée actuels et si la période de l'Art nouveau est bien celle d'un profond amour pour la nature, les architectes n'ont alors pas l'habitude d'y faire accéder les habitants de leurs constructions le plus directement possible⁷⁶¹.

Le cabinet de travail, largement éclairé par sa triple fenêtre qui semble se projeter vers la rue, bénéficie d'un emplacement idéal pour le chef d'entreprise qu'est devenu Mezzara. Il peut y traiter ses affaires sans trop d'interférence avec la vie privée de la maison. Dans la mesure où un accès direct par le vestibule n'a pas été prévu, le passage obligé par le hall confirme la fonction partiellement professionnelle de ce dernier.

Au premier étage, côté rue, une coursive conduit aux espaces privés du couple Mezzara. Une porte ouvre vers un dégagement distribuant les deux chambres. L'une d'elle dispose d'un accès direct vers cette circulation mais aussi vers un passage couvert où subsistent les seuls staffs d'époque en dehors du rez-de-chaussée. Cet espace mène directement à l'atelier. De fortes différences existent entre les dessins du permis de construire daté d'avril 1910 et ce qui a été réalisé. Une coursive devait initialement faire le tour du grand hall. Dans le volume côté jardin, Guimard a installé deux chambres et l'atelier de Paul Mezzara. Cet espace très volumineux (très proche dans ses dimensions du grand salon qu'il surmonte) bénéficie de trois grandes ouvertures orientées au nord donnant sur un balcon ménagé au-dessus du bow-window.

Une différence de niveau entre les planchers de la rue et du jardin témoigne d'un projet au programme éclectique où l'architecte a adapté chaque volumétrie à sa fonction : de belles hauteurs sous plafond pour le salon, la salle à manger et l'atelier (ce dernier se développant jusqu'à la toiture de l'étage mansardé du deuxième étage). Pour ce dernier niveau, Guimard loge les chambres des domestiques organisées comme au premier étage autour du vitrail. Celui-ci inscrit dans le sol, protégé par un garde-corps en bois est surmonté par une grande verrière. Dans la chambre prolongée par la loggia fermée côté rue, prend place une cheminée ancienne, une des trois subsistantes de l'hôtel Mezzara. Notons aussi la présence de gaines de section rectangulaire du chauffage ancien. Côté jardin, Guimard avait imaginé une grande terrasse. Celle-ci a depuis été tronquée pour recevoir une nouvelle

⁷⁶⁰ Cette protrusion de l'alcôve est à rapprocher de celle du miroir en tryptique de l'espace de toilette, ainsi que de la façade cintrée du cabinet de travail et de la fenêtre en bow-window du salon. Cette propension qu'a Guimard à « repousser les murs » se retrouve aussi sur les façades de l'immeuble Jassedé et de l'hôtel Guimard.

⁷⁶¹ Dans *l'Histoire d'une maison* (Paris, J. Hetzel & Cie, 1873), Viollet-le-Duc propose pour la grande maison de campagne qui est construite d'accéder aux jardins extérieurs à partir du salon ou du fumoir en passant tout d'abord par un jardin d'hiver.

chambre. La grande cheminée des chambres du premier étage, visible du jardin, a été détruite à une date inconnue.

Enfin signalons, dans la partie du bâtiment dédiée aux espaces de services au premier et au deuxième étage, des douches et des sanitaires, vestiges de l'internat pour jeunes filles et de manière plus anecdotique une cave à vin surdimensionnée au sous-sol.

- Façades de l'hôtel

L'hôtel Mezzara présente la particularité de présenter deux façades élevées avec des matériaux très différents reposant néanmoins sur les mêmes principes de conception. Elles constituent ainsi de bons exemples pour voir et comprendre le travail de l'architecte. Ainsi loin des codes académiques, Hector Guimard est soucieux d'établir une composition équilibrée, à la fois au niveau de la volumétrie et de la répartition des masses, des pleins et des vides, de l'organisation et de la hiérarchisation des éléments de la composition de la façade (perçements tous différents, menuiseries courbes, fontes artistiques, sculptures). Du gros œuvre aux détails fins des menuiseries, tout concourt à « l'harmonie » si chère à Hector Guimard.

Côté rue, on aperçoit au premier regard une façade symétrique d'un hôtel particulier fait de pierres de taille... Mais cette impression trompeuse est obtenue par la présence d'une séquence forte de la façade qui attire tous les regards : le groupement de fenêtres organisées au-dessus du grand portique central. Elle occulte à sa droite le décalage qui a été rendu nécessaire par l'entrée d'honneur et à sa gauche le volume articulatoire qui permet la mise en retrait de la façade. À cet endroit, la maçonnerie se plisse, formant un renflement vertical dans lequel l'architecte travaille dans la masse pour installer ses ouvertures dans l'alignement : au rez-de-chaussée sous un large portique en pierre prend place un oriel, au premier étage une loggia ouverte sur un balcon porté par deux consoles massives et au deuxième étage par une loggia fermée par deux piliers en pierre mettant en scène un appui destiné à recevoir une jardinière en fonte.

Cette façade est principalement élevée en briques silico-calcaires aux parements lisses et beiges en appareil à l'anglaise. Ce type de brique est utilisé pour sa résistance à la compression, au feu, ses qualités acoustiques, son inertie thermique, pour son coût peu élevé et sa couleur proche de celle de la pierre de taille. L'architecte fait un usage abondant de la brique quart-de-rond pour toutes les verticales (jambage des ouvertures), effaçant ainsi les angles droits et assouplissant les maçonneries. La pierre de taille n'est employée que pour les parties très en vue du bâtiment (travée principale, chambranle de la porte d'entrée). Elle est aussi utilisée pour les parties nécessitant une grande solidité (arc de décharge, linteau plate-bande, appui de fenêtre, balcon, jambages et couronnement). Son calepinage est marqué par des joints affleurants pleins à la parisienne. On remarque le soin apporté au porche d'entrée qui se distingue par l'emploi d'une pierre dure de Bourgogne claire pour la première assise puis d'une pierre plus éveillée pour les deux suivantes pour retrouver celles utilisées pour le reste de la construction. Les sculptures sont localisées à des endroits bien en vue. Elles naissent sur les jambages pour s'épanouir au dessus des ouvertures. Les traces du ciseau sont toujours visibles. Elles sont à distinguer des parties ravalées à l'échelle de la façade qui présente de grandes nervures pour accompagner les saillies, les renflements de la façade, renforcer une ouverture ou souligner le portique. Le juste emploi des matériaux et la localisation des parties sculptées relèvent d'une vision économique du projet chez Guimard. « Il faut élever la façade avec la certitude que la parure de la pierre n'entraînera aucune perte de matière, décorer surtout par la juste harmonisation des pleins et des vides, par une décoration sobrement mesurée, d'un prix d'établissement minime »⁷⁶². Une autre particularité de la façade est l'emploi de moellons à tête redressée en *opus incertum* à joint gras pour le soubassement. Au delà de l'annonce des matériaux employés pour la façade du jardin, ce choix par contraste renforce l'aspect lisse et souple de la maçonnerie sur rue. Quand d'autres architectes

⁷⁶² Cette notion d'économie dans l'emploi des matériaux est capitale dans la réflexion globale de Guimard. Elle est annoncée dès la conférence prononcée dans les salons du *Figaro* en 1899 au cours de laquelle il présente le *Castel Béranger* et développe ses idées. Il inclut alors l'économie dans la notion plus globale de « logique » qui avec l'« harmonie » et le « sentiment » forment la trilogie qui définit son architecture.

auraient privilégié la pierre de taille, Guimard se permet toutes les libertés d'esprit pour servir son projet.

Côté jardin, la façade, principalement élevée en moellons et en briques, reprend l'esthétique des castels élevés par Guimard autour de 1905. Ici la brique joue le rôle de la pierre de taille et trouve son emploi pour l'oriel, les jambages, les encadrements des fenêtres, les linteaux, les piliers, les allèges mais aussi plus librement pour les éléments d'articulation ou d'intégration à la maçonnerie. Les moellons quant à eux sont utilisés pour le reste de la maçonnerie. À noter la présence de pierres de taille pour les appuis de fenêtres d'un même dessin que côté rue ainsi que pour les deux sommiers des piliers de l'atelier. Cette façade présente un élément stylistique du vocabulaire de l'architecte que l'on retrouve sur de très nombreuses constructions⁷⁶³ : il ménage dans la maçonnerie en moellons une ouverture à l'échelle de la façade s'étirant du rez-de-chaussée au premier étage, dans laquelle il vient inscrire un remplissage en brique recevant les percements des fenêtres.

Deux éléments essentiels, aujourd'hui disparus, ne permettent plus d'apprécier pleinement la composition de Guimard. D'une part, la casquette qui coiffait la travée principale a été remplacée par une simple rive horizontale munie d'une gouttière pendante et d'autre part les modifications qui ont été apportées à la terrasse par l'ajout d'une extension bâtie et la disparition d'une souche de cheminée imposante.

Le corpus de fontes ornementales de Guimard complète harmonieusement le décor des façades de ses constructions en remplaçant économiquement la ferronnerie. En apportant des motifs décoratifs modelés, ces fontes permettent aussi de diminuer la surface de sculpture sur pierre. Comme sur les immeubles tout proches de la rue Agar, Guimard fait varier l'intérêt visuel de ses fontes. Il insère ainsi les modèles très élaborés du grand balcon et de ses retours cintrés du premier étage entre deux appuis de croisée quasi linéaires et beaucoup plus discrets. Pour la grille sur rue, il lui suffit de visser des petites frises sur de simples barres de fer pour obtenir un effet décoratif qu'il renforce encore en cintrant ses trois travées centrales. Pour un prix modique, il donne ainsi du volume à cette simple grille qui reprend l'arrondi du mur du cabinet de travail. Enfin, de façon exceptionnelle, il ajoute une ronce naturaliste qui court à son sommet.

Les chéneaux sont aussi des fontes articulées, produites par la fonderie Bigot-Renaux en Meuse. Depuis le *Castel Béranger*, Guimard prend soin de garnir ses bâtiments de chéneaux dont il renouvelle les modèles et qui lui permettent de souligner la ligne de la toiture par une façon de corniche décorative à moindre coût.

Les menuiseries toutes en bois des fenêtres et des portes bénéficient d'une unité dans leurs détails (profils des pièces d'appui, des montants dormants, des traverses...), dans leur couleur « ton pierre » et sont sans cesse réinventées dans leurs formes pour répondre à la variété des ouvertures de la maçonnerie. Hector Guimard compose les plus grandes à l'aide d'impostes et d'ouvrants. La plupart des parties vitrées sont recoupées par des petits bois courbes traversant toute la largeur de la baie. Ces éléments font écho aux linteaux cintrés de certaines fenêtres et fonctionnent avec eux à l'échelle de la façade. Leurs lignes courbes se répondent pour parfois former une ligne ondulante d'un bout à l'autre de la façade.

- Le grand hall habité par un escalier

L'hôtel Mezzara était fait pour recevoir du public, pour accueillir un client dans les meilleures conditions. L'architecte crée alors un parcours architectural en réponse à cette demande. De la rue, le visiteur passe l'élégante grille fine et ondulante et se dirige vers une porte élevée au dessus de trois marches. L'ouverture ménagée dans la maçonnerie imposante à l'échelle de la façade laisse place à une porte tiercée surmontée d'une imposte dotée d'une grille en fer forgé ornée d'un bouquet de feuilles de ginkgo. Puis dans le vestibule envahi par la chaleur de la porte vitrée en bois naturel et d'une balustrade aux arabesques sculptées dans la masse ou clouées, il foule l'escalier. Ce dernier, comme celui de l'hôtel Guimard par le choix de pierres de bourgogne violines en partie centrale et de pierres

⁷⁶³ *Chalet Blanc, La Sapinière, Le Castel d'Orgeval, le patronage de la salle de concerts Humbert de Romans.*

beiges sur les parties latérales, donne l'illusion d'être habillé d'un tapis. Une idée simple et économique du plus bel effet. Écrasé par le plafond bas du passage menant à l'atelier de Paul Mezzara du premier étage, le visiteur ébloui découvre alors le grand hall.

Le revêtement de ce hall est pourtant fait de matériaux peu luxueux puisqu'il s'agit de plâtre sur une armature en cornières de fers apparents, le tout étant unifié par une peinture. Ces fers sont coudés dans le dernier quart de leur hauteur pour venir encadrer le vitrail zénithal. De petits motifs de staffs viennent s'intercaler le long des fers et soulignent les lignes droites ou courbes. En les assimilant à des rejets végétaux s'échappant de ces troncs qui rythment les parois, on se pénètre de l'idée que cet espace organisé autour d'une clarté centrale peut être vu comme la transposition d'une clairière.

Le vitrail zénithal dont la forme phallique est à peu près évidente ne comporte – comme souvent chez Guimard – que des verres plats, des verres « cathédrales » ou des verres imprimés d'un faible coût. Leurs couleurs très voisines et leurs reliefs subtilement différenciés confèrent une discrétion bienvenue à une composition faite de savants entrelacs ponctués de petits amas de « graines ». Si l'hôtel Mezzara comporte de nombreux vitraux, on s'aperçoit que Guimard s'est abstenu d'en placer aux fenêtres sur rue et sur jardin, comme s'il avait voulu conserver une luminosité maximale à ces fenêtres. Mais c'est à l'intérieur de la maison qu'il a disposé tous les vitraux, tout autour du hall. Celui-ci ne sert donc pas vraiment de puits de lumière mais se trouve au contraire éclairé de tous côtés sans que l'on puisse, si les portes sont fermées, voir ce qui se passe à l'extérieur. On s'y trouve en quelque sorte placé « en retrait du monde ». De même que pour le vitrail zénithal, ces vitraux des portes et des fenêtres du hall excluent les riches verres « américains » que Guimard n'a que rarement employés⁷⁶⁴. Leur composition évoque des stylisations de voilages retenus par des embrasses⁷⁶⁵[Fig 10].

L'escalier et la balustrade de la galerie forment un ensemble considérable⁷⁶⁶, remarquable par sa complexité spatiale et par sa structure mettant en valeur le travail de serrurerie. Avec brio, Guimard se libère des codes habituels du dessin d'un escalier d'honneur en rejetant les premières marches le long du mur de refend et en présentant le limon et sa balustrade dans l'axe du grand hall. Cette diagonale – ce trait de crayon – fréquente dans le vocabulaire de l'architecte est aussi utilisée sur la façade côté rue pour le traitement du volume de l'entrée de service. D'un plan surprenant, ménageant de multiples repos et autant de changements de direction, l'escalier dicte le rythme de la montée, fait « voyager » le visiteur qui prend ainsi le temps d'admirer le décor qui lui est offert. L'accès à la partie arrière de la maison dont la hauteur de plancher est plus élevée que la partie en façade se fait par une volée supplémentaire de quelques marches. Si les planchers des galeries, les marches et les contremarches sont bien en bois, les autres éléments sont en métal et concourent à alléger l'aspect de l'ensemble. Soutenu par deux piliers constitués de la réunion d'épais cornières rivetées et de consoles métalliques, l'escalier comporte un limon inhabituel puisqu'il s'agit d'un simple feuillard cintré. Pour la balustrade, Guimard a utilisé ses techniques habituelles fondées sur l'économie apportée par l'utilisation de fers profilés en U découpés et pliés aux extrémités, des barres cintrées et ferronnées aux extrémités et de fils tordus, le tout assemblé à froid par vissage. Le décor est lui aussi fort économique puisqu'il est assuré par les fontes Guimard, simplement fixées par vissage sur les fers. Employés avec retenue, ces motifs modelés donnent un côté légèrement précieux à la composition. Outre les deux pilastres de départ, on ne compte que deux modèles de palmettes, deux modèles de frises et deux modèles d'ornements de linteaux utilisés ici en dehors de leur fonction habituelle. Sagement rythmée par la répétition des travées au dessin symétrique, la ferronnerie de Guimard a certes perdu le dynamisme qu'elle avait une dizaine d'années plus tôt, mais cet assagissement et l'apport des motifs en fonte lui confèrent la même élégance qu'a acquise son mobilier à cette époque en réinventant le style français du XVIII^e siècle.

⁷⁶⁴ Un panneau de porte de l'Hôtel Guimard en comporte. En revanche, Guimard les utilisera pour ses lustres Lumière.

⁷⁶⁵ Ce motif de voilage est à rapprocher des vitraux des appartements du *Castel Béranger*.

⁷⁶⁶ Guimard avait prévu sur ses plans de ceinturer la totalité du hall par une galerie au premier étage. La réalisation retenue n'en conserve que la partie desservant les chambres en façade et celle longeant la travée de service.

- Le cabinet de travail

Nous ne disposons d'aucun document montrant comment cette pièce était meublée, ni si l'intervention de Guimard a dépassé l'habillage mural par les staffs des corniches du plafond, les lambris muraux très simples, la cheminée en marbre avec son intérieur en fonte, ainsi que le miroir en bois et en staff qui la surmonte. Il est fort probable que Mezzara disposait déjà d'un bureau et de meubles de rangement et il n'est donc pas certain qu'il ait demandé à Guimard de lui créer un ensemble moderne en harmonie avec le décor de l'hôtel.

- La salle à manger

Pièce emblématique de l'appartement bourgeois du XIX^e siècle, la salle à manger en est alors l'espace social et convivial par excellence où l'on reçoit sa famille, ses relations amicales et professionnelles. Son opulence et son décor sont le reflet de la position sociale, voire intellectuelle, que l'on désire afficher. Elle fait donc souvent l'objet de la première commande passée pour le décor de l'intérieur et aussi de son principal investissement. Si beaucoup de salles à manger Art nouveau ont été créées, peu sont de la qualité de celle de l'hôtel Mezzara et très peu de celles-ci ont survécu en raison des aléas de la mode et du déclasserment progressif de cette pièce de la maison. D'intéressantes comparaisons peuvent être faites avec d'autres salles à manger prestigieuses de style Art nouveau [Fig. 11].

La salle à manger de l'hôtel Mezzara est le seul ensemble mobilier et décoratif complet de Guimard conservé dans son emplacement d'origine⁷⁶⁷. Pratiquement contemporaine de celle de son hôtel particulier du 122 avenue Mozart, elle fait partie des plus beaux ensembles décoratifs que compte la carrière de Guimard, atteignant une qualité d'exécution quasiment inégalée à l'époque. Si elle est moins ostentatoire que celle de l'avenue Mozart, elle relève de la même période stylistique et fait partie d'un ensemble décoratif total et cohérent.

Exécutée en bois de poirier, elle se compose d'une table pouvant recevoir cinq rallonges, de douze chaises et d'un buffet en trois parties conçu pour s'intégrer dans une alcôve. Le grain chaud du bois fruitier, qui a la préférence de Guimard depuis plusieurs années, exprime admirablement son graphisme. Volumes harmonieux, courbes délicates et dynamiques, détails sculptés d'inspiration végétale, caractérisent ce mobilier illustrant la maîtrise à laquelle est parvenue Guimard dans ce domaine. Signé et daté de 1912, il est certainement installé au cours de cette même année et coïncide probablement avec l'achèvement de la décoration de la pièce.

Les plans initiaux prévoient également une cheminée dans cette pièce. Celle-ci est alors un élément obligé de ce type d'aménagement, même si elle est souvent non fonctionnelle. Son absence dans la salle à manger de l'hôtel Mezzara⁷⁶⁸ est peut-être consécutive à une économie réalisée sur un budget d'ameublement que l'on imagine conséquent. Elle est compensée par la présence du mode de chauffage moderne de l'époque : des bouches de chaleur ouvertes au sol des pièces du rez-de-chaussée et alimentées par une chaudière dénommée calorifère sur les plans du sous-sol. Signe que la suppression de la cheminée a été décidée assez tôt, un revêtement en pierre serpentine occupe toute la partie basse des murs en place des traditionnels lambris en bois ou en staff. Appliqué en grandes plaques de 3 centimètres d'épaisseur⁷⁶⁹, ce matériau d'une belle couleur verte nuancée est si inhabituel chez Guimard que l'on peut se demander s'il ne s'agirait pas là d'une demande spéciale de Mezzara qui aurait pu y trouver une évocation des riches décors muraux italiens.

⁷⁶⁷ Le seul autre exemple possible serait le mobilier de la maison Coilliot à Lille dont quelques éléments, notamment un buffet, subsistent encore. Malheureusement cet ensemble a été amputé de plusieurs éléments comme la table et les chaises, vendues aux enchères dans les années 1990, nous privant d'un mobilier complet exceptionnel, témoin de la période décorative la plus exhubérante de Guimard.

⁷⁶⁸ Même si le conduit de cheminée, mis en place avec le gros œuvre, existe bien dans la cloison.

⁷⁶⁹ Hormis les angles arrondis qui sont réalisés en enduit peint avec une technique illusionniste.

Un lustre principal et des lustres satellites⁷⁷⁰, des poignées de porte, des plaques de propreté, crémones, des embouts de tringles à rideaux et des staffs complètent cet ensemble homogène et délicat en partie conçu dans les ateliers de l'avenue Perrichont, au moment de l'apogée du style Guimard.

Une toile marouflée occupe la partie supérieure de l'alcôve coiffant le buffet. De style pointilliste, elle est l'œuvre de la peintre Charlotte Chauchet-Guilleré qui la présente au Salon d'Automne de 1910 sous le titre *Le Goûter, fragment d'une décoration pour salle à manger*. Son thème est des plus classiques pour une telle pièce. Ce couple et cet enfant se partageant nonchalamment des fruits dans une version à la fois antiquisante et familiale du *Déjeuner sur l'herbe*. Les grappes de raisin symbolisant le vin sont alors (avec l'épi de blé) des motifs naturalistes attendus du décor des salles à manger.

Un décor partagé avec d'autres créateurs

La présence de cette toile est l'élément le plus visible de l'intervention d'autres artistes au sein de l'hôtel Mezzara. Charlotte Chauchet-Guilleret expose régulièrement dans les salons d'art de l'époque notamment le Salon d'Automne et des Indépendants puis devient membre actif au sein de la Société des Artistes Décorateurs. Elle est d'ailleurs mariée depuis 1906 à René Guilleré, lui-même président de cette association.

On retrouve facilement d'autres éléments étrangers à Guimard dans la maison. Mais faute d'archives ou de modèles similaires connus, leur attribution est plus délicate. Dans le hall, aucun des luminaires n'est un lustre Lumière. Placés autour du vitrail zénithal et aux extrémités des moulures en staff initiées par les piliers métalliques, huit lustres suspendus en fer forgé présentent un décor d'algues. Ils pourraient être attribués à Edgar Brandt, alors jeune ferronnier d'art établi dans le 16^e arrondissement et également exposant à la Société des Artistes Décorateurs. Une autre série de petits plafonniers, placés sous les galeries du hall, complète encore l'éclairage nocturne. Avec un décor de *Ginkgo biloba*, de forme très ramassée autour du globe lumineux, ils sont cette fois en bronze moulé mais ne peuvent être attribués à Guimard avec certitude⁷⁷¹.

Sur la porte d'entrée de l'hôtel, un élégant travail de ferronnerie au motif de feuilles de ginkgo protège les panneaux vitrés. Il est complété par un motif central qui rejoint la poignée en bronze. Le travail soigné du fer forgé et l'absence d'utilisation des fontes ornementales de Guimard les signalent comme la création d'un autre artiste. Là encore, il pourrait s'agir d'Edgar Brandt.

Enfin, dans le grand salon, aujourd'hui très nu, une importante frise au motif de roses, d'un style de transition entre Art nouveau et Art déco, étonne le spectateur. De même que les pilastres plus néoclassiques séparant et encadrant les fenêtres, elles ne peuvent être de Guimard, pas plus que la cheminée très simple qui apparaît sur une photographie prise dans les années vingt⁷⁷². D'ailleurs, à l'exception des chambranles des portes coulissantes et des crémones des fenêtres, Guimard semble singulièrement absent de ce grand salon. Son décor, style qui tourne le dos à la jeunesse déjà fanée de l'Art nouveau, pourrait être dû au jeune décorateur Léon Jallot. Ce dernier connaît bien Mezzara puisqu'ils collaborent au salon de la Société des Artistes Décorateurs de 1910 en exposant un lit agrémenté de dentelles. Et par ailleurs on sait que Mezzara commandera à Jallot une importante bibliothèque exécutée dans un style assez sévère, presque rustique⁷⁷³. On peut donc imaginer que, même si Guimard avait prévu sur ses plans de 1910 de décorer le salon, notamment par une cheminée

⁷⁷⁰ À partir de 1909 Guimard dessine des lustres en bronze à pendeloques et franges de tubes de verre pour lesquels il prend un brevet d'invention en juin 1910. Ils sont commercialisés par la maison Langlois, rue Mahler à Paris sous le nom des lustres Lumière. Mais nous n'avons pas la preuve que les lustres originellement employés dans la salle à manger de l'hôtel Mezzara sont bien des lustres Lumière.

⁷⁷¹ Pour preuve que ce domaine de l'art décoratif l'intéressait, on sait qu'au Salon des Artistes décorateurs de 1914, Paul Mezzara présentera des modèles de lustres.

⁷⁷² Mise en place au niveau du conduit prévu par les plans, on ne peut être certain qu'elle était véritablement fonctionnelle.

⁷⁷³ Ce meuble a été vendu aux enchères par les descendants de la famille Mezzara en 2014, une tentative pour le réintégrer dans l'hôtel Mezzara n'ayant malheureusement pas abouti.

et des moulures, il est possible que la commande de cette pièce avec son ameublement, lui ait échappée au profit de Jallot.

Cette relative diversité des intervenants apporte donc à la maison une variété de décors, notamment par des motifs naturalistes alors très prisés, mais qui semble venir perturber celui presque entièrement abstrait de Guimard. Il convient cependant de ne pas oublier qu'au sein de l'hôtel Mezzara, Guimard n'a pas affaire à un simple client dépourvu d'exigences comme l'a été Élisabeth Fournier pour le *Castel Béranger*, mais à un commanditaire artiste. Aussi amical et réceptif qu'il puisse être, Mezzara peut ne pas vouloir se soumettre totalement au « Style Guimard ». Et tout en lui confiant la majeure partie de la commande du décor, il désire sans doute le compléter par des œuvres d'autres artistes, eux aussi sociétaires des Artistes Décorateurs, avec lesquels il est en relation amicale ou professionnelle. Par cette démarche, son hôtel devient en quelque sorte une vitrine de la SAD [Fig 12].

Finalement, Guimard n'aura pas l'occasion de réaliser un décor et un ameublement aussi complet – avec la participation de son épouse – que dans son hôtel particulier de l'avenue Mozart.

Il est certain que le départ de Paul Mezzara de la maison en 1913 va entraver toute finition des décors qui n'étaient pas achevés à cette date. La mise en location immédiate puis le passage de la propriété à ses filles après son décès en 1918 vont certainement empêcher toute commande supplémentaire de décors et toute modification coûteuse. Il est donc probable que les interventions extérieures à celles de Guimard ont été réalisées avant la Première Guerre mondiale.

Quel avenir pour l'hôtel Mezzara ?

Très tôt, le Cercle Guimard, association vouée à la promotion du travail de l'architecte, a bénéficié d'un accès privilégié à l'hôtel Mezzara. Pour la première fois à l'été 2006, les portes de l'hôtel ont été ouvertes au public pour *Le Style Guimard, album d'un collectionneur*, exposition rétrospective de plus de 150 cartes postales se rapportant à l'œuvre d'Hector Guimard. L'événement – Guimard dans le Guimard – a permis de faire revivre ce qui devait fonctionner de pair : la pensée et l'œuvre d'un homme soucieux d'harmonie, de logique et de sentiment — ses maîtres mots. L'hôtel particulier de Paul Mezzara est alors apparu dans toute sa valeur patrimoniale : exceptionnellement préservé.

À l'automne 2017, l'expérience est renouvelée dans un contexte très différent avec la présentation de l'exposition *Hector Guimard, précurseur du design*. Plus de 13.000 visiteurs vont faire le déplacement et prendre connaissance de la mobilisation du Cercle pour la création d'un centre Art nouveau à Paris. L'hôtel, depuis peu déclaré d'inutilité au service public de l'Éducation Nationale (arrêté du 17 septembre 2015), propriété de l'État français, est libre et sans destination. C'est l'occasion de réaliser le rêve de l'architecte.

De son vivant, à la fin des années 1930, Hector Guimard évoque dans une note son souhait de faire de l'hôtel Guimard un musée. Établi aux États-Unis, il soutenait les efforts de son ami Auguste Bluysen pour ouvrir une section aux artistes avant-gardistes de 1900 au nouveau Musée d'Art Moderne à Paris. Il l'autorisait par lettre du 27 avril 1939 à puiser dans l'hôtel Guimard tout le matériel et la documentation nécessaires à son projet. Décédé en 1942 à New York, sa veuve Adeline Oppenheim-Guimard poursuit ces initiatives lors de son séjour en France en 1948 et fait quelques donations aux musées français (puis américains). L'oubli, les destructions suivront : l'hôtel Nozal en 1957, les ateliers de l'avenue Perrichont en 1960, la gare du métropolitain à la Bastille en 1962, le Castel Henriette à Sèvres en 1969. Tels des archéologues de la modernité, quelques passionnés commencent à reconstituer à la fin des années cinquante l'histoire et l'œuvre d'Hector Guimard. Henri Poupée sera le premier sur la liste de ces découvreurs, suivi par l'historien Roger-Henri Guerrand, connu pour ses ouvrages sur le métropolitain et l'Art nouveau européen, puis par un petit groupe d'amis : Alain Blondel, Yves Plantin, Laurent Sully-Jaulmes et Ralph Culpepper. À leur actif on compte de très nombreuses découvertes parmi lesquelles les archives de l'agence Guimard en 1968. D'autres suivront comme l'académicien Maurice Rheims, les conservateurs Georges Vigne et Philippe Thiébaud.

Le Cercle Guimard est créé en 2003, à l'initiative de Jean-Pierre Lyonnet, illustrateur passionné et autodidacte et de Bruno Dupont, journaliste. Son but : poursuivre le travail des « Hectorologues » et les recherches. À but non lucratif, l'association fédère et réunit ces premiers chercheurs et de nouveaux passionnés : Frédéric Descouturelle, Nicolas Horiot, Dominique Magdelaine, Olivier Pons et Agathe Bigand-Marion. Elle compte aujourd'hui plus de 400 membres. Le Cercle Guimard recueille la mémoire de tous ceux qui ont participé à cette redécouverte. La constitution d'archives anciennes et modernes est le socle d'un centre de ressources et de recherches.

De nombreuses villes européennes ont valorisé leur patrimoine Art nouveau. Le tourisme culturel autour de l'Art nouveau est florissant. Récemment à Barcelone, l'ouverture au public de la Casa Vicens d'Antoni Gaudí vient compléter la liste déjà longue des bâtiments offerts à la visite. À Bruxelles, le musée Horta s'agrandit et la Maison Frison va devenir un centre de partage et de ressources. L'hôtel Mezzara, déjà reconnu comme une œuvre architecturale emblématique par l'exposition barcelonaise *Los otros Pedreras* en 2012⁷⁷⁴ a tout le potentiel pour devenir l'aiguillon de l'architecture moderne parisienne. Le moment est historique pour créer ce lieu dédié à l'œuvre d'Hector Guimard et inscrire Paris sur la route européenne de l'Art nouveau.

⁷⁷⁴ *The Other Pedreras / Los otros Pedreras. Architecture and Design around the World in the Early 20th Century*, Barcelone, Casa Milà, 12 novembre 2012 au 24 février 2013. À propos de cette exposition, on pourra consulter : https://elpais.com/ccaa/2012/11/11/catalunya/1352590611_612296.html

Table des principales œuvres et documents cités

1. Tombe de Marie-Adèle Mezzara avec une croix GB éditée à la fonderie de Saint-Dizier sur catalogue Guimard (photo Cercle Guimard).
2. Paris, façade principale de l'hôtel Mezzara (photo Cercle Guimard).
3. Paris, hôtel Mezzara, couvre-lit en dentelles par Paul Mezzara (collection particulière).
4. Paris, hôtel Mezzara, grand hall en 1925 (collection Famille R.).
5. Paris, hôtel Mezzara, façade arrière en 1914 (photo Famille R.).
6. Couverture du roman « Claire Solange, âme africaine » (collection OP).
7. Photo de classe dans les jardins de l'hôtel Mezzara, années 1950 (collection particulière).
8. Photo de tournage du film Chéri à l'hôtel Mezzara en 2009 (photo NH).
9. Paris, hôtel Mezzara, escalier du grand hall (photo OB).
10. Paris, hôtel Mezzara, vitrail zénithal du grand hall (photo OB).
11. Paris, hôtel Mezzara, salle à manger (photo LSJ).
12. Paris, hôtel Mezzara, affiche du Salon de la Société des Artistes Décorateurs en 1913 (collection OP)

Pour citer cet article

Olivier Pons, Nicolas Horiot, Frédéric Descouturelle, « L'hôtel de Paul Mezzara par Hector Guimard », *Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours*, volume 1, études rassemblées et présentées par Christophe Henry, en partenariat avec le Groupe de Recherches en Histoire de l'Art moderne (GRHAM) et Les symposiums d'Histoire de l'Art de la Mairie du 11, p. 187-201 [en ligne], mis en ligne le 15 octobre 2018 URL : <https://www.mairieu.paris.fr/actualites/parution-des-symposiums-d-histoire-de-l-art-de-la-mairie-du-11e-598>

Ma voix rocailleuse. Pour une histoire géologique de la chanson
*Introduction au 12^e symposium d'Histoire de l'art*⁷⁷⁵

Valentin COMBE

Au commencement était le geste⁷⁷⁶. Le verbe, tout enfoui qu'il était au cœur de la matière, attendait patiemment qu'un vent le soulève, qu'une main l'enlace. « Malaxe »⁷⁷⁷, « des atomes, fais ce que tu veux » disait aussi Bashung dans « Résidents de la République »⁷⁷⁸, en un mot : façonne. Façonne cette roche étrange qu'est l'argile, roche plastique, presque ductile, et qui, mêlée à l'eau, donne à voir, si l'on s'en approche, les premières molécules du vivant. L'argile, ce sont des feuilletés empilés, séparés par des espaces microscopiques qui, outre de l'eau, contiennent tout un ensemble d'atomes : aluminium, silicium, lithium, magnésium *etc.*, un *sérum* complexe, extrait de nulle part, dont la poésie chantée ne pouvait que louer le mystère.

C'est donc tout naturellement que *Fantaisie militaire* commençait embourbé dans l'argile. Image originelle par excellence, la terre mouillée est ce de quoi tout germe ; elle appelle le toucher et le mélange. Elle a sa sensualité, et le potier pour compagnon de voyage. Cet imaginaire, dans cette chanson, est associé à celui de la formation des éléments et de la Terre. Bashung, personnifiant l'argile sous ses traits, reprend ce cours logique, ou cette proto-cuisine, dans un bourdonnement mystique : d'abord pétrissable, comme de la roche en fusion, il se soude à la « glaise », imperméable, telles l'argile et la silice en poterie, s'assèche ainsi, s'ossifie, prend vie, telle une Terre devenant habitable à mesure que s'endorment ses premiers volcans.

⁷⁷⁵ *De l'opérette au Pop-Rock. Paris, ville de la chanson populaire* (12^e symposium / 26 juin 2019), sur proposition de Martine Debieuvre, sous la direction de Valentin Combe et Christophe Henry. Depuis 1900, plus de cinq cents chansons ont mis en scène Paris comme sujet ou comme motif, comme personne ou lieu d'inspiration, de rêve, de plainte ou d'amour. Et cela n'est rien à côté du nombre de titres simplement créés, joués ou enregistrés à Paris, qui connurent le succès sur la scène parisienne ou qui inspirèrent un spectacle ou un film. Quelques mois après l'ouverture du musée de la Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (SACEM) fondée en 1851, il était légitime de consacrer un symposium de la mairie du 11 à la chanson parisienne, en envisageant l'aventure qui conduit ses créateurs et interprètes de l'opérette et du chant de rue au titre pop-rock présent dans tous les esprits. Avec Offenbach, Vian, Bruant, Gainsbourg, Fréhel, Ferré, Piaf, Gréco, Trénet, Simon, Brassens, Daho, Fontaine, MC Solaar, Dassin, Daniel Darc *etc.* Paris transforme sans cesse l'intelligence populaire en standards de notre culture vivante, écrivant les pages d'un classicisme inattendu.

⁷⁷⁶ DIDI-HUBERMAN Georges, *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, « Être fossile », Paris, Éditions de Minuit, « Fables du lieu », 2000, p. 59 : « Le frottage, on le sait, est une technique archéologique par excellence : il capte les traces les plus anciennes et les moins visibles qui soient. Il met au jour des *fossiles de gestes*, temps brefs (passages d'animaux) ou temps longs (formations géologiques) durcis comme dans un charbon. [...] »

⁷⁷⁷ BASHUNG Alain & FAUQUE Jean (paroles), BASHUNG Alain & LES VALENTINS (musique), « Malaxe », paroles, musique, *Fantaisie militaire*, Disques Barclay, 1998, Paris.

⁷⁷⁸ BASHUNG Alain & ROUSSEL Gaëtan (paroles et musique), « Résidents de la République », *Bleu pétrole*, Barclay, 2008, Paris.

« Malaxe », suivant le modèle de la matière prenant forme en s'agrégeant, glane çà et là, au hasard des paysages, des éléments favorables à l'émergence dudit « homme de demain » ; « hors-normes » car inattendu, toujours prompt, tel un corps d'Andrea Mantegna, à se mêler aux tactiles contingences – aquatiques (« cités lacustres »), sentimentales ou érotiques (« entre tes doigts », « issu de toi, issu de moi ») –, à former, par la rencontre, un nouvel être. Car il est aussi question d'amour dans cette chanson, au sens d'union et d'élévation, et d'amour comme geste invisible et modelleur, avec un rôle de passeur, faisant transiter d'un état de la matière à un autre. L'ensemble connaît un mouvement ascendant (« on s'est hissé sur un piédestal »), semblant se sublimer, qui « soulève la poussière en nuage »⁷⁷⁹ comme l'écrit Mandelstam, et ne fait devenir plus qu'un regard (« et du haut de nous deux, on a vu »). La physique chrétienne semble omniprésente : la pierre sacrée, argileuse et vivante, est ce qui symboliquement conduit vers l'ultime contemplation, à mesure que bat « le cœur de l'automate ». Formule par ailleurs très énigmatique, elle aussi associée à l'injonction « malaxe » – s'agit-il des mains de l'être aimé, agissant comme Pygmalion, ou comme un Dieu plasmateur sur un cœur-machine, amoureux et sublimé car recomposé ?

Jusque dans les sonorités du refrain, une forme d'alchimie se poursuit : rythmes saccadés, assonances de voyelles ouvertes et allitérations de sifflantes traduisent l'aspect de cet étrange agrégat ainsi que les modifications qu'il subit. Les paroles minérales et la structure cumulative de la chanson permettent donc d'interroger le rapport direct entre l'aspect même de la roche et les tempéraments évoqués. Peut-on mettre en œuvre une typologie des pierres dans leur rapport avec le chant ? Est-ce que tel minéral, selon sa couleur, sa texture, sa provenance, est plus à même de susciter telle impression, tel sentiment [Fig 1] ?

« Vire cette pierre de ton cœur »⁷⁸⁰

Une première réponse se trouve chez l'auteur-compositeur-interprète Hubert-Félix Thiéfaine. En contrepoint de l'amour naissant chez Bashung, il est ici fait mention du manque, du souvenir. « Reviens petite, les stalactites veulent m'emmurer » – les concrétions n'appellent pas instinctivement ce genre d'images : comment être emmuré, « incarcéré », par quelque chose au mouvement incertain, alors même que l'on est déjà pris au piège de la grotte ? L'on en saisit néanmoins la forme définitive : stalactites et stalagmites sont vouées à se rejoindre, à enfermer, comme dans une immense mâchoire, celui qui, dans le noir, attend le retour de l'être aimé (« y'a pas de Soleil sous la Terre »⁷⁸¹) – on le sent aussi prisonnier de ses propres larmes, elles-mêmes faiseuses de concrétions qui emmurent vivant. Et musicalement, nous sommes dans des sonorités proches de celles de Bashung, avec toujours cet étrange bourdonnement, et ici des *pizzicati* sur guitare électrique qui peuvent évoquer le bruit et l'écho – écho qui rend fou – des gouttes sur la pierre. Pierre qui, chez Thiéfaine, est volontiers associable à la mélancolie, au souvenir presque figé – dans « Scandale mélancolique »⁷⁸², on croit se retrouver face à des gisants, à des visages moulés, laiteux, comme celui de l'inconnue de la Seine, ou marmoréens, minéraux et d'outre-temps comme celui de Miss Alicia dans *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam⁷⁸³.

⁷⁷⁹ MANDELSTAM Ossip, « Aujourd'hui est un jour mauvais » (1911), *Tristia et autres poèmes* | *La Pierre*, poèmes choisis et traduits du russe par François Kérel, Paris, Gallimard, « Poésie », 1975 [2^e éd. 1982], p. 39.

⁷⁸⁰ THIEFAINE Hubert-Félix (paroles et musiques), « That angry man on the pier », *Scandale mélancolique*, Lilith, 2005, Paris : « Vire cette pierre de ton cœur | Elle fait plus le poids | Faut parfois | Sortir de soi. »

⁷⁸¹ GAINSBURG Serge (paroles et musiques), « Le Poinçonneur des Lilas », *Du chant à la une !*, Mercury Records, 1958, Paris : « Pendant c'temps que j'fais le zouave au fond de la cave (...) J'en ai ma claque de ce cloaque. »

⁷⁸² THIEFAINE Hubert-Félix (paroles et musiques), « Scandale mélancolique », *ibid.* : « Scandale mélancolique | À l'ouest du néant, | Dans leur marbre gothique, | Besognées par le temps, | Les reines immortelles | Ont le silence austère | Des mères qui nous rappellent | Dans leur lingerie de pierre. »

⁷⁸³ VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste de, *L'Ève future*, ch. XVIII « Confrontation », Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle Éditeur, 1886 [2^e éd. 1909], p. 73 : « Un jour donc, en plaisantant, je la conduisis au Louvre, en lui disant : « Ma chère Alicia, je vais vous causer, je pense, une surprise. » Nous traversâmes les salles, et je la mis brusquement en présence du marbre éternel. Miss Alicia releva son voile, cette fois. Elle regarda la statue avec un certain étonnement ; puis, stupéfaite, elle s'écria naïvement : — Tiens, moi ! L'instant d'après, elle ajouta : — Oui, mais moi, j'ai mes bras, et j'ai l'air plus distingué. Puis elle eut comme un frisson : sa main, qui avait quitté mon bras pour s'appuyer à la balustrade, le reprit, et elle me dit tout bas : — Ces pierres... ces murs... Il fait froid, ici. Allons-nous-en. »

Notons, encore une fois, la prégnance de l'analogie entre les roches et la mélancolie amoureuse, notamment dans les paysages lacustres, de grès, de craie, ou de plage. « Tu ne te souviendras pas »⁷⁸⁴ (1962), de Barbara, associe le « vent », les « algues », « cette plage », au « silence », à « notre émoi » – la plage, lieu commun des amours, est cet endroit où les pensées les plus secrètes, les plus malhabiles, n'ont de refuge qu'au cœur des éléments ; à eux donc de porter cette charge sentimentale, à la pierre, dans son état le plus impalpable, le plus fugitif, d'en recueillir le souvenir.

Disparition et effusion dans la nature sont aussi manifestes dans « La Fanette »⁷⁸⁵ de Jacques Brel, où, cette fois encore, les bruits environnants et les couleurs des lieux viennent réactiver la machine mélancolie. De nouveau, l'idée vient que c'est parce que ce sont en eux que gisent ou vivent les souvenirs, que les paysages marins en deviennent, à leur tour, vivants et favorables à la personnification. La plage, « déserte », « dormait sous juillet » écrit Brel, et « les vagues », « si elles s'en souviennent », « [nous] diront combien pour la Fanette [il a] chanté de chansons » car, culture du blason oblige⁷⁸⁶, elle leur ressemble à ces vagues, elle qui « était belle comme une perle d'eau » et qui « était brune, tant la dune était blonde ». Lieu de souvenir, cimetière sentimental, la plage, par la texture poudreuse de ses pierres, son paysage mouvant et imprévisible, participe de l'aspect transitoire et évanescence des amours qui la peuplent.

Chaque pierre est un rivage

Là où, quand elle touche à l'amour, la pierre est perçue passivement comme le réceptacle d'une émotion qui, naturellement, n'est pas la sienne, elle apparaît comme dotée de pouvoirs, presque magicienne et objet de culte dès lors qu'il est question d'une localité, ou d'une terre natale. Magicienne et magnétique, elle l'est à plusieurs titres. Qui veut la fuir en réchappera à coup sûr mais ne pourra se soustraire aux contrecoups de son « souviens-toi ! ». Comme un écho lointain, son énergie se diffuse, et rappelle à celui en qui elle instille son souvenir combien sa *terre natale* vit encore en lui.

Peut-être est-ce un peu fort d'ainsi voir la chose, mais la pierre, c'est aussi, par métonymie, un territoire. Dans la définition que l'on s'en fait, on l'associe volontiers à l'espace où un groupe humain a choisi de vivre et donc à son identité. « [Chanter] la terre », pour reprendre l'écrivain et chanteur Gérard Manset, c'est ici chanter l'énergie du sol dont la voix se fait réceptacle – la pierre est active et agit – en se laissant habiter. Sur cette réminiscence, se sont imprimés des minéraux, des végétaux ou quelque matière confuse, ils chantent ou font chanter – après tout, dans une formulation qu'on lui prête⁷⁸⁷, Carlyle n'écrivait-il pas que « la plus profonde pensée chante » ?

Certes, cette vision est teintée d'un profond romantisme, voire d'une certaine mièvrerie, mais la chanson est par essence associée à la notion de légende. Que l'on chante les louanges d'un héros, sa

⁷⁸⁴ BARBARA, Monique Andrée Serf dite Barbara Brodi (paroles et musique), « Tu ne te souviendras pas » (1962) ; *Dis quand reviendras-tu ?*, CBS Disques, 1964, Paris : « Les corps s'enfoncent comme les pas | Dans le sable où le vent les vole [...] ».

⁷⁸⁵ BREL Jacques (paroles et musique), « La Fanette » (1963) ; *Les Bonbons*, Disques Barclay, 1966, Paris.

⁷⁸⁶ Brel est pétri de culture renaissante et médiévale. Dans ses premiers films comme dans ses premiers albums, il se plaît à apparaître sous les traits d'un troubadour, sombre et joyeux à la fois, le pantalon serré et la chemise ample, toujours avec un air de voyageur. Des chansons comme « Le Fou du Roi » (1954, *Jacques Brel et ses chansons*), « Sur la place » (1954, *id.*), très marquée par l'imaginaire hugolien de l'Esméralda, ou encore « La Bourrée du célibataire » (1957, *Quand on n'a que l'amour*), ou la mention, en interview, d'auteurs comme Marot ou Du Bellay, pourraient venir confirmer cet ancrage culturel. Une quinzaine d'années plus tard, en 1972, Brassens chante le « Blason » (*Fernande*), et lui non plus n'a jamais caché ces héritages-là, lui qui a chanté des poètes comme Corneille ou Villon. Ce sont là des tempéraments propres à l'image que l'on peut se faire du jeune poète : solaire, échevelé, solitaire et mélancolique ; la période « troubadour » d'un Gustave Courbet a pu venir appuyer cette iconographie, avec des œuvres comme *Jeune homme dans un paysage* dit *Le Guitarrero* (1845, coll. particulière), où un jeune musicien, assis sur une pierre, entouré de roches et de végétaux, puise ses airs dans cette nature.

⁷⁸⁷ BERGAMIN José, *Le Puits de l'angoisse. Moquerie et passion de l'homme invisible*, traduit de l'espagnol par Yves Roullière, Paris, Éditions de l'Éclat, « Philosophie imaginaire », 1941 [2^e éd. 1997], p. 14 : « La plus profonde pensée chante, disait Carlyle. Le chant le plus profond est une pensée de sang : c'est la pensée du sang chrétien qui enflamme la poésie espagnole populaire, expression authentiquement espagnole. En Espagne, tout ce qui n'est pas peuple est ignorance. Seul le peuple sait ce qu'il veut et espère. [...] »

« mère-patrie » ou ses amours perdues, l'histoire sous-jacente, quasi-prétexte, en soi, à ces modulations vocales, est recomposée, taillée, affinée comme un silex auquel une forme nouvelle conférerait un pouvoir élémentaire. Dans la pierre comme dans le chant, réside une faculté mystique, presque philosophale, qu'est celle d'insuffler cette énergie précédemment évoquée, un souffle chaud et pierreux, « transmissible » à son tour.

La chanson, telle qu'on la connaît, n'est pas sans généalogie, et s'il est un de ses « ancêtres » suivant cette voie, c'est bien le *lamento* des XV^e et XVII^e siècles italiens. L'historienne Florence Alazard rappelle sa dimension contagieuse, par son sens originel (*clamentum*) : le cri de douleur qui saisit l'auditeur⁷⁸⁸. Auditeur d'autant plus saisi qu'il perçoit la matérialité du cri : il est la manifestation d'une douleur sans visage, n'est que pure matière, et peut suggérer des couleurs brunes, ou sombres, des images cavernueuses.

Le *lamento* est, qui plus est, un art qui s'adonne volontiers à la prosopopée : il fait parler des allégories, parfois des concepts, des animaux et, bien évidemment, la matière inanimée. Cette dernière s'anime au contact d'un immense chagrin. Florence Alazard précise que le *lamento*, se faisant « récit des pleurs », « rapportant des événements tragiques (décès, sièges de villes, catastrophes naturelles ou non) », chant des ruines, est ponctué de soupirs, de longs souffles semblant s'imbriquer, peu à peu, dans la matière voisine. L'exemple pris est celui du sac de la ville de Manfredonia, au sujet duquel un *lamento* fait entendre que la souffrance des habitants fut telle que « les pierres, l'eau, les étoiles et la Lune pleurent », que « le Soleil pleure à cette terrible nouvelle et [qu']encore tous les Éléments pleurent »⁷⁸⁹[Fig. 2].

Le fait que les pierres aient été les premiers supports de l'écrit a vraisemblablement permis l'essor d'imaginaires ou de mythes comme ceux des *pierres parlantes* ou des *pierres gardiennes*. Pouvoir capter et pétrifier la parole a aussi pu contribuer à l'idée qu'elles sont, si ce n'est vivantes, habitées par quelque force, consciente ou non. Un des premiers exemples connus est celui de l'*Épithaphe de Seikilos* (ou *Chanson de Tralles*), découverte en 1883 par William Ramsay, à Tralles (actuelle Aydın, en Turquie)⁷⁹⁰, et qui se présente sous la forme d'une petite colonne où sont gravés un texte ainsi que des notes de part et d'autre de ce dernier⁷⁹¹.

Les inscriptions font *parler* la pierre avant de la faire *chanter* – ou, plutôt, de la laisser donner la formule qui réveillera de sa torpeur millénaire son chant d'abord muet. « La pierre que je suis est une image. Seikilos me place ici, signe immortel d'un souvenir éternel » est-il écrit en en-tête⁷⁹². Il y a donc de fortes chances pour que la stèle eût été déposée du vivant dudit Seikilos ; elle pourrait prendre, par cela, le sens fort de l'*εἰκών* que l'on lit dans le texte, à savoir le *reflet* – image instable, flottante, où ne se dessine qu'à traits discontinus le portrait de cet homme. Le reflet est aussi une « image fantôme » pour reprendre l'expression d'Hervé Guibert, et le rythme suggéré par les notes semble déterminer le cadre du chant : il s'agit de libations et d'invocation aux Dieux⁷⁹³.

La pierre, couplée au chant, apparaît ainsi comme un relais, un moyen de communication avec le passé ou l'au-delà – elle sert de support aux dernières paroles et transmue le chant joyeux (« tant

⁷⁸⁸ ALAZARD Florence, *Le lamento dans l'Italie de la Renaissance*. « Pleure, belle Italie, jardin du monde », « L'espace sonore du lamento », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Art & Société », 2010, p. 75-77 : « Les *lamenti* rédigés entre 1450 et 1650 disent bien d'ailleurs qu'ils relèvent davantage de la profération et de l'écoute, que de l'écriture et de la lecture silencieuse. (...) Beaucoup de ces *lamenti* populaires évoquant l'actualité politique entre XV^e et XVI^e siècles insistent, avant de se livrer à la lamentation, sur la nécessité pour l'auditeur de se placer dans une situation d'écoute favorable. [...] »

⁷⁸⁹ *Lacrimoso lamento dell'infelice Città di Manfredonia Composta ad honore di chi legge*, cité par Florence Alazard, *ibid.*, p. 77.

⁷⁹⁰ Datée du I^{er} ou du II^e siècle, conservée au Musée National de Copenhague depuis 1966.

⁷⁹¹ LANDELS John G., *Music in ancient Greece & Rome*, « Some surviving scores », Londres (Royaume-Uni) et New-York (États-Unis), Routledge – Taylor & Francis Groupe, 1999 [2^e éd. 2014], p. 252.

⁷⁹² GREIF Francisque, « Études sur la musique antique », *Revue des Études Grecques*, vol. 27, fasc. 121, Paris, Ernest Leroux Éditeur, 1914, p. 7.

⁷⁹³ PILCH John J., *Flights of the Soul. Visions, Heavenly Journeys, and Peak Experiences in the Biblical World*, « Music in Second (Slavonic) Enoch » (ch. 5), The Music Plausibly Heard, William B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids (Michigan, États-Unis) et Cambridge (Royaume-Uni), 2011, p. 79-81.

que tu vis, brille, ne t'afflige absolument de rien ») en un chant funèbre – telle la *Passacaglia della vita* du compositeur baroque italien Stefano Landi (1587-1639).

Là n'est pas une façon de dire que toute allusion future à une pierre vivante ou vibrante est liée à cette épitaphe, simplement, cet imaginaire semble s'être inscrit dans bien des recoins des cultures orientales et occidentales, et cet exemple en est une des premières traces. La pierre a de multiples vertus, fussent-elles spirituelles, poétiques ou pseudo-scientifiques, et recèle, par cela et les comportements qu'elle suscite, un intérêt quasi anthropologique. Il est, en effet, un domaine où cette idée s'affirme assez vivement : le magnétisme, ou la « lithothérapie ». Cette médecine non conventionnelle, volontiers *New Age*, prête aux minéraux le pouvoir de guérir ou de consoler tel ou tel mal. Et en ce qui concerne notre étude, la chanson n'est pas en reste puisque certains *spécialistes* en la matière considèrent – sans préciser la source – qu'il existe des pierres améliorant les capacités vocales⁷⁹⁴. Il ne s'agit plus là d'un travail que pouvait faire un Démosthène ou un Cicéron pour vaincre le bégaiement ou mieux articuler en s'entraînant à parler avec des galets en bouche, mais bien de laisser la pierre diffuser son énergie et laisser s'opérer les changements nécessaires.

Une des idées qui toutefois demeure en cohérence avec la chanson est que, quand elle est utilisée comme un outil de comparaison, d'antithèse ou d'oxymore, ce n'est presque jamais sans lien avec l'idée de bien-être ou de plénitude. Il était question de la pierre comme métonymie et *symptôme* de son territoire. Symptomatique, elle l'est aussi quand, *extraite* du chanteur, telle une géode, elle vient traduire un poids, un remords, après s'être mariée tant aux circonvolutions du corps-caverne où elle gisait qu'aux reliefs revus, rêvés ou fantasmés de la contrée désirée. Mélancolie, encore⁷⁹⁵. Cette pierre formée par accrétion, ou agrégation d'autres éléments, est aussi un vestige, souvent, en chanson, de la terre natale. Chanter sa *heimat*, sa mère-patrie, ou patrie de cœur, comme ont anciennement pu le faire des poètes comme Du Bellay, regrettant son « petit Liré », ou Ernst Möriz Arndt (1769 – 1860) dans le contexte des campagnes d'Allemagne et de France (1813-1814)⁷⁹⁶, c'est d'abord décrire et rendre hommage au paysage, montrer en quoi il est si singulier ; et tous les éléments qui le composent appellent, comme un portrait de famille, à un retour – le concept qui revient est celui du *nostos*, relié à l'imaginaire du voyageur, mû par la musique des paysages de son île...

« Écoutez-le chanter le plat pays qui est le mien »⁷⁹⁷, conclue Brel sur sa chanson éponyme. Il y a une évidente musicalité dans le territoire regretté ou exalté – qu'il s'agisse de Baudelaire rêvant, dans « La Vie antérieure », de paysages merveilleux, à la divine organicité⁷⁹⁸, ou de Sully Prudhomme, dans « Au bord de l'eau », d'une alcôve verdoyante où il fait bon aimer⁷⁹⁹, rares sont ces textes n'ayant pas été mis en musique, ou n'y étant pas associés. L'un l'a été par Henri Duparc, entre 1911 et 1913, l'autre par Gabriel Fauré, entre 1875 et 1878, et tous deux ont reçu une interprétation par la cantatrice Régine Crespin. Signe ou non que ces textes cohabitent aisément dans l'esprit, il n'en reste pas moins qu'instinctivement ces évocations appellent un chant.

⁷⁹⁴ PELLOUX Martine, *Pierres de bien-être : guide d'équilibre intérieur par les minéraux*, Paris, Hachette, 2015, p. 104-110, au sujet de la calcédoine bleue : « [elle] symbolise l'art de la parole. Dans l'Antiquité, elle était utilisée contre l'imbécilité et favorisait notamment l'expression verbale (...) C'est la pierre des beaux parleurs et des chanteurs ; elle donne une voix agréable, dissout les inhibitions verbales lors de discussions animées. Elle atténue l'enrouement (...) À tenir dans la main lors d'une importante prise de parole en public, pendant une conférence, un entretien, une discussion, un cours de chant... Et en cas de bégaiement ou d'extinction de voix. » Au sujet de la topaze bleue : « [elle] symbolise l'inspiration, l'expression orale et l'écoute. (...) Elle stimule la créativité, c'est la pierre idéale pour les artistes (chanteurs, musiciens, peintres, poètes) (...) Elle est efficace pour la voix, les inflammations de gorge et l'enrouement [...] ».

⁷⁹⁵ Sur ce thème et l'idée d'une consciente dualité, nous pouvons renvoyer au catalogue d'exposition suivant : COLLECTIF, CLAIR Jean (dir.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris, RMN – Gallimard, 2005

⁷⁹⁶ ARNDT Ernst Möriz, *Cinq chants pour les soldats allemands*, 1813 : « Regardez, j'ai bonne mine. | Mais montez sur la colline, | Regardez dans la vallée, | Qui sait si je reviendrai ? »

⁷⁹⁷ BREL Jacques (paroles et musique), « Le Plat pays », *Les Bourgeois*, Disques Barclay, 1962, Paris.

⁷⁹⁸ BAUDELAIRE Charles, « La Vie antérieure », *Les Fleurs du Mal*, XII, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857, p. 36-37 : « Les houles, en roulant les images des cieux, | Mêlaient d'une façon solennelle et mystique | Les tout-puissants accords de leur riche musique | Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux [...] ».

⁷⁹⁹ SULLY PRUDHOMME René Armand François Prudhomme dit, « Au bord de l'eau », *Les Vaines Tendresses*, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, 1875, p. 12-13 : « Entendre au pied du saule où l'eau murmure | L'eau murmurer [...] ».

Certes, d'un texte à l'autre, les paysages peuvent se ressembler, mais ils permettent de rendre compte de certaines particularités *poético-géologiques*, d'étudier les réactions de tel artiste devant tel minéral de telle localité, et de voir s'il produit les mêmes *effets poétiques* d'une personne à l'autre, selon sa provenance ou sa matérialité. De cette façon, il serait presque possible d'élaborer une cartographie, ou une typographie, minérale et sentimentale, ou géologique, sociale et artistique – à l'image de la *Carte de Tendre*, suggérée par Madeleine de Scudéry (1607-1701) dans *Clélie, histoire romaine* (1654-1660).

C'est ainsi que Brel distingue, dans le paysage d'une ville du Nord, des bâtiments où la vie se fait, la source, la nature d'où cet ensemble provient *géologiquement*. Ces lieux se sont formés comme par évolution, ou métamorphose : les roches sont devenues des montagnes, et les montagnes des cathédrales, et les cathédrales, enfin, finissent par ressembler à des montagnes, par en être l'équivalent urbain. Les analogies viennent autant témoigner du passé pierreux et « informe » de ces bâtiments que de la recomposition trait pour trait du paysage naturel en paysage urbain : *tout se transforme*, ou plutôt, *tout se ressemble*, car évidemment la Belgique est dépourvue de montagnes remarquables, mais la géologie est ici mise au service d'une description élogieuse, poétique et mythique d'un pays « plat ». Plat, mais infiniment lié au caractère organique de la terre et de la mer, et propice, en quelque sorte, à la cartographie des *géo-tempéraments* précédemment évoquée. Le « Plat pays » peut aussi avoir « le cœur à marée basse », ses « chemins de pluie » sont « son unique bonsoir », sa langue est celle du vent (« avec le vent de l'est écoutez le vouloir », « quand le vent est au rire, quand le vent est au blé »), et le ciel est sa conscience qui, grise, fait « [se pendre] » les canaux. Brel joue ainsi sur les mélanges, les ressemblances et se plaît à voir la terre comme rêveuse, nostalgique et mouvante par essence, qu'elle instille cela aux êtres humains et à tout ce qu'elle touche ou compose. « La Cathédrale », que chante également Brel, parce qu'elle est faite de pierres, de cette même énergie primale, devient ici, par la rêverie, un immense navire fuyant vers l'Angleterre⁸⁰⁰, capable de se transformer, de se recomposer, atome après atome, et « [d'accoucher] du jour ».

Des poudreuses falaises emportées par le vent aux rochers battus par les flots, le chant, chez Brel, est ce qui suit le mouvement naturel des choses, ce qui lui ressemble – sa nature venteuse, insondable et oublieuse y participe. Il vient traduire, au-delà d'une *invitation au voyage*, une fascination pour l'aspect tout à la fois logique et sonore de la nature. Le poète et chansonnier Charles Cros (1842-1888), également scientifique et inventeur⁸⁰¹, nourri par les importantes découvertes de son temps, développe une œuvre, dans le recueil du *Coffret de Santal*⁸⁰², jouant à la fois sur la rêverie – thème hugolien et prégnant dans la littérature d'alors – et un ton explicatif, aboutissant sur une forme de leçon poétique, ou de poésie scientifique, où l'observation lamartinienne devient prétexte à une compréhension méthodique des mouvements naturels.

« Ravi des souvenirs clairs de l'eau dont s'abreuve / La terre, j'ai conçu cette chanson du fleuve » écrit-il, comme si, imprégné de ce savoir nouveau charrié par les eaux, il allait s'en faire l'écho et délivrer quelques rudiments de géologie et de « météorologie ». Le poème est une longue série de personnifications, suivant, tel l'Ecclésiaste, le parcours du fleuve depuis les neiges éternelles jusqu'à sa disparition dans l'océan. Ainsi, Cros dit que « l'eau [féconde] le sol », « murmure », que les « genêts dorés trouvent seuls un abri dans les fentes des pierres », que les « mouchérons valsent », que le fleuve est tantôt « tranquille » face à la ville qui « [crie] », ou qu'il « emporte tout » sur un chemin parsemé de rencontres et de scènes bucoliques. Parmi celles-ci, il en est une illustrant le pouvoir musical du

⁸⁰⁰ BREL Jacques (paroles et musique), « La Cathédrale » ; *Les Marquises*, Disques Barclay, 1977, Paris : « Cette cathédrale en pierre | Qui sera débordée | Traînez-la à travers prés | Jusqu'où vient fleurir la mer (...) ».

⁸⁰¹ Pour l'anecdote, Charles Cros a mis au point ce qu'il avait appelé le « paléophone », ancêtre avorté du phonographe. Il y avait déjà là l'idée de faire revenir à la vie, comme l'aurait fait un paléontologue, les bruits disparus, ou secrets, qui composent les pierres, et d'en réentendre « les paroles gelées ».

⁸⁰² CROS Charles, « Le fleuve » (1874), *Le Coffret de santal* | Chansons perpétuelles, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, 1873 [2^e éd. 1879, Tresse Éditeur], p. 58 – 67 : « Les montagnes, sur leurs sommets que nul témoin | N'a vus, condensent l'eau que le vent leur envoie. | D'où le glacier, sans cesse accru, mais qui se broie | Par la base et qui fond en rongant le roc dur. (...) | Ici le pays plat | Étale encor ses prés, ses moissons. Des rivières, venant on ne sait d'où, capricieuses, fières | Courent les champs, croyant qu'elles vivront toujours | Dans la parure en fleur de leur jeune parcours. (...) | Le flot profond, serré par les piles massives | Du pont, court plus féroce, et les pierres passives | Se laissent émettre par l'eau, tranquillement. [...] »

fleuve : ce dernier vient à la rencontre des « lavandières [qui] font claquer leurs battoirs sur le linge et les pierres » puis qui « plongent leurs bras nacrés dans l'eau qui court (...) » et « chantent une chanson où le roi les épouse ». L'instant semble déjà d'une autre époque, comme si ce fleuve remontait aussi le cours du temps, et scellait une alliance musico-minérale, entre la « nacre », « les pierres » et l'eau, les bruits des femmes (« claquer », « plongent », « chantent ») et du fleuve, et leurs rêves respectifs : un « roi » pour les unes, un océan pour l'un.

Homo cantor

Une alliance de sentiments qu'une *géo-poétique* serait, en apparence, peu encline à suggérer, est celle de fascinations diverses – esthétique et scientifique – et de deux tempéraments : humour et conscience écologique. Les fouilles archéologiques ou géologiques sont fondées sur une gestuelle pouvant être répétitive, laisser les pensées se perdre et se délier, jusqu'à ce qu'un chant, né de la routine, les délivre.

Routine et ritournelle, le lien semble évident. Les premiers chants où ce rapport est constitué nous placent, entre autres, dans les cadres de la chanson paysanne (« Quand je menais mes chevaux boire »⁸⁰³), ouvrière (« Le poseur de rails »⁸⁰⁴, « Pauvre Martin »⁸⁰⁵, les chants du Front Populaire) ou même religieuse (et un des exemples les plus anciens et significatifs est le *Livre vermeil de Montserrat* dont les hymnes, répétitifs, viennent rythmer la vie monacale, habiter les pensées du dévot pour ne jamais le détourner, pas même une seconde, de sa pieuse tâche). Dans le cas de la géologie, certaines expéditions sont semblablement *scandées* par des chants, notamment dans le cas des élèves de l'École Centrale de Paris, entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, dont les escapades au bois de Meudon ont poursuivi et généré des codes estudiantins, sérieux et potaches à la fois.

Les paroles des chansons dont nous disposons sont souvent très simples, car parodiques, elles relatent des actions quotidiennes ainsi que les habitudes du métier. Elles fonctionnent, pour la plupart, comme une recette, pour se redonner du courage, ou comme un moyen mnémotechnique quand des méthodes, ou des termes scientifiques sont employés. Les chansons démarrent souvent avec des airs guillerets, parfois innocents, ou à la manière d'un conte – l'on est très rapidement mis en contexte, sans doute est-ce là une des contraintes que pose le modèle de la chanson (« notre professeur à l'amphi, un beau matin nous a dit »⁸⁰⁶ ; « dans ces grand's carrières, cherchons tous des pierres »⁸⁰⁷). L'environnement scolaire est toujours rappelé, et sans cesse un hommage est rendu aux enseignants, surtout à un certain Monsieur Bergeron⁸⁰⁸, entre 1896 et 1906 (« pour la collection de ce brav' Monsieur Bergeron » ; « c'était magnifique en suivant M'sieur Bergeron à Meudon » ; « dans une carrière un beau jour, se trouvait un monsieur très chic »).

Ces chansons permettent de fixer le portrait des acteurs de la géologie d'alors, de ces promotions en plein apprentissage, et de comprendre l'ambiance propre à ces promenades pédagogiques [Fig. 3]. Le moment semblait régulier mais tout de même assez rare pour susciter, semble-t-il très fréquemment, un vif émoi. L'on remarque même un véritable plaisir à énumérer toutes les périodes géologiques documentées, découvertes – ou que l'on croit découvrir – au gré des fouilles : des noms

⁸⁰³ Chanson du XVII^e siècle aux origines méconnues, elle fut reprise, entre les années 1970 et 2000, par deux groupes aux tendances *New Age* ou « vieille France » : *Malicorne* et *Le Poème Harmonique*.

⁸⁰⁴ LAFFORGUE René-Louis (paroles et musique), « Le poseur de rails », *T'es bath... môme*, Pathé, 1957, Paris.

⁸⁰⁵ BRASSENS Georges (paroles et musique), « Pauvre Martin », *Le Vent*, Polydor, 1953, Paris : « Il retournait le champ des autres | Toujours bêchant, toujours bêchant (...) | Et quand la mort lui a fait signe | De labourer son dernier champ, (bis) | Il creusa lui-même sa tombe | En faisant vite, en se cachant [...] ».

⁸⁰⁶ « L'excursion géologique », *Sans Tralala Revue*, Revue de fin d'année de l'École Centrale, Paris, 1895, chanson citée par Gilles Thomas dans les *Annales de l'École Centrale, ABC Mines* | 34, Paris, février 2012 : « Pour bien reconnaître un fossile | La chose est très facile. | Un marteau dans la main | Il faut aller soi-même | Ô volupté suprême ! | Fouiller dans le terrain. [...] »

⁸⁰⁷ « Chansons des pierres », *En voulez-vous des Diplômes ?*, Revue de fin d'année de l'École Centrale, Paris, 1896, *ibid.* : « Dans une grand'salle | De l'École Centrale | Ell's f'ront l'admiration | De chaq' promotion. »

⁸⁰⁸ Pierre Joseph Jules Bergeron (1853 – 1919), ingénieur des Arts et Manufactures, Docteur ès Sciences, était Professeur de minéralogie et de géologie à l'École Centrale entre 1892 et 1912, puis de 1915 à sa mort.

sont lancés, un peu au hasard, par les étudiants, aussi bien pour montrer que la leçon est apprise que pour tenter sa chance dans l'exercice de reconnaissance.

Une certaine jubilation naît du fait de dire l'un de ces mots savants dont on ne comprend guère le sens instinctivement – ces mots prennent des airs de formules magiques qui feraient, sous nos pieds, s'ouvrir le gouffre du temps, et se découvrir l'infini de ses strates. À ce titre, Pierre Gemme (pseudonyme de Claude Roy), écrivain, collectionneur et surtout *lithomaniaque*, raconte, dans *La Mémoire de la Terre*, la naissance de sa passion. Elle commença spécialement à la lecture d'ouvrages de vulgarisation mentionnant des noms scientifiques de minéraux, lesquels, pour Pierre Gemme, « [dansaient] dans [sa] tête d'enfant »⁸⁰⁹. Cette fascination pour le vocabulaire scientifique l'a poursuivi toute sa vie, car c'est avec des mots que tout commence, des mots qui demandent à être touchés, qui « doivent être vus » écrit Pierre Garnier⁸¹⁰, et dont la complexité fait éclore « un défilé sonore »⁸¹¹ de plus en plus envahissant, tonitruant, hypnotisant – tel le nom d'un être aimé.

Les chants estudiantins n'en sont peut-être pas à un pareil stade de fascination, mais elle demeure, car les mettre en musique, ces noms, c'est aussi faire en sorte qu'ils tournent en boucle dans l'esprit – aussi bien pour les mémoriser que pour en manifester la beauté sonore. Ainsi, la chanson « Dimanche dernier, eh bien » propose, strophe après strophe, une incursion strate après strate dans les tréfonds de la terre. La forme musicale suit à la fois la forme géologique et la forme pédagogique : à une strophe correspond une période ainsi qu'une particularité (souvent très vague, et dans le mauvais ordre). L'on retrouve « Monsieur Bergeron » qui, dans une « excursion » à Meudon, emmène en voyage temporel ses étudiants. La chanson commence avec « le permien », aux « beaux noms de terrains », et où l'on peut voir « de la terre à briques », puis elle poursuit avec le « carbonifacien » (et le Carbonifère précède de fait le Permien), le Crétacé (erreur sans doute volontaire et moqueuse : « la minéralogie, j'la connais pas assez, ça m'a paru identique »), une période inventée (« Infraliens », sans doute un calembour propre à la communauté) associée aux « pierres feldspathiques », et enfin le « gothlandien » (Silurien, précédant de deux systèmes le Permien). La chanson démarre donc avec l'ordre canonique avant de délibérément se perdre, tout mélanger avec la désinvolture *ad hoc* – la géologie étant une épreuve aussi bien physique qu'intellectuelle⁸¹².

Les *Annales* de l'École Centrale regorgent de chansons ou d'écrits parodiques sur lesquels nous ne pouvons plus nous appesantir. Il faut néanmoins retenir le caractère hermétique, et parfois incongru, de certains noms scientifiques, lesquels sont plus à même de susciter des jeux de mots, et accessoirement le rire s'ils sont bien faits. Demeure également la critique d'un certain culte du nom, dont la connaissance pouvait avoir l'allure d'un privilège, en ce qu'il permettrait à son tour de s'élever dans les strates du monde scientifique. Notons enfin que les chansons étudiantes font partie de ces rares exemples à développer un point de vue extérieur à l'objet examiné – autrement, quand le poète est en embuscade, la prosopopée revient.

Son retour, elle le fait avec les Hommes de la Préhistoire dans la chanson « L'Homme fossile »⁸¹³, interprétée par Serge Reggiani, où cette fois, ce ne sont plus les paléontologues qui s'expriment, mais bien un homme « antédiluvien ». Le titre de la chanson fait référence à l'Homme de Néandertal, découvert en 1856, première espèce du genre *Homo* à recevoir le qualificatif « d'homme fossile », ainsi

⁸⁰⁹ GEMME Pierre, *La Mémoire de la Terre. Petit gisement d'idées sur les minéraux, fossiles et météorites*, Paris, Transboréal, « Petite philosophie du voyage », 2017, p. 12 : « *Gryphaea*, Crétacé, Sinémurien. Les noms dansent dans ma tête d'enfant, s'associent en une étrange musique. [...] »

⁸¹⁰ GARNIER Pierre, *Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique*, Paris, Éditions André Silvaire, « Les Lettres », 1962, p. 78 : « Les mots sont aussi durs, aussi étincelants que des diamants. (...) Les mots doivent être vus [...] ».

⁸¹¹ GEMME, *La Mémoire de la Terre...*, *op. cit.*, p. 40-41 : « Avant même de pouvoir contempler les minéraux, les fossiles ou les météorites, le défilé sonore de leurs noms lus dans les livres et les encyclopédies porte à la rêverie. Leurs appellations empreintes de mystère affluent, se succèdent et se répondent. (...) Dans tous les cas, les noms hermétiques, chantants ou détonants son propices au rêve. (...) Le rythme de ces mots qui bat nuit et jour dans ma tête est envoûtant. La fascination saisit mon esprit, monopolise ma mémoire, occupe mon temps. Nous ne sommes pas loin, à ce stade, de la magie : la musicalité des pierres devient mantra et litanie, préfigurant leur adoration. [...] »

⁸¹² « Dimanche dernier, eh bien », *Dans le Circuit*, Revue de fin d'année de l'École Centrale, Paris, 1905 – 1906, *in op. cit.* : « Enfin, nous sommes revenus | La minéralogie | M'a total'ment fourbu | L'lend'main j'ai séché l'école | J'avais la pécole | En suivant M'sieur Bergeron à Meudon. »

⁸¹³ TISSERAND Pierre (paroles et musique), « L'Homme fossile » (1966), *Et puis...*, Polydor, 1968, Paris.

qu'à toutes les spéculations entourant ces corps demeurés « dans la tourbe » des centaines de milliers d'années durant. La chanson démarre au son du xylophone, de la même façon que *Fossiles*⁸¹⁴, parodie de Camille Saint-Saëns, ravivant l'imaginaire de la *danse macabre* et suggérant ainsi le bruit supposé de squelettes brinquebalants et s'entrechoquant – ou ici remués par les « coup de pioche » de l'archéologue, les faisant « danser » vers le « formol ». Le rythme même de la chanson suit celui avec lequel le corps de « l'homme fossile » est balloté, malmené, perpétuellement soumis à la *question* ou à des affirmations trompeuses. Reggiani endosse le rôle d'un *homme fossile* ne comprenant pas, ou feignant de ne pas comprendre, le sens des tractations faites à son sujet. Cette posture, évidemment critique et ironique, lui permet d'utiliser avec fausseté et second degré le vocabulaire scientifique, et d'effectuer un parallèle entre la muséification de son être, son étude archéologique, et ce qu'il perçoit plutôt comme un grand nettoyage : « on se mit à m'brosser mâchoire et temporal, suivit un shampoing au bichromat' de potasse [dichromate de potassium, extrêmement oxydant] ».

L'*homme fossile* constate l'absurdité de sa situation : lui qui « [dormait] dans la tourbe » depuis « trois millions d'années », le voilà, en un temps infiniment bref (« du jour au lendemain ») mis sous le feu des projecteurs, comme une bête de foire, alors qu'il ne faisait que des choses qu'il jugeait anodines. Son identité change également, d'illustre inconnu, il devient le représentant officiel (et diplomatique) des « *Pithecanthropus Erectus* » (Homme de Java), les scientifiques, « suivant coutumes et us », ayant choisi de « [le] baptiser de par un nom latin ». Certes, ce regard rétrospectif est né d'une critique un peu légère du monde scientifique, mais l'élément sans doute le plus intéressant de la chanson est la comparaison faite entre la vie supposée⁸¹⁵ de l'*homme fossile* (« ils ont dit que j'vivais dans une grotte ») et comment, lui, la perçoit :

« Alors que j'habitais un pavillon de banlieue,
J'étais comm' tout le monde, pétri de bonn's manières,
Tous les dimanch' matins, je jouais au tiercé,
Je portais des cols durs, et des bandag's herniaires
C'était avant la guerr', avant qu'tout ait sauté [...] »

C'est là que le rythme de la chanson s'accélère, et cette perception n'est évidemment pas sans lien avec une autre accélération, celle de la mécanisation, de la première robotisation d'après-guerre et de l'uniformisation de certains modes de vie. Écrite en pleine période « yéyé », cette chanson se fait le reflet d'une conscience écologique, mais qui, en réaction, semble rendre compte des conséquences réelles et durables de l'activité humaine sur Terre. Nous ne sommes pas nommément dans une évocation de l'*anthropocène*, mais il apparaît en filigrane, en montrant clairement que l'*homme fossile* d'hier est aussi celui de demain, et qu'à son tour, il se noiera dans sa « tourbe », laissera des traces vraisemblablement plus remarquables, durables et néfastes que ses prédécesseurs, et que, peut-être, d'autres scientifiques examineront avec le même regard, la même curiosité, et une touche de naïveté – nous laissons, certes, une documentation bien plus riche, car numérique, et plus explicative sur la manière dont nous percevons notre temps, mais si elle tenait à disparaître, qui sait comment un cimetière d'ordinateurs ou les gratte-ciels du Golfe pourraient être interprétés ? Et qui sait si d'autres chansons naîtront de nos débris⁸¹⁶.

« (C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le chant...) »⁸¹⁷

Les réactions sont en chaîne, en chimie, comme en poésie, comme en chanson. Si ladite chanson engagée a pris un tournant écologique entre les années 1970 et la fin des années 1990, du *New*

⁸¹⁴ SAINT-SAËNS Camille, *Le Carnaval des animaux*, XII, « Fossiles », 1886, Vienne, Paris.

⁸¹⁵ TISSERAND, « L'Homme fossile », *op. cit.* : « Ils ont dit que j'étais un virtuose du gourdin | Qui assommait bisons, aurochs et bonn' fortune | Que j'étais drôl'ment doué pour les petits dessins | De Vénus callipyg' aux tétons comm' la Lune ».

⁸¹⁶ DIDI-HUBERMAN, *Être crâne ...*, *op. cit.*, « Être fouille », p. 51-52 : « Pour le sculpteur, donc, la mémoire est une qualité propre au matériau lui-même : la matière est mémoire. [...] »

⁸¹⁷ PIZARNIK Alejandra, « Pierre fondamentale » (1971), *L'Enfer musical (El Infierno musical)*, traduit de l'espagnol par Jacques Ancet, Paris, Ypsilon Éditeur, 2012, p. 13 – 16 : « Je ne peux parler avec ma voix mais avec mes voix. | Ses yeux étaient l'entrée du temple, pour moi, qui suis une errante, qui aime et qui meurs. Et j'aurais chanté jusqu'à me faire une avec la nuit, jusqu'à me défaire nue à l'entrée du temps. | Un chant que je traverse comme un tunnel. [...] »

Age au « politico-bucolique », avec des groupes comme *Tryo* ou *Zebda*, elle a peu à peu laissé sa place, surtout à partir de la fin des années 2000, à un autre tournant poétique, à la mélancolie joyeuse (et toujours, un peu, politique), représenté par des groupes comme *Mansfield*. *TYA* ou *Ödland*, ce dernier se qualifiant même de « psyché-folk ». Là où beaucoup d'artistes, aujourd'hui, se reconnaissent dans une esthétique *rétro*, fortement inspirée par les années 1980, tant du point de vue vestimentaire que sonore, d'autres tentent de retrouver la veine des chansonniers d'autrefois, tout en leur insufflant des images issues de la « Révolution numérique » – créant par cela un assemblage esthétique, rendant hommage à un imaginaire « disparu », et tentant de donner à « son » temps une représentation singulière, fidèle à l'esprit perçu.

C'est ainsi que nous terminerons notre voyage : en compagnie du groupe *Ödland*, et du poète et « lithomaniac » Roger Caillois. De ce groupe, retenons la chanson « Comète »⁸¹⁸, constituant un véritable hymne à cet astre, à l'image de l'ode de Pierre Garnier à Boucher de Perthes⁸¹⁹. Là où jadis il y avait une fascination pour des mondes inconnus à échelle humaine, des continents perdus, l'on en trouve une pour des échelles à peine plus imaginables : le fin fond du cosmos, les confins du Système solaire. À peine imaginable, et pourtant, c'est de ce « grand nuage d'Oort », et de l'agrégat nébuleux originel, d'où provient l'essentiel de la matière terrestre, et *a fortiori* chaque pierre. L'allure dansante de la matière primale s'assemblant est reprise dans la description de la comète – marquée, elle aussi, par l'utilisation d'un vocabulaire plus ou moins scientifique : « dans l'espace ta glace vaporisée, ta surface ionisée hélas est vaporisée ». Le chant se mue peu à peu en un chant funèbre (« merveille des merveilles, voilà ta mort »), louant l'éclat de sa joute finale et solaire. Dans la dédicace de *Pierres*, Roger Caillois en parle comme d'une rencontre humaine, d'une voyageuse, comme si elle-même lui avait conté l'histoire de ses origines : « elles sont du début de la planète, parfois venues d'une autre étoile »⁸²⁰. Elles sont peuplées de souvenirs géologiques, ou cosmiques, formées en apparence *ex nihilo*, et « disent » ce qu'elles virent, « montrent » ce qu'elles éprouvèrent dans le magma de la première étincelle.

Nulle oreille en ce temps-là ne pouvait entendre ces bruissements étoilés. Pourtant, ces pierres lointaines, les planètes, les galaxies, tout, émet un son, quand les unes se cognent, quand les autres tournoient – et tout cela est pour nous parfaitement inaudible. Vraiment ? Si l'on en croit encore Pierre Garnier – mais faut-il bien le croire ? –, nous, qui sommes issus de la rencontre de minéraux, nous portons aussi la trace de ces premiers échanges, et quand nous parlons, nous laissons aussi cette matière parler, elle qui a attendu des milliards d'années de métamorphose pour ce faire. « Les mots n'ont pas été inventés par les hommes », écrit Pierre Garnier⁸²¹, « ils nous ont été donnés comme les mains, les astres. Ce sont des objets durs peuplant le continent du langage ». Poète spatialiste, vocaliste, il part du principe que ses textes doivent être lus à voix haute, car il juge nécessaire que ses phrases, de pierres vêtues, et surtout composées, transmettent la même mystérieuse énergie que s'échangent depuis toujours *nos ancêtres les pierres*.

⁸¹⁸ *Ödland*, « Comète », paroles et musique de Lorenzo Papace, *Comète*, 2016, label indépendant : « Petit objet céleste au cœur gelé | Où siègent les poussières | Boules de neige au cœur gelé | Délogée de ton nuage | Commence ton voyage (...) | Le vent de notre Soleil | Te fait scintiller (...) | Les poussières de tes traînées | S'apprentent à briller | Près de notre planète | Tes traînées se mettent | À briller | Mais tu subis des brûlures [...] ».

⁸¹⁹ GARNIER Pierre, *Œuvres poétiques*, 1 – 1950-1968, Bordeaux, Éditions des Vanneaux, 2008, p. 154-155 : « [...] Saluons Boucher de Perthes | et ceux sur la piste des choses et des mots | car si l'amour donne l'éternité | l'éternité donne l'amour | cent bouches s'avancent et gorges creuses | dans la pierre apparaissent les chocs des étoiles | Saluons Boucher de Perthes ».

⁸²⁰ CAILLOIS Roger, *Pierres*, Dedicace, Paris, Gallimard, « Poésie », 1966 [4^e éd. 1971], p. 7 : « Elles portent alors sur elles la torsion de l'espace comme le stigmate de leur terrible chute. Elles sont d'avant l'homme ; et l'homme, quand il est venu, ne les a pas marquées de l'empreinte de son art ou de son industrie. Il ne les a pas manufacturées, les destinant à quel usage trivial, luxueux ou historique. Elles ne perpétuent que leur propre mémoire [...] ».

⁸²¹ GARNIER Pierre, *Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique*, *op. cit.*, p. 81-82 : « Le mot nécessaire pénétrant dans l'atmosphère du poème devient étincelant comme un météore. »

À notre hypothèse de départ – est-il possible d'établir une typologie pierre/tempérament au prisme du chant –, nous pourrions répondre par l'affirmative à plusieurs titres : la pierre est chargée d'un grand nombre de mystères, autant mystiques que scientifiques, ce qui est idéal pour composer un imaginaire riche, hybride et ouvert à des pratiques extrêmement diverses. La pierre est aussi changeante, ce qui a pu lui conférer une allure d'être vivant, pierreuse, et la savoir capable de produire des sons, par contact, n'a pu que perpétuer ce mystère, et l'inscrire davantage dans un imaginaire sonore. Elle est présente partout, qu'il s'agisse d'amour, de voyages, de travail, de sciences, de douleur, pas un monde ne lui échappe. Et pour cause, comme nous le disions avec Pierre Garnier, si l'on en suit son rapport *hermétique* avec le monde, parler, chanter, c'est aussi exprimer ce qu'elles cherchent à dire depuis longtemps. Des poètes comme Roger Caillois leur rendent ainsi hommage, en cherchant le pierreuse dans la langue : « je cherche à donner à mes phrases, même transparence, même dureté, si possible – pourquoi pas ? – même éclat sur les pierres... Comme si je souhaitais les dédoubler par le langage »⁸²². En cela, une étude comparant plus précisément encore les structures rocheuses et celles du langage, les phénomènes géologiques, et les phénomènes vocaux, pourrait être menée. Les roches, en effet, composent le parler, et chanter – le moins faux possible – participe de ce mouvement harmonieux et de cette énigme qui la poursuivent depuis la *nuit des pierres* [Fig. 4].

« *E il canto dice, nascosto nel tempo,
Con voce di pietra :
Siamo due coste di rupe
Aspettiamo un terremoto
Per unirci du nuovo
In un solo canto [...] »*⁸²³

⁸²² JENNY Laurent (dir.), *Roger Caillois, la pensée aventurée*, Paris, Belin, 1992, p. 110 – 111.

⁸²³ CAPOSSELA Vinicio, « Aedo », *Marinai, profeti e balene*, Rome, La Cupa, Warner Music Italy, 2011, traduction proposée : « Égaré dans les âges, le chant dit d'une voix pierreuse : nous sommes deux côtes rocheuses. Attendons le séisme pour de nouveau s'unir en un seul chant. »

Table des principales œuvres et documents cités

1. Gustave Doré, *Avares et prodigues*, 1861-1862, illustration pour la *Divine Comédie* de Dante, *L'Enfer*, ch. XXII, gravure sur bois, 21,5 x 26 cm.
2. Samuel Palmer, *A Cornfield by Moonlight with the Evening Star*, v. 1830, aquarelle rehaussée à l'encre et au crayon, 19,7 x 29,8 cm, Londres, British Museum, 1985,0504.1
3. Carl Spitzweg, *Der Geologe*, deuxième version, v. 1860, huile sur toile, 48 x 27 cm, Collection privée.
4. Anonyme, *Geology*, v. 1840-1850, lithographie colorée.

Pour citer cet article

Valentin Combe, « Ma voix rocailleuse. Pour une histoire géologique de la chanson », *Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours*, volume 1, études rassemblées et présentées par Christophe Henry, en partenariat avec le Groupe de Recherches en Histoire de l'Art moderne (GRHAM) et Les symposiums d'Histoire de l'Art de la Mairie du 11, p. 202-213 [en ligne], mis en ligne le 15 octobre 2018 URL : <https://www.mairie11.paris.fr/actualites/parution-des-symposiums-d-histoire-de-l-art-de-la-mairie-du-11e-508>

COLLECTION DES 12 SYMPOSIUMS D'HISTOIRE DE L'ART (2015-2019)

Artistes des Lumières (2015-1)

https://www.ghamu.org/wp-content/uploads/2015/07/Programme_Artistes_des_Lumieres_Symposium_8-juillet-2015.pdf

Chefs-d'œuvre des artistes et maîtres artisans du XVIII^e siècle (2015-2)

<https://grham.hypotheses.org/189>

Si Paris m'était conté (2016-1)

<https://calenda.org/355738?file=1>

Plaisirs parisiens du vice et de la vertu (2016-2)

<https://calenda.org/371269?file=1>

Le sacré dans la ville (2016-3)

<https://calenda.org/393992?file=1>

Triomphe de l'art républicain (2017-1)

<http://www.enc-sorbonne.fr/fr/actualite/cecilie-champy-prom-2008-co-organise-symposium-triomphe-art-republicain>

L'invention de la Bohème (2017-2)

<https://grham.hypotheses.org/4884>

L'aigle, le coq et la colombe. Grands décors de l'Église et de l'État 1801-1905 (2018-1)

https://twitter.com/ED441_Histo_art/status/963836782143000576

La statuaire parisienne au XIX^e siècle : histoire d'une renaissance artistique (2018-2)

<http://blog.apahau.org/9e-symposium-dhistoire-de-lart-de-la-mairie-du-xie-la-statuaire-parisienne-au-xixe-siecle-histoire-dune-renaissance-artistique-paris-27-juin-2018/>

À venir en 2018-2019

Des arts culinaires. Manger à Paris du Moyen Âge à nos jours (2018-3)

Se tiendra le 24 octobre 2018 sous la conduite de Joëlle Alazard et Christophe Henry

La mode parisienne. Trois siècles d'art majeur 1715-2018 (2019-1)

Se tiendra le 20 février 2019 sous la conduite de Lætitia Pierre et Christophe Henry

De l'opérette au Pop Rock. Paris ville de la chanson populaire (2019-2)

Se tiendra le 26 juin 2019 sous la conduite de Valentin Combe et Christophe Henry.

