

Cette étude a été publiée dans:

Les maisons de l'Empereur. Residenze di Corte in Italia nell'età napoleonica, sous la dir. d'A. Varni, Palais ducal, Lucques (colloque de janvier 2004), *Rivista Napoleonica*, n°10-11, 2004-2005, p. 17-36.

« L'Empereur chassant au Bois de Boulogne est entré à Bagatelle. Il a visité la maison et parcouru une partie des jardins. L'ameublement des pièces, leur décoration, et en général l'état des choses lui ont paru fort bien. Il demande que tout soit tenu avec le plus grand soin de manière à pouvoir y loger le Roi de Rome pendant quelques jours », février 1813.

P.-F.-L. Fontaine, *Journal, 1799-1853* (éd. Paris, 1987, t. 1, p. 350.).

Daniel Rabreau

Le décor de l'habitat à Paris vers 1800. Formation du style Empire

L'année 2004 qui commémore la naissance du Premier Empire, il y a deux cents ans, correspond aussi au bicentenaire de l'édition d'un livre rare, merveilleux : *L'Architecture considérée sous la rapport de l'art, des mœurs et de la législation*. Il s'agit du premier tome d'une publication très ambitieuse que la mort de l'auteur en 1806, à l'âge de 70 ans, le fameux architecte Claude-Nicolas Ledoux, empêcha de poursuivre. Mais des centaines de gravures, déjà exécutées depuis plus de vingt ans pour un bon nombre, seront publiées en complément du livre, à titre posthume, notamment celles qui représentent les dizaines d'hôtels particuliers, de maisons ou de châteaux construits par Ledoux sous l'Ancien Régime et jusqu'aux débuts de la Révolution. Le frontispice de ce grand in folio, orné d'un buste de l'architecte du roi qu'encadrent deux cariatides monumentales avait été gravé en 1789 ! Un exemplaire avant la lettre est connu¹ et prouve l'enracinement du motif, publié en 1804, dans l'expression la plus à la mode d'un style « à la

française », inspiré par l'antique, qui se cherche dès la fin du règne de Louis XV² pour se substituer aux libertés, désormais récusées pour cause d'*insignifiance*, du rocaille.



C.-N. Ledoux, frontispice de *L'Architecture... de 1804*, eau-forte de C.-N. Varin. (cliché D. Rabreau)

Le réexamen chronologique des faits et des œuvres motive ce bref aperçu sur le décor de l'habitat parisien « autour » de 1800. Trop souvent approximative dans l'histoire *stylistique* héritée du 19^e siècle, la chronologie, qui accompagne l'anticipation au 18^e des formes et des motifs, des traitements et des symboles, restitue les arcanes d'une créativité *moderne* à sa source (militante sous l'Ancien Régime, régénératrice, individuelle, sociale, symbolique) et non pas seulement à son aboutissement institutionnel. Disons que j'envisage ici l'art à l'époque de Bonaparte et non pas sous le règne de Napoléon I^{er} ! L'appropriation, que je conteste³, du concept de *Néo-classicisme*, adapté à longue

² *Paris, capitale des arts sous Louis XV*, sous la dir. de D. Rabreau, Annales du Centre Ledoux, t. I, Paris-Bordeaux, 1997. Cf. *infra* note 15.

³ D. Rabreau, « Une méprise stylistique : l'architecture néo-classique du dix-huitième siècle », *Histoire de l'art*, n° 54, juin 2004, pp. 13-17 ; D. Rabreau, « L'architecture du XVIII^e siècle et le modèle antique, ou le renouveau classique en France, de la fin de l'Ancien Régime à la Révolution », *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, sous la dir. de G. Pavanello, Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venise, 2000, pp. 429-457.

¹ Collection du marchand d'estampe Paul Prouté, Paris.

durée, a donné du *style Empire* une vision réductrice de la création artistique liée à l'événementiel ou à la volonté politique. Quels que soient les grands mérites des travaux de Mario Praz⁴ et de Pierre Francastel⁵ dans ce domaine, quelle que soit la justesse de leur appréciation qui fait culminer, pour l'un, le *Néo-classicisme* avec le style Empire, et, pour l'autre, constater que le néo-classicisme impérial « se dissout en voulant s'incarner dans des valeurs contemporaines »⁶ : il ne sera pas question ici de certitudes sur les aléas politiques du thème, puisque je n'évoquerai que l'habitat privé (noble ou bourgeois) qui, par principe, se distingue des résidences de la Cour. On me pardonnera ce contre-exemple, paradoxal, dans un colloque qui présente « les maisons de l'Empereur » italiennes !

La Révolution brisa la carrière de Ledoux⁷ qui fut emprisonné sous la Terreur pour « aristocratie ». Napoléon, acquéreur d'un des chef-d'œuvre de l'artiste, l'hôtel Thélusson (achevé en 1781) qui fut destiné à l'Ambassade de Russie (aujourd'hui détruit comme les 9/10^e des constructions parisiennes de Ledoux), ignore le vieil artiste visionnaire. Celui-ci, dépité, dédia alors son chant du cygne livresque, si l'on peut dire, au successeur du tsar Paul I^{er} (Ledoux avait rencontré celui-ci à Paris sous Louis XVI) : Alexandre I^{er}, le nouvel « Alexandre du Nord »... On sait comment cet autre Empire, celui de toutes les Russies, fit honneur à l'art de Ledoux dont l'influence est attestée au 19^e siècle, comme au début du 20^e.⁸

En rappelant ces faits, il n'est pas dans mon intention de détourner la célébration de la bonne Elisa et des Napoléonides ! Non. Mais il est urgent de relativiser bien des critères d'appréciation ou d'interprétation. Le clivage des siècles est une notion tellement arbitraire, les classements stylistiques peu fondés en principes, la connaissance des œuvres tellement fragile en l'état où elles nous parviennent (sans oublier les disparitions majeures, les projets porteurs inexécutés et l'éclairage approximatif des comportements et des idées), qu'il me paraît

primordial d'adopter un point de vue critique, historiographique et si possible méthodique, dans l'évocation bien concrète de l'art qui précède l'avènement de l'Empire observé, ici, à travers l'habitat parisien de l'époque de Louis XVI au Consulat.

Ce point de vue critique est, évidemment, celui d'un historien de l'art du 18^e siècle, et non d'un spécialiste de l'art Empire : à juste titre, car aucune raison drastique ne saurait écarter la perspective d'une continuité, avec évolution, après 1800 ou 1804, dans le domaine de la production des styles décoratifs et des beaux-arts. En amont, l'étonnante continuité des arts de la période révolutionnaire (1789-1799) dans la perspective d'une *régénération* mise en œuvre (et pas seulement théorisée) dès les années 1750-1760, a été démontrée⁹. Les quelques réflexions que je propose m'ont été inspirées par un ouvrage récent, vaste étude sur les *Grands décors français, 1650-1800*, publiée en 1995 par le regretté Bruno Pons¹⁰, le meilleur spécialiste français des décors d'appartements du 18^e siècle. Tout en les comparant avec des dessins de projets, et avec de rares ensembles encore *in situ*, cette étude s'attache exclusivement aux décors démontés au 19^e siècle et remontés, parfois à plusieurs reprises, dans d'autres cadres architecturaux, notamment de grands musées français, anglais et américains. Incontournable dans l'historiographie de notre sujet, qui renouvelle complètement la méthode d'observation technique, chronologique et philologique, en quelque sorte, ce livre de Bruno Pons demeure un peu moins convaincant dans l'appréciation stylistique et dans l'approche d'une évolution esthétique pour laquelle il semble n'exister aucun vocabulaire normatif. Telle est la grande ambiguïté de l'histoire stylistique de l'art que nous a léguée le 19^e siècle et, je l'ai dit plus haut, l'inappropriation globale du terme *Néo-classique* à une production qui évolue, en partage, entre l'*imitation* de l'antique (le beau idéal) et l'*émulation* qu'inspire le beau naturel, pour la France, de 1750 à 1840 environ, avec de nombreuses variantes formelles, structurelles, symboliques et idéologiques. Sur ce passage du 18^e au 19^e siècle (encore une fois complètement artificiel), voici un bien curieux jugement de Bruno Pons au sujet, d'une part, de l'hôtel Hosten, dernier décor réalisé par Ledoux en 1792, aujourd'hui remonté au musée Paul Getty à Malibu, et, d'autre part, sur un autre décor parisien resté anonyme (malgré des tentatives d'attribution à Percier et Fontaine) qui est visible aujourd'hui au musée des Arts décoratifs à Paris.

⁴ M. Praz, « Néo-classicisme » [éd. 1971, article augmenté par D. Rabreau], *Encyclopaedia universalis*, Paris, nlle éd. 1985, pp. 1052-1061 ; M. Praz, *Gusto Neoclassico*, Florence, 1940 (éd. Révisée, Milan, 1974).

⁵ P. Francastel, *Le Style Empire*, Paris, 1939.

⁶ P. Francastel, « Canova dans le néo-classicisme », *Arte Neoclassica*, Venise-Rome, 1964, p. 134.

⁷ M. Gallet, *Claude-Nicolas Ledoux 1736-1806*, Paris, 1980 ; D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). L'architecture et les fastes du temps*, Annales du Centre Ledoux, t. III, Paris-Bordeaux, 2000.

⁸ *Claude-Nicolas Ledoux and russian architecture*, sous la dir. de A. Barabanov, textes en anglais, russe et français, Académie d'Etat d'Architecture et des Arts de l'Oural, Ekaterinbourg, 2001.

⁹ *Aux Armes et aux Arts. Les arts de la Révolution*, sous la dir. de P. Bordes et R. Michel, Paris, 1989.

¹⁰ B. Pons, *Grands décors français 1650-1800*, Dijon, 1995.

Je cite Bruno Pons : « Le salon de l'hôtel Hosten est une pièce du 18^e siècle qui tend vers l'Empire, et l'on verra au contraire que le salon de l'hôtel de Serres est un salon Empire qui tendrait vers le 18^e siècle »¹¹. Certes, des remontages de morceaux incomplets ou associés à un mobilier strictement anachroniques, peuvent faire pencher l'appréciation vers un style ou l'autre ; mais fondamentalement de quels styles procède-t-on à l'identification ?

Un autre exemple donne également à réfléchir sur le problème de la perception des *mélanges* historiques. Il s'agit de deux photographies du même grand décor (art de Cour, par exception ici) : le grand salon de l'Impératrice du château de Fontainebleau¹². Le premier cliché, avec le mobilier d'origine et un tapis du 18^e siècle, montre en fait le salon de la reine Marie-Antoinette dont les boiseries, inchangées, ornées d'arabesques, de sphinges blancs, de camées et de trompe-l'œil en camaïeu (répertoire adopté dix-huit ans plus tard par le style Empire), datent de 1786. Dans le second cliché, tapis et mobilier Empire se sont substitués au décor meublant d'origine, sans hiatus flagrant pour un amateur non spécialiste, mais non sans conséquence pour l'harmonie du « tout ensemble » souhaitée par le commanditaire et ses artistes. Ce cas de figure ne pourrait-il être comparé à la naissance par *hybridation* de nouveaux effets stylistiques fondés sur une base stable ?

Bruno Pons rappelle encore comment, en 1927, Paul Marmottan classait dans son ouvrage sur *Le style Empire*¹³ le salon de l'hôtel Hosten, tandis qu'il relève lui-même les profondes analogies qui existent entre les motifs décoratifs qui y sont exécutés par Gouthière et les frères Rousseau, avec ceux mis en œuvre auparavant par l'architecte Bélanger et son sculpteur Lhuillier, voire De Wailly ou Pierre-Adrien Pâris, célèbres dessinateurs et architectes de décors parisiens, comme Ledoux, dans les années 1770-1780. Les points communs entre le Louis XVI, le Directoire, le Consulat et l'Empire, bien vérifiables dans le domaine de l'ornement ou de la figure, voire des couleurs et des matières, pourraient justifier le jugement un peu jésuite cité plus haut : tel décor est-il déjà Empire, vers 1780-1790, ou bien tel autre est-il encore 18^e siècle, vers 1800-1815 ? Il existe en français une réponse populaire adaptée, elle est normande : « peut-être ben qu'oui, peut-être ben qu'non »... Entrons dans les exemples par l'observation des motifs, réputés empruntés à l'antiquité gréco-romaine, étrusque

et égyptienne -dont tout architecte, peintre et ornemaniste dispose de modèles personnels, dessinés, ou communs, largement diffusés par la gravure, depuis le milieu du 18^e siècle et déjà visibles, pour certains, dans l'art depuis la Renaissance jusqu'aux fameux recueils de Le Pautre (par exemple) à la fin du 17^e siècle¹⁴. On sait combien l'attrait pour les motifs empruntés à la Renaissance, française et italienne, va se développer jusqu'à l'apparition d'une sorte de *pré-éclectisme* volontaire, conforme aux goûts de l'Empereur. Du nationalisme à l'italianité du style, comment cette dialectique surgit-elle d'un contexte déjà emprunt d'*anglomanie* dès les années 1780, et de goût « gallo-grec », à partir des années 1750 ?

Avec les rinceaux d'acanthé, entrelacs, palmettes, guirlandes de feuilles de chêne ou de laurier, couronnes, lyres, frises géométriques, losanges, rayons en éventail, vases, coupelles, candélabres, trépieds, casques, flèches, faisceaux, boucliers, têtes de lion stylisées, cygnes, aigles, griffons, hybrides divers, sphinx, sphinges, danseuses aux plis mouillés..., avec les Psyché et zéphires, les victoires, les renommées et les génies (j'arrête le catalogue...), les *cariatides* sont fréquentes dans le style Empire. Stylisées dans des gaines à l'égyptienne, imitées des statues de l'Erechtéion, déclinées d'après le modèle français de Jean Goujon ou purement réinventées comme chez Ledoux, dans la cheminée du salon de l'hôtel Hosten (exécutée très probablement par le sculpteur Moitte et le bronzier Pierre Gouthière), les cariatides sont un motif récurrent pendant toute la seconde moitié du 18^e siècle. Elles s'inscrivent, dès l'époque de Soufflot sous Louis XV¹⁵, à la fois dans l'élaboration du « goût à la grecque », où brillent Delafosse, De Wailly¹⁶ et Ledoux lui-même à ses débuts, mais elles traduisent également le goût national régénéré avec la référence explicite à Jean Goujon, maître de la « renaissance des arts » en France au 16^e siècle. N'oublions pas le rôle de certains peintres dans l'élaboration stylistique et symbolique du décor : à ce titre, Jacques-Louis David opère sa fameuse révolution

¹⁴ A. Braham, *L'architecture des Lumières de Soufflot à Ledoux*, Paris, 1982 (1^{ère} éd. en anglais, 1980) ; A. Chastel, *La grottesque*, Paris, 1988.

¹⁵ Cf. *supra* note 2. En 1768, J.-G. Soufflot fit un projet d'escalier monumental pour l'implantation de la Bibliothèque du roi, derrière la colonnade du Louvre, décoré de grandes cariatides (D. Rabreau, *Les dessins d'architecture au XVIII^e siècle*, Paris, 2001, pp. 126-127).

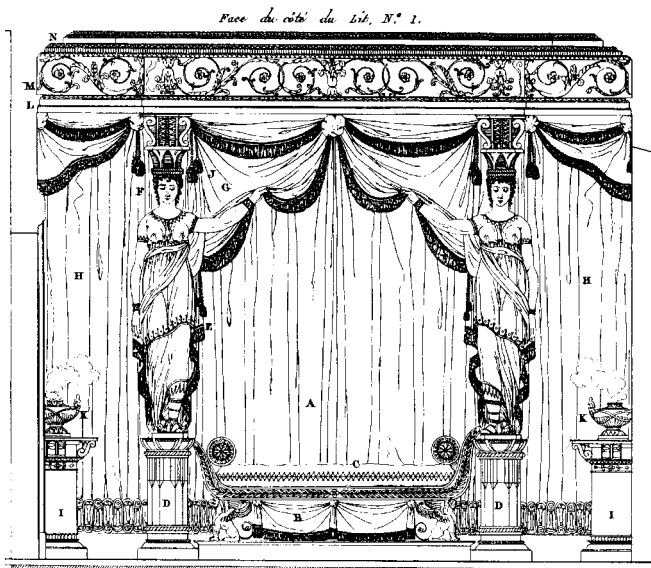
¹⁶ Décor de la salle à manger de l'hôtel Voyer d'Argenson (1762-1770) à Paris ; figures hybrides à l'égyptienne de la cheminée du nouveau foyer (1783) de la Comédie française (théâtre de l'Odéon actuel) ; cf. M. Mosser et D. Rabreau, *Charles De Wailly, peintre architecte dans l'Europe des Lumières*, Paris, 1979, pp. 53 et 55.

¹¹ *Ibid.*, p. 406.

¹² *Ibid.*, p. 138-139.

¹³ P. Marmottan, *Le style Empire. Architecture et décors d'intérieur*, 4^e série, Paris, 1925, pp. 1-2.

« à l'antique » sous Louis XVI et non au service de Napoléon -témoin son tableau *Pâris et Hélène* où figurent les cariatides de Goujon assorties de tout un mobilier digne de Jacob, le fameux ébéniste auquel David fournira incessamment des modèles : à l'issue du Salon de 1789, le comte d'Artois, frère de Louis XVI, achète le tableau pour orner son pavillon de Bagatelle, chef-d'œuvre de décor emblématique conçu par Bélanger, dont je vais reparler... Avec David, le modèle du drapé féminin s'épure ensuite en soulignant la grâce, simple, des vêtements « naturellement » disposés sur le corps, apparus sous le Directoire ; le portrait de Juliette Récamier, en 1800, en est l'illustration la plus pure.



J.-J. Lequeu, décor de lit d'une chambre à coucher, gravure au trait publiée dans Krafft & Ransonnette, 1812. (cliché D. Rabreau)

Quant aux cariatides contemporaines de cette mode, elles persistent dans leur charme vivant, à la Ledoux, visible dans le décor de lit d'une chambre à coucher, publié comme modèle en 1812 par Krafft et Ransonnette, mais réalisée plus tôt par Jean-Jacques Lequeu. Des versions stylisées s'observent également en façade, comme au rez-de-chaussée de l'hôtel du peintre Calais par Poyet ou à l'étage de la maison Lathuille, publiée en 1801 par Krafft et Ransonnette, mais édiflée en 1788 par Durand, le futur professeur d'architecture de l'École Polytechnique.

Revenons au salon Hosten dont le motif décoratif dominant, comme dans presque tout décor d'intérieur entre 1780 et 1815, est l'*arabesque*, rinceaux symétriques de « grotesques ». Elle se décline en camaïeu ou en couleurs naturelles, plus rarement dorée, mais universellement adoptée : il faudrait évoquer l'art des frères Adam en Angleterre et le rôle de leur

mentor Clérisseau dans l'élaboration d'une forme d'art dont la peinture antique et les fresques de Raphaël (aux loges du Vatican et à la villa Madame) sont à l'origine¹⁷. Le motif à l'hôtel Hosten, déjà agrémenté de camées et de figures pompéiennes, respire une franche sensualité et un naturel qui manquera souvent à la pérennité de l'image après 1800. La dénomination anglaise « goût étrusque » ou « style arabesque », qui affecte toute l'architecture des rois George, ne serait-elle pas plus pertinente, ou plus explicite, que celle de « style Empire » ? Le motif, des deux côtés de la Manche, demeure bien une caractéristique dominante de ce décor européen, né dès les années 1760-70 en Angleterre et en France d'abord, et rapidement concrétisé dans la Rome de Raphaël Mengs, la Suède de Desprez, la Russie de Cameron, de Quarenghi et des élèves russes de Ledoux et De Wailly, en passant par l'Espagne où Dugourc, le beau-frère de Bélanger, exécute des chef-d'œuvre du genre à l'Escorial et à Aranjuez... Quelques exemples de ce style international, dans sa diversité parisienne précoce, sont illustrés dans le livre de Brunon Pons.



C.-N. Ledoux, arabesques du décor de l'hôtel Hosten, 1792, conservé actuellement au Paul Getty Museum, Malibu. (cliché du musée, extrait du livre de B. Pons)

¹⁷ A. Lebeurre, « Le genre arabesque : nature et diffusion des modèles dans le décor intérieur à Paris, 1760-1790 », *Histoire de l'art*, n° 42-43, 1998 ; A. Lebeurre, « Les loges de Raphaël, école moderne de l'*arabesque*. Sur quelques étapes de la réception d'un modèle », actes du colloque *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, sous la dir. de T. Gaetgens, C. Michel, D. Rabreau et M. Shieder (Paris, Centre Allemand d'Histoire de l'art, fév. 1999), Paris, 2001, pp. 425-442.

Je renvoie ici au décor anonyme, vers 1800, du salon de l'hôtel de Serres remonté au musée des Arts décoratifs, évoqué plus haut en contrepoint de l'hôtel Hosten : gardons à l'esprit l'ordonnance de colonnes grêles demi-engagées qui rythment l'alternance des portes, ornées de moulures droites sans le moindre décor figuré, et des trumeaux très étroits, dans une tonalité de blanc pour les bas-reliefs au-dessus des portes et les arabesques filiformes en relief, se détachant sur des fonds bleu-gris dans des encadrements jeune paille marbré : coloris un peu fade datant en fait du milieu du 19^e siècle et qui accentue la relative sécheresse de l'ensemble, une froideur reflétée par de grands miroirs cintrés. Quel contraste en revanche, avec l'hôtel d'Aumont dont les dessins sont donnés par l'architecte Pierre-Adrien Pâris dès 1775-1776, le « boudoir », qui se trouve aujourd'hui au Metropolitan Museum de New York et la « petite salle à manger », également conservée à New York. Le premier n'est qu'un jeu de panneaux quadrangulaires blancs et dorés, uniformément plat, mais agrémenté de grandes glaces encastrées dans des lambris dressés sur le plan octogonal oblong de la pièce. Les arabesques, avec des grotesques d'une extrême délicatesse, sont peintes au naturel de couleurs vives et dans un style plus graphique qu'à l'hôtel Hosten. Dans la petite salle à manger, les figures et rinceaux peints en camaïeux de bistre s'élèvent sur une échelle plus monumentale, tandis que certains motifs des portes, peints en trompe-l'œil couleur bronze, se détachent sur un fond d'or. Au-dessus des portes, de petites consoles, qui supportent une corniche simplifiée, dorées, sont les seuls éléments plastiques du décor de lambris dont l'unité recherchée joue sur l'harmonie contrastée de riches dessins d'arabesque contenues dans une structure géométrique plane des plus simples. Au contraire, dans un décor beaucoup plus plastique d'arcatures, qui intègre des toiles marouflées (probablement rajoutées) et une cheminée pourvue d'atlantes en marbre blanc et de bronzes dorés, le boudoir de l'hôtel de Sérilly diversifie les arabesques, aux couleurs vives, dans un mouvement ascendant qui conduit le regard vers un plafond à sujet mythologique dont les sculptures dorées en fort relief couronnent avec une majesté piquante cet espace réduit et conçu avec délicatesse (ce boudoir, remonté au Victoria & Albert Museum de Londres, a été créé en 1778 par l'architecte Rousset et les frères Rousseau, célèbres sculpteurs et peintres d'ornements qui travaillèrent aussi pour Ledoux).



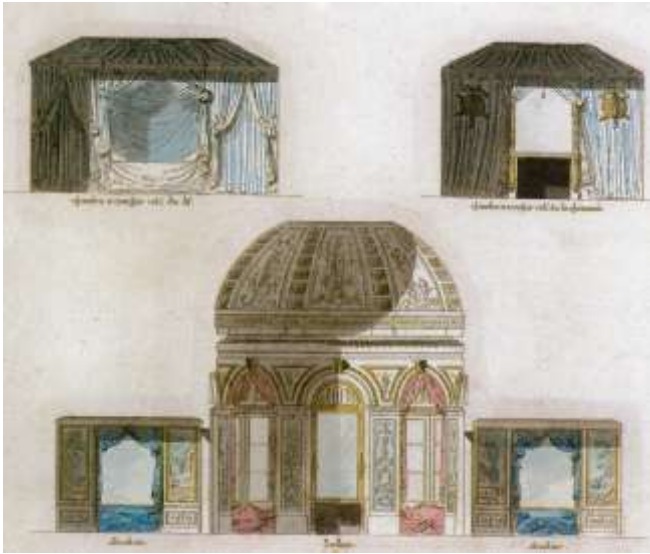
J.-J. Bélanger, vue du grand salon de Bagatelle, 1777-1778 (cliché extrait du livre *La Folie d'Artois*)

Enfin, un des nombreux chefs-d'œuvre de Bélanger, dont l'activité ne cessera qu'à sa mort, sous la Restauration : le décor si varié du pavillon de Bagatelle, dite « la Folie d'Artois », édifié d'un seul jet en 1777 pour le frère de Louis XVI, le propriétaire du *Pâris et Hélène* de David, évoqué plus haut, mérite une attention toute particulière. Restitué *in situ* pour le grand salon octogonal couvert d'une haute coupole, structuré sur toute la hauteur des lambris par d'imposantes arabesques de stuc qui alternent avec des baies et des glaces cintrées, ce décor réalisé en 1778-79 est considéré comme un manifeste du genre où le génie de Bélanger s'est exprimé avec l'aide d'une jeune équipe d'artistes brillants et à l'avenir prometteur : les Lhuillier, Dugourc, Gouthière, Jacob, etc. Modèle de distribution dans le domaine des « folies », Bagatelle comporte des types variés de décoration, depuis le système arabe associé aux grands miroirs, déjà cité, jusqu'à la simulation d'une tente militaire entièrement tendue d'étoffe de soie rayée (chambre du comte), en passant par l'illusion paysagère avec de grands tableaux d'Hubert Robert encastrés dans les parois de la salle de bain¹⁸. Apprécié vingt ans plus tard, en 1797, par l'architecte allemand Friedrich Gilly comme une des meilleures réussites « de l'architecture des temps modernes »¹⁹, à l'époque où le pavillon, devenu propriété nationale, était loué à un

¹⁸ Les toiles d'Hubert Robert sont aujourd'hui conservées au Metropolitan Museum de New York (don Pierpont Morgan, 1917), cf. *La Folie d'Artois*, ouvrage collectif, Paris, 1988, pp. 43-49.

¹⁹ *La Folie d'Artois*, *ibid.*, p. 43.

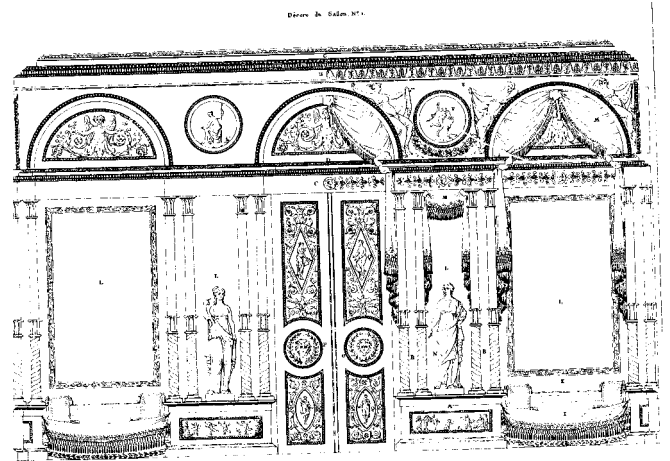
restaurant, Bagatelle est donné en modèle dans le recueil de Krafft et Ransonnette (1812).



J.-J. Bélanger, dessins aquarellés du décor des principales pièces de Bagatelle (cliché extrait du livre *La Folie d'Artois*)

D'autres chefs-d'œuvre de Bélanger, malheureusement détruits, avaient déjà été publiés en 1801 dans le premier recueil de Krafft et Ransonnette : la maison de Mlle Dervieux et le boudoir de Mlle Adeline, avec un grand luxe de détails. Le décor intérieur de la propre maison de l'architecte, construite en 1787 à la Chaussée-d'Antin (présentée sur une page en vis-à-vis du décor de Berthault pour la chambre à coucher de Mme Récamier), montre pour caractéristique principale d'être rythmé par des colonnettes grêles pompéiennes. Le coloris, retransmis dans les légendes de la gravure au trait, fait valoir cette fine ordonnance peinte en « bois lilas » avec chapiteaux de bronze dorés, dressée sur un soubassement en bois d'acajou, au-devant d'un jeu de stuc blancs sur fond jaune sur des fonds « lilas foncé » ; encadrements de glaces, frise en blanc aux ornements dorés, figure en stuc blanc sur fond bleu clair s'harmonisaient avec des sofas en soie bleue aux ornements brodés d'or, etc²⁰. Ce prodigieux décor (il précède de 13 ans l'effet similaire, mais bien plat et simplifié, évoqué plus haut à l'hôtel de Serres) puise sa force et son harmonie dans l'autorité plastique qui est donnée à la forme de l'ordonnance grêle des colonnes pompéiennes et dans le rythme qu'engendre l'alternance de cintres et de grands médaillons en stuc, également dans l'insertion de sculptures en marbre blanc, de grandeur naturelle, dans les entrecolonnements. L'arabesque, réduite,

demeure inscrite dans des cadres, sur les vantaux et dessus de porte ou de glaces.



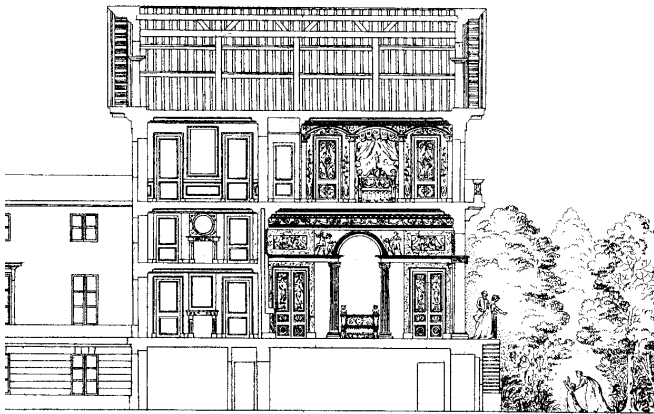
J.-J. Bélanger, décor de la maison de l'architecte à la Chaussée d'Antin, 1787, gravure au trait publiée dans Krafft & Ransonnette, 1801 (cliché D. Rabreau)

Dès l'origine, avec la création de Bagatelle, par son rôle également de dessinateur des Menus Plaisirs de Louis XVI, son aura auprès de ses collaborateurs et jeunes confrères, jusqu'à ces publications tardives de Krafft et Ransonnette, Bélanger apparaît comme un des maîtres les plus inspirés et, surtout, le plus inventif dans l'art de la *variation* du décor d'intérieur, au service de la Cour comme des particuliers. Plusieurs historiens ont parfaitement défini sa place. Michel Gallet rend hommage à Emil Kaufmann qui « a dégagé l'un des traits subtils de l'art de Bélanger : les motifs décoratifs répartis en divers points d'un ensemble de bâtiments lui confèrent une unité dont la perception par le visiteur est progressive et fait appel à sa mémoire. » Il cite également Monique Mosser pour qui « Bélanger utilise la correspondance multiple des motifs indépendants », pour conclure : « Ici s'annonçaient les variations dont Percier devait entourer, chez Bonaparte (...), le repos du guerrier »²¹. Et en effet, dix années après les décors pour le château de la Malmaison de Joséphine, Napoléon aimait toujours le pavillon de Bagatelle que Fontaine, qui en témoigne dans son *Journal*, lui fit visiter en détail après l'avoir remeublé avec des emplois²² : la *Folie* du comte d'Artois était devenue le repos de chasse de l'Empereur au bois de Boulogne.

²⁰ J.-C. Krafft et N. Ransonnette, *Plans, coupes, élévations des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris et des environs*, Paris, 1801, pl. 93, légendes, 16^e cahier. Cf. aussi J.-C. Krafft et N. Ransonnette, *Recueil d'architecture civile* (...), Paris, 1812.

²¹ M. Gallet, *Les architectes parisiens au XVIII^e siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Paris, 1995, article « F.-J. Bélanger », p. 54.
²² P.-L. Fontaine, *Journal*, *op. cit.*, t. 1, p. 350, février 1813 (depuis 1810 des projets prévoient le « rétablissement » de Bagatelle). Cf. D. Ledoux-Lebard, « Le mobilier Empire du pavillon de chasse de Bagatelle », *Les arts à l'époque napoléonienne*, Archives de l'art français, nouvelle période, t. XXIV, 1969, pp. 273-307.

A l'évidence, le motif n'est pas tout dans l'art du décor, et il faudrait aborder, avec la composition spatiale des pièces et les structures architectoniques, le phénomène des *effets* qu'elles doivent produire, par rapport au mobilier, aux mouvements et positions des hôtes, à la lumière, dans le jeu mobile des portes, fenêtres, draperies et glaces. Le temps imparti à cette communication n'autorise aucun développement, mais comme on vient de le voir, après la présence de la statuaire ou du relief (les cariatides), l'usage des grands miroirs symétriques, des minces colonnettes en relief inspirées directement de la peinture architecturale d'Herculanum ou de Pompéi, comme le recours aux amples drapés en tissus rayés, simulant la structure légère d'une tente, abolit le plus souvent dans le style arabe la grande ordonnance classique canonique, pilastres ou colonnes engagées posées à même le sol.



C.-N. Ledoux, coupe du grand salon de l'hôtel Hosten, gravure au trait publiée dans Krafft & Ransonnette, 1801. (cliché D. Rabreau)

Toutefois, dans certains cas où elle est maintenue, mais le plus souvent sur piédestaux, et dans une échelle réduite, son rôle est amoindri. Cas plutôt rare, l'ensemble du salon de l'hôtel Hosten, tel qu'il a été gravé par Krafft et Ransonnette, montre au contraire un plan carré structuré en élévation par quatre grandes serliennes d'ordre ionique reposant à même le sol, deux ornées de glaces en vis-à-vis, celle qui encadre la cheminée aux cariatides s'élevant en face de la fenêtre, elle-même partie centrale d'une séquence de trois serliennes en façade ! L'art monumental bourgeois de Ledoux trouvera peu d'équivalent dans le grand genre plus tardif des maisons de l'Empereur. Et l'on va voir que la « manière » de Percier et Fontaine repose sur la nécessaire flexibilité structurelle (donc géométriquement *modulable*) de lambris destinés au réaménagement d'une architecture d'intérieur qui n'est le plus souvent qu'un redécoupage d'espaces préexistants ! Dès 1953, Louis Hautecoeur abordait cette question, en

l'élargissant au problème du catalogue des formes et des *types* mis à disposition sous l'Empire, je cite : « Que cette architecture soit très souvent un « puzzle » de réminiscences, le fait est exact » [...] « L'architecte adapte le bâtiment [ici le décor intérieur] non plus au programme, mais au type choisi »²³.



C. Percier, collection d'objets antiques, plume et lavis, Paris, Galerie Talabardon & Gautier (Cliché Centre Ledoux)

Un type de dessin de Percier, magnifique image d'une collection idéale d'antiques, contemporain du musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir, trouve un précédent dans certaines gravures célèbres de Piranèse. Sans ordre apparent, les modèles s'accumulent dans la fixité des contours. Le pittoresque et le sentiment de l'espace, propres à Piranèse, donnaient plus de corps à ces morceaux choisis : par exemple l'évocation de « l'ancien croisement de la via Appia et de la via Ardeatina » des *Antichità romane* de 1756, ou les éléments de « décorations en stuc d'une chambre funéraire », du même recueil, ou encore une planche extraite des *Vasi, candelabri, cippi*, publié en 1778, l'année de la mort de l'architecte vénitien²⁴. Les piranésiens français du 18^e siècle, les De Wailly, Pâris, Clérissieu, Ledoux, Bélanger, Brongniart,

²³ L. Hautecoeur, *Histoire de l'architecture classique en France*, t. V, *Révolution et Empire*, Paris, 1953, p. 314. cf. également L. Hautecoeur, *Rome et la renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIII^e siècle. Essai sur les origines du style Empire*, Paris, 1912.

²⁴ L. Ficacci, *Piranese. The Complete Etchings* (texte en italien, anglais et français), Cologne, 2000.

etc. resteront fidèles à la fascination des contrastes d'ombre et de lumière et à la volumétrie des formes piranésiennes, jusque dans l'illusion du trompe-l'œil. Piranèse lui-même, lorsqu'il fait œuvre d'architecte créateur, et en l'occurrence d'égyptomane précoce dans les modèles des *Cammini*, ou dans le décor des parois du célèbre Café des Anglais à Rome (réalisé avant 1769), soumet la figure et l'ornement à une structuration très forte de l'espace.



J.-B. Piranèse, vases, candélabres, cippes, sarcophages, triposes, lampes et ornements, eau-forte publiée dans *Vasi, candelabri, cippi*, t. I, 1778 (cliché D. Rabreau)



J.-B. Piranèse, décoration égyptienne pour le café anglais à Rome, eau-forte publiée dans *Diverse maniere d'adornate i cammini*, 1769 (cliché D. Rabreau)

En Angleterre, vers 1800, un John Soane tenté comme Percier et Fontaine par l'épuration graphique et l'usage du « puzzle », n'en conçoit pas moins l'enchaînement des pièces de sa propre maison à Londres²⁵ avec une science de la variation spatiale et plastique remarquable. Quels qu'en soient l'élégance, le mode de fragmentation original et la variété plaisante, le premier décor d'appartement complet connu de Percier et Fontaine, celui de Malmaison²⁶, n'atteint pas l'autorité dans l'invention ou le génie dans l'harmonie dont font preuve leur confrère anglais, ou Bélanger qui les inspire, dans un sentiment esthétique comparable. De la première version du

décor intérieur incrusté dans le grand manoir 17^e siècle de Malmaison, réalisé en 1800 par Percier et Fontaine pour Joséphine, la bibliothèque qui symétrise avec la galerie de tableaux/salon de musique, la salle du Conseil et la salle à manger respectent aujourd'hui les caractéristiques d'origine – d'autres pièces ont été refaites par Berthault sous l'Empire... La bibliothèque, à l'espace fragmenté par de petites ordonnances aux colonnes grêles, mais courtes, où dominent les effets d'acajou, demeure d'une grâce un peu austère ; la salle du Conseil s'inscrit dans le simulacre d'une tente militaire au tissu rayé, tandis que la salle à manger, également sévère dans son coloris, décline de grands motifs d'inspiration archéologique calqués sur de vrais antiques : motifs peints d'objets en trépieds ou de danseuses d'Herculanum... Dérivé du système de Bélanger, mais sans ses subtiles gradations d'effet ou de richesse inventives dans l'ornement, privé d'une structure architectonique forte qui hiérarchise l'assemblage des baies, des lambris et des meubles assortis, le décor « manifeste » de Percier et Fontaine respire un charme bourgeois certain, mais bien éloigné du faste des décors abordés jusqu'ici, sans pour autant annoncer l'exubérance solennelle du style des demeures impériales futures.



Percier & Fontaine, la bibliothèque de Malmaison, plume et aquarelle, Paris, collection particulière (cliché extrait du *Journal de Fontaine*)

Je n'ai pas évoqué la distribution et la composition des maisons parisiennes autour de 1800. Elle est parfaitement reflétée par les plans publiés par Krafft et Ransonnette, où l'on constate que le moindre hôtel est souvent transformé en *villa*, au plan massé, indépendante et inscrite dans le paysage d'un jardin, conformément aux schémas récurrents du *palladianisme* international. En 1801, strictement contemporain du premier recueil d'ornements que publient

²⁵ Aujourd'hui Sir John Soane's Museum, 13 Lincoln's inn Fields

²⁶ Cf. L. de Quellem, *Château de Malmaison*, Paris, éd. Foulard, s. d. ; B. Chevallier, *Malmaison : château et domaine des origines à 1904*, Paris, 1989.

Percier et Fontaine²⁷, à l'époque des travaux de Malmaison, le *Recueil d'architecture civile* de Krafft et Ransonnette présente, de manière incontournable, le bilan de trente ans d'architecture domestique édifée à Paris ! L'unité apparente de cet ouvrage avec celui de Percier et Fontaine qui publient leurs nouveautés comme une « syntaxe de la décoration intérieure », tient évidemment beaucoup au procédé de la gravure au trait, véritable épure par le seul dessin des contours observés. Il s'agit là d'un constat majeur dans l'approche de la question stylistique au début du 19^e siècle, dans son opposition même au style généreusement ombré et plastique des gravures de Ledoux publiées en 1804.

Si le style dominant du dernier tiers du 18^e siècle et le style Empire (au sens large) ont une origine commune dans l'appropriation des motifs « à l'antique » diffusés par Piranèse et ses émules, il conviendrait donc de distinguer les nuances d'assemblage, extrêmes, qui qualifient l'attitude des créateurs, mieux *individuellement* que chronologiquement. Dans cette optique, je conclus en formulant quelques questions. La première est relative au rôle du dessin au trait dans la formation des artistes et du goût du public : la déperdition spatiale de la perception du décor ressortirait-elle aux combinaisons par trop descriptives des parois traitées en « puzzle » ? La seconde question, corrélative, s'intéresserait au phénomène de standardisation des procédés formels et d'assemblage dans le décor, comparativement aux méthodes de composition *craticulaires* recommandées par Durand²⁸ dans son enseignement de l'architecture -procédé parfaitement intégré dans les critères de jugement du Conseil des Bâtiments civils. Qui dit standardisation dit économie et large diffusion, voire vulgarisation. Le style Empire serait-il déjà celui de l'industrie future du bâtiment ?

L'usage de l'arabesque s'y trouve, me semble-t-il, plus stéréotypé que dans les décors des années 1770-1800. Mais la déclinaison de ce motif, généralisé durant cinquante ans, ne caractérise pas de la manière la plus radicale les solutions *stylistiques individuelles* remarquées chez les plus grands maîtres, du règne de Louis XV au Directoire. La forte structure architectonique d'ensemble me paraît beaucoup plus déterminante : monumentale chez Ledoux, non sans effets pittoresques, graphique et illusionniste chez Bélanger sectateur de la grâce, plus franchement ornementale chez P.-A. Pâris à la recherche d'une harmonie colorée enveloppante de l'espace (rôle des miroirs), etc.

Toutefois aucun de ces artistes, tous architectes, ne se satisfait d'un *genre*, ou d'un stéréotype, et bien des solutions structurelles et décoratives, notamment dans les contrastes choisis entre l'usage de la sculpture -statuaire ou en bas-relief-, du trompe-l'œil, de l'ordre d'architecture, des arcades et des revêtements ou ponctuations de tissus, s'observent dans la production d'un même artiste (à ceux déjà cités, il faudrait en ajouter des dizaines parmi les Clérisseau, De Wailly, Chalgrin, Antoine, Poyet, Brongniart, Cellier, etc.). L'observation d'une identité artistique individuelle pose la question de l'éclectisme : mais on constate qu'au 18^e siècle le mélange des genres s'opère dans l'*inspiration* créatrice, fondue ensuite dans une esthétique dominante où l'unité et l'harmonie reposent sur une maîtrise parfaitement conceptuelle de la perception des *variations* (variations d'échelle, de références naturaliste ou stylisée à l'antique, d'illusion d'espace ou de relief, etc.). Au contraire, l'éclectisme d'*intention*, où, par exemple, le motif Renaissance est de plus en plus explicite, me paraît davantage s'exprimer après 1800-1804, notamment chez Percier et Fontaine.

J'ai parlé plus haut d'*hybridation* à propos du style Empire. Il me semble évident que les greffes successives d'éléments décoratifs historiques, plus ou moins stéréotypés, alliées à la déperdition du sentiment de l'espace au bénéfice d'une unité graphique des formes, ont déterminé l'apparence unitaire un peu fragile de ce que Hautecoeur traduisait par « puzzle ». Peut-on souscrire au jugement, cité plus haut, de Francastel qui constatait que le style Empire « se dissout en voulant s'incarner dans des valeurs contemporaines » ?²⁹ Peut-être bien. Mais alors une ultime question se pose, et non des moindres : quels sont les mécanismes culturels, sociaux, psychologiques, et politiques (économiques), qui associent dans l'*imaginaire* et l'expression artistique, les architectes, ornemanistes, sculpteurs et artisans à leurs commanditaires ? Les décors d'habitation du 18^e siècle, évoqués ici, appartenaient à des groupes sociaux assez diversifiés, voire hiérarchiquement opposés : artistes, lettrés, comédiennes, cantatrices, danseuses et femmes entretenues en tout genre, financiers puissants, banquiers, haut commis de l'Etat, grands bourgeois négociants, parlementaires fortunés, nobles et prince du sang, tous animés d'un sentiment identitaire national, spirituel et « civique » formé dans les salons et les spectacles d'une société sous influence de la pensée des Lumières, dont elle diffusera les charmes impétueux jusqu'à la Cour. L'Empire, reconstituant une Cour moderne, à son image, n'offrit sans doute, ni socialement, ni

²⁷ C. Percier et P.-F. L. Fontaine, *Recueil de décorations intérieures*, Paris, livraisons de 1801 à 1812.

²⁸ Cf. W. Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand, 1760-1834. De l'imitation à la norme*, Paris, 1984.

²⁹ P. Francastel, *op. cit. supra* note 6.

idéologiquement, le même objectif d'un art *régénéré* (sinon dans les discours) propre à l'émergence *naturelle* d'un style accompagnant la régénération même de la société. Tel fut parmi les plus forts, l'engagement de Ledoux et l'expression qu'il en donna dans son livre de 1804, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, dont le moins qu'on puisse dire est qu'il eut peu de succès comparativement aux publications contemporains de Karfft et Ransonnette, ou de Percier et Fontaines, recueils de modèles, diffusés dans un style graphique simplifié et donc économique : au trait (on pouvait colorier les pages tirées sur un beau papier³⁰) ! Inconnue de Ledoux et de ses devanciers sous l'Ancien Régime, la notion même de *style* dans l'histoire des arts décoratifs ne s'imposera d'ailleurs qu'après la fin de la Restauration des Bourbons, avec les nostalgiques de l'Empire sous la Monarchie de Juillet. Nous n'avons aucune raison d'adopter, aujourd'hui sans vérification, ces appellations normatives du 19^e siècle, fondées sur une idéologie devenue désuète.

³⁰ J.-C. Krafft et N. Ransonnette, *op. cit.* 1801, p. 2.