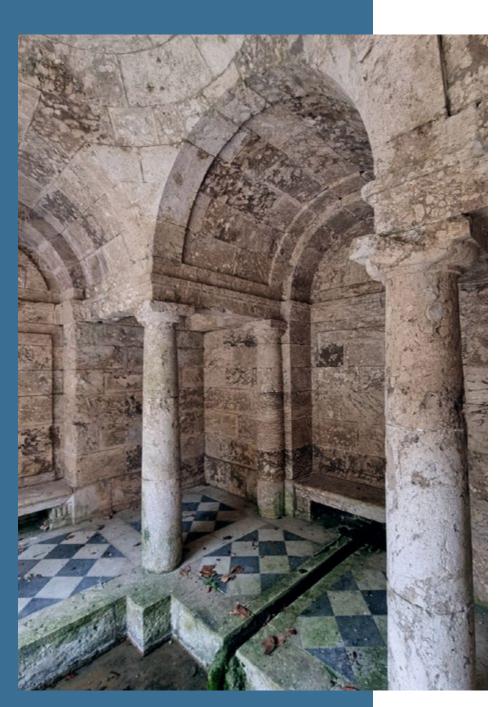
# IES MINISTRES ET IES ARTS sous IOUS XV



Nouvelles annales du centre Ledoux n°4 • 2024



# LES PUBLICATIONS EN LIGNE DU GHAMU ANNALES DU CENTRE LEDOUX (NOUVELLE SÉRIE)

# LES MINISTRES ET LES ARTS SOUS LOUIS XV

# Actes du colloque

Ce colloque s'est tenu les 3 et 4 juillet 2012 à Blois, Conseil départemental du Loir-et-Cher, Tours, Université François-Rabelais



Textes réunis par Claire Ollagnier et Daniel Rabreau

# Comité scientifique

Dominique Massounie, maître de conférences université Paris-ouest-Nanterre Christian Michel, professeur université de Lausanne Véronique Moreau, conservateur au musée des Beaux-arts de Tours Christophe Morin, maître de conférences université François-Rabelais de Tours Monique Mosser, ingénieur CNRS Centre André Chastel (Paris-Sorbonne)

Daniel Rabreau, professeur honoraire, université Paris 1-Panthéon-Sorbonne

Anne-Cécile Tizon-Germe, directrice des Archives départementales de Loir-et-Cher

Michel Vergé-Franceschi, professeur université François-Rabelais de Tours

# Organisation & accueil:

GHAMU (Association Groupe Histoire Architecture Mentalités Urbaines)

Conseil Départemental du Loir-et-Cher, Blois

Laboratoire InTRu - Interactions, transferts, ruptures artistiques et culturels, EA 6301 Université François-Rabelais Tours

#### Remerciements & avertissement

Nous remercions particulièrement M. Olivier de Chassonville, Directeur de la Culture au Conseil départemental du Loir-et-Cher et M. Christophe Morin, maître de conférences à l'Université François Rabelais de Tours, qui ont été la cheville ouvrière de la préparation et de l'accueil de ce colloque dont le programme scientifique a été élaboré dans le cadre de l'association Ghamu et la survivance du Séminaire du Centre Ledoux (Université de Paris-1 Panthéon-Sorbonne).

Nous savons gré également aux auteurs des communications de ce colloque de leur patience. En effet, à la suite d'événements indépendants de notre volonté, la publication très tardive des Actes, prévue initialement sous forme d'édition papier, s'est trouvée dévolue à la collection des *Nouvelles Annales du Centre Ledoux* (éd. en ligne de l'association Groupe Histoire Architecture mentalités Urbaines). Nos remerciements s'adressent également à la Ville de Paris pour sa subvention au Ghamu, ainsi qu'au Conseil Départemental du Loir-et-Cher pour sa contribution).

#### Sommaire

#### Daniel Rabreau

Essai d'introduction critique // p.7

#### Miki Ota

Philibert Orry, Ministre des arts et mécène à La Chapelle-Godefroy // p. 27

#### François Marandet

« Tableaux flamands et hollandais Qui ont été choisis » Un projet d'acquisition inédit par Philibert Orry en 1739 // p. 44

#### Claire Ollagnier

Soufflot au service des ministres : Les demeures de Marigny au Roule Et de Bertin à Chatou // p. 54

#### Anne-Cécile Tizon-Germe

Les dessins d'aménagement des jardins de Menars : Histoire d'un fonds d'archives // p. 64

## Alden R. Gordon

Marigny et les Arts

Les Belles Machines de Menars et le Voyage en Italie // p. 71

## Christophe Henry

Quatre sourires d'Éros

Le cabinet de nudités d'Abel-François Poisson de Vandières // p. 81

#### Carlo Mambriani

Guillaume Du Tillot à la cour de Parme Et l'influence du « tournant Marigny » Un Intendant des Bâtiments et Premier ministre tout puissant (1749-1771) // p. 101

#### Guillaume Nicoud

Marigny et la Russie // p. 114

#### Amalia Papaioannou

« M. le Directeur général a disposé de la place ».

Marigny et la suppression de l'envoi des architectes lauréats à l'Académie de France à Rome : voyage et séjour italien des Grands prix de la période 1767-1773 // p. 140

# Lee Chao-Ying

Les relations franco-chinoises au XVIII<sup>e</sup> siècle. Henri Bertin, Marigny et les arts // p. 156

#### Alexia Lebeurre

Les miroirs de la grandeur : Charles De Wailly décorateur chez Pierre-Étienne Bourgeois de Boynes, Secrétaire d'État à la Marine // p. 177

## Magalie Quintard-Lenoir

Joseph-Marie Terray (1715-1778) Abbé de cour, ministre fastueux ? // p. 189

#### Cécilie Champy-Vinas

« Suivre dans tous les âges le portrait d'un monarque » Jean-Baptiste Lemoyne, portraitiste de Louis XV // p. 207



Jean-Baptiste II Lemoyne (1704-1778), Louis XV porté sur un pavois par trois soldats. Fondeur : Jean-Charles Delarche. Bronze. Un des trois projets en réduction de 1757, pour le monument de la place royale de Rouen non réalisé de l'architecte Antoine-Mathurin Le Carpentier. Ancienne collection du marquis de Marigny (Louvre – cl. du musée).

[Le marquis de Marigny] « était un véritable philosophe épicurien, qui était très capable, à ce que disaient ceux qui le connaissaient et qui en jugeaient sans envie. »

Mme du Hausset<sup>1</sup>

DANIEL RABREAU

# Essai d'introduction critique

n historien de l'art sincère doit s'indigner du fait qu'il n'existe à Paris aucune rue, place, pont ou square Louis XV. Or à la sortie du jardin des Tuileries, se trouve l'un des lieux reconnus parmi les plus beaux espaces paysagers de la capitale. Jouissant à la fois du point de vue sur la Seine et de la perspective des Champs-Elysées, c'est la ci-devant place Louis XV (1763), baptisée ensuite *Concorde* par la République (1795).

C'est là que l'on dresse aujourd'hui la tribune officielle vers laquelle descend le défilé du 14 Juillet. A l'arrière, l'obélisque égyptien de Louis-Philippe remplace la statue équestre colossale de Louis XV, le Bien Aimé glorifié par ses *Vertus* dressées contre son piédestal : inestimable chefs-d'œuvre, détruit, d'Edme Bouchardon, achevé par son disciple Jean-Baptiste Pigalle ; les deux plus grands sculpteurs du siècle ! Henri IV, Louis XIII et Louis XIV, tout autant fracassés en 1792 après l'abolition de la royauté, furent à nouveau statufiés in situ sous la Restauration, tandis que le portrait monumental de Louis XV, qui n'eut pas cet honneur, n'est plus qu'un objet de musée en petite *réduction* – un plâtre fragile² et des bronzes précieux, à l'échelle d'un dessus de cheminée ! – insignes cadeaux offerts aux cours étrangères.

Cette amnésie est à la mesure du respect tendancieux et des rejets que l'histoire inflige à la mémoire de la Nation. Dans sa fameuse *Histoire de France*, Jules Michelet a flétri efficacement l'image éphémère du *Bien Aimé*, pour promouvoir une détestation légitime, libérale, républicaine et

<sup>1.</sup>  $M\'{e}moires$  de Madame du Hausset sur Louis XV et Madame de Pompadour (1 $^{re}$  éd. partielle, 1809), éd. Jean-Pierre Guicciardi, Paris, 1985, p. 133.

<sup>2.</sup> Musée Carnavalet. Quatre exemplaires en bronze sont conservés au Louvre, au château de Versailles et dans les collections royales de Madrid et de Londres. Cf. Daniel Rabreau, « Le cheval de la Paix ou la monture du Bien-Aimé, propos sur le chef-d'œuvre animalier d'Edme Bouchardon », Les écuries royales, xvi°-xvIII° siècles, dir. D. Roche, actes du Colloque International de l'Académie équestre de Versailles, château de Versailles, 26-28 sept. 1996.

romantique de la fin de l'Ancien Régime. Et l'unique mérite qu'il accorde à cette *décadence* monarchique en plein Siècle des Lumières (comptant avec l'aura de Voltaire et de Rousseau), a été d'enclencher la Révolution française. En revanche, Louis XVI, faible martyr, époux benêt, bonhomme honnête, le petit-fils du champion des *fêtes galantes*, est au moins excusé et honoré à Paris dans l'exquise chapelle du square qui porte son nom. Un ex-voto! Tout l'oppose au grand-père, « Louis XV, ce roi sournois, haïssant ses ministres et trahissant la trahison, [qui] fut en-dessous d'un patriote »³. Evidemment, ce n'est qu'entre deux parties de jambes en l'air ou de chasse à cour qu'on surprenait l'amant couronné de la Pompadour et de la Du Barry à exercer son pouvoir absolu d'homme timide, dissimulé, inapte et sous influence.

Michelet ne s'intéresse pas le moins du monde à l'histoire de l'art et les très rares mentions qui concernent cette discipline, au hasard des pages, demeurent totalement inconsistantes. Ainsi, les ministres des arts, les ministres mécènes, tout comme la politique des arts du roi, avec ses incidences diplomatiques et le sort des plus grands artistes, demeurent absents d'un système de représentation culturel et politique qui contribue à l'aura d'un règne, tout autant que les batailles, conquêtes, alliances, réformes, faits religieux et/ou prestige scientifique et littéraire!

Et pourtant, écrit Michelet : « Le ministère des ministères, c'était certainement le poste de la maîtresse officielle. Le personnage historique allait disparaître du monde. » 4 Mme de Pompadour meurt en 1764. C'est l'année ou Louis XV en personne (fait rarissime) vient poser la première pierre du chef-d'œuvre emblématique du règne, monument à desseins politiques voulu par le roi lui-même à partir d'un vœu : la basilique Sainte-Geneviève de Jacques-Germain Soufflot 5, au devenir métamorphosé en *Panthéon* des Grands Hommes par décision de l'Assemblée nationale constituante (4 avril 1791) ! Cela, Michelet ne le mentionne pas parmi les colifichets d'une époque qu'il juge, comme la plupart de ses confrères, « efféminée » 6. Et d'insister, à propos de la Favorite, protectrice de Soufflot qui conseille son petit frère, Marigny, aux Bâtiments : « Elle fut bien moins une maîtresse qu'un ministre (…) » ; « Des arts charmants naissaient, dans la décoration, dans l'ameublement. C'est un trait spécial, original du siècle. Ces dix ans en furent l'apogée. Le déclin commença après, vers 1760. » 7

Le clivage du règne en deux épisodes très inégaux, qui semble se rapporter aux mœurs culturelles/artistiques, n'engage donc pas Michelet dans l'approche d'une signification symbolique, idéologique et emblématique de l'évolution esthétique radicale que l'on constate aujourd'hui entre 1745-1770. L'événementiel, détaillé à la loupe –et par les trous de serrure des petits appartements! – intéresse seul l'historien, dans les combinaisons d'intrigues, à la cour, comme à la ville et à l'international.

<sup>3.</sup> Jules Michelet, *Histoire de France*, vol. xv1, *Louis XV* (1866) et xv11, *Louis XV et Louis XVI* (1867), rééd. Paul Viallaneix et Paule Petitier, Paris, 2009, cit. xv11, Préface, p. 9.

<sup>4.</sup> Michelet, xvII, p. 117.

<sup>5.</sup> Le Panthéon, symbole des révolutions, (dir. de B. Bergdoll), Paris, 1989.

<sup>6.</sup> C'est avec ce terme qu'il apprécie la Fontaine des Quatre Saisons, rue de Grenelle, premier monument intentionnel du règne à Paris, conçu et édifié dans le contexte des traités de paix de 1738 et 1748. Fleury luimême en rédigea la dédicace publique en latin; le sculpteur Bouchardon (également auteur de l'architecture du monument), flatté par une inscription en français sur le marbre, y manifestait une inspiration de simplicité à l'antique, tout en rendant hommage à Michel-Ange, comme il l'avait fait avec son morceau de réception à l'Académie (1735-1745) et dans le Christ de l'éalise Saint-Sulpice.

<sup>7.</sup> Michelet, xvi, p. 191.

D'abord c'est l'emprise totale du cardinal André-Hercule de Fleury, le précepteur du petit roi, devenu ensuite son principal ministre (1726-1743), auquel succéda – si l'on veut, dans l'esprit de l'historien romantique! – Mme de Pompadour et le pouvoir du monde de la Banque et de la haute Finance. Ensuite les dix dernières années, depuis l'avènement de Mme Du Barry jusqu'à la mort du roi, sont présentées dans le volume consacré également au règne de Louis XVI. Le jeune Bienfaisant aurait-il pu redresser la barre? Trop tard! « Le génie indépendant de Turgot » fut balayé... Bref rien, auparavant, sur le mécénat de certains protégés de la première cheffe des ministres, Marigny, Voyer d'Argenson, Bertin, Bernis... ou Choiseul, le principal d'entre eux, « scabreux et dangereux ministre »9. Rien sur Terray, le Contrôleur général, qui cumule la Direction des Bâtiments en resserrant les cordons de la bourse, cependant qu'il prépare la survivance espérée pour un protégé de Mme Du Barry ; Bis repetita placent. On sait comment, et heureusement, le comte d'Angiviller – l'ami de Turgot – échappa à la purge en demeurant le directeur des Bâtiments de Louis XVI, digne héritier de l'excellent Marigny!

Trois ans après l'avènement de Louis XVI parut à Lausanne un petit ouvrage intitulé *Aux Mânes de Louis XV, et des grands hommes qui ont vécu sous son règne ou Essai sur les progrès des Arts et de l'Esprit humain sous le règne de Louis XV.* Sans être une apologie, l'ouvrage de l'auteur anonyme<sup>10</sup> insiste sur deux domaines glorieux du règne de l'arrière-petit-fils du Roi Soleil : la floraison des arts et la curiosité scientifique, notamment dans le domaine de l'exploration géographique. Et, dans l'élargissement des thèmes politiques abordés, on dirait presque une réponse apportée, tardivement (!), au célèbre pamphlet de La Font de Saint-Yenne, *L'Ombre du Grand Colbert* (1749). <sup>11</sup>

Dans son « Avis au lecteur », qui n'est qu'une critique ironique de la censure de son temps, l'auteur des  $M\hat{a}nes\ de\ Louis\ XV$  justifie la publication tardive (2° éd. ?) à Lausanne, à cause « de nouveaux ordres » qui « avaient rendu les censeurs plus rigides. »  $^{12}$  Ce qui lui inspire ce raccourci évoquant le système de gouvernement royal : « Tous les gens de lettres en avertirent l'auteur : il refusa longtemps de le croire : il nia hautement que sous un roi dont tous les ministres sont estimés pour les vertus et pour les talents, il y eût plus de gênes qu'il y en avait sous d'autres ministres. »  $^{13}$  Digne d'être mis en exergue espiègle à notre colloque !

« Si les arts mécaniques font la prospérité d'une nation, les beaux-arts en font la gloire » affirme l'auteur des *Mânes de Louis XV*<sup>14</sup> ; il poursuit : « Louis XIV aimait aussi les arts ; Louis XV était instruit plus que Louis XIV : il composa un livre du cours des fleuves ; *il dessina des plans d'architecture* [je souligne] ; il accueillait les savants. La femme qu'il chérit

<sup>8.</sup> Michelet, xvII, P. 362.

<sup>9.</sup> Michelet, xvII, 127.

<sup>10. [</sup>Paul-Philippe Gudin de la Brenellerie, auteur dramatique, ami, éditeur et biographe de Beaumarchais], Aux mânes de Louis XV et des grands hommes qui ont vécu sous son règne, ou Essai sur les progrès des arts et de l'esprit humain, sous le règne de Louis XV, Lausanne, un volume en deux parties, 1777 (Je remercie Christian Michel qui m'a indiqué l'attribution de ce livre anonyme qui m'avait été offert, il y a bien longtemps, par M. Mark. K. Deming).

<sup>11.</sup> Publier sur l'art, l'architecture et la ville : La Font de Saint-Yenne (1688-1771) et l'ambition d'une œuvre Colloque international Université Paris Ouest Nanterre La Défense Université Bordeaux Montaigne Université de Cergy-Pontoise Paris, 24 et 25 novembre 2016, https://www.ghamu.org/wp-content/uploads/2016/01/Appel\_ColloqueLaFontdeSaint-Yenne\_versiondefinitive.pdf.

<sup>12.</sup> Aux Mânes de Louis XV, 1777, p. IV.

<sup>13.</sup> Ibid., p. iv.

<sup>14.</sup> Ibid., p. 88.

avec le plus de constance, Madame de *Pompadour* avait les mêmes goûts : il est peu de grands artistes qu'elle n'ait encouragé par ses éloges ou par ses bienfaits. » Tout est dit! Et, en prime, l'auteur ajoute dans la marge : « Louis XV, aimait le bien : et on l'engageait quelques-fois à laisser faire le mal. »<sup>15</sup> Ses ministres ?... Le passage se poursuit par un portrait plus intime et psychologique du souverain : « Si ce roi avait eu plus de confiance en lui-même, tout en eût été mieux » (...) « Parvenu au trône dans un âge où l'homme ne peut se conduire, on lui avait persuadé qu'il devait toujours en croire son Conseil ou ses ministres plus que lui-même. »<sup>16</sup>

On s'interroge encore. Récemment, un historien a porté ce jugement sur le cardinal de Fleury, le ministre qui éduqua politiquement le jeune Louis XV : « Il ne fut ni collectionneur, ni mécène, ni ami des arts ou des lettres. Indifférent à la culture, sa curiosité intellectuelle était restreinte, et il se méfiait comme la peste des écrivains. »<sup>17</sup> Et vlan ! Des preuves [cf. supra note 6] ? L'idée du « laisser faire », même d'un ministre tout puissant, a la vie longue. Est-ce donc le Contrôleur général des Finances d'alors, Philibert Orry (il cumulait la charge de Directeur des Bâtiments du roi) qui décida seul d'une des réformes capitales du règne : la reprise régulière, en 1737, des Salons du Louvre ? C'était encourager l'émulation des peintres académiciens, satisfaire le *Public* avide de loisirs – thème récurrent des *Lumières* – et, tant pis : ouvrir la boîte de Pandore à la critique...

Ces questions, parmi bien d'autres, n'intéressent pas vraiment nos historiens de la politique. Versailles et Louis XIV, Lully et l'opéra suffisent à leur tâche pour évoquer l'« art à la française »! Or, parmi les changements dûment omis des deux règnes suivants, plusieurs faits relatifs à l'administration des arts relèvent d'innovations modernistes qui favorisent le passage des pratiques de la cour à une gestion ministérielle. La plus importante est sans doute la suppression de la charge de Surintendant des Bâtiments du roi (le dernier fut le duc d'Antin), rattachée au Secrétariat d'Etat à la Maison du roi<sup>18</sup> et désormais mis sous la dépendance directe du Contrôleur général des Finances - charges cumulées avec Orry et Terray! Une autre branche bien en cour, car dépendant des Premiers gentilshommes de la Chambre du roi, les Menus Plaisirs, se trouva vite en conflit avec les Directeurs des Bâtiments, comme en témoigne l'histoire de certains grands théâtres urbains, voire la réalisation de l'Opéra royal de Versailles... de Ange-Jacques Gabriel !19 Egalement, ce Premier architecte du roi<sup>20</sup>, qui devint la bête noire de Marigny et de Soufflot, vit ses derniers chantiers amendés par les équipes de jeunes artistes protégés de Marigny. Pourtant fidèle, Louis XV ne lui confia pas l'érection de l'église Sainte-Geneviève, après avoir exigé qu'il s'inspirât des meilleurs projets de ses rivaux au concours pour la place Louis XV<sup>21</sup>; Louis XVI supprima la charge de Premier architecte, avant même la mort de Gabriel! La grande question de L'embellissement des villes de France, sous Louis XV - somptueusement traitée par Pierre Patte en 1765 - met en scène l'action de l'Etat (le roi,

<sup>15.</sup> *Ibid*. p. 513-514.

<sup>16.</sup> *Ibid*. p. 514-515.

<sup>17.</sup> Jean-Christian Petitfils, *Louis XV*, Paris, 2014, p. 319 [L'action d'Orry y est mentionnée, sans plus].

<sup>18.</sup> Cf. Marcel Marion, Dictionnaire des institutions de la France aux XVIIe et XVIIIe siècles, Paris, 1923

<sup>19.</sup> Les Gabriel (dir. Y. Bottineau et M. Gallet), Paris, 1982 ; Daniel Rabreau, Apollon dans la ville. Le théâtre et l'urbanisme en France au XVIIIe siècle, Paris, 2008 ; Alain-Charles Gruber, Les grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI, Genève-Paris, 1972 [Il évoque les dernières fêtes sous Louis XV].

<sup>20.</sup> Très jeune, le souverain aimait déjà à dessiner avec lui, fils du précédent Premier architecte, Jacques V Gabriel!

<sup>21.</sup> Jorg Garms, Recueil Marigny. Projets pour la place de la Concorde, 1753, Paris, 2002.

ses ministres, les intendants, les gouverneurs) dans toutes les provinces<sup>22</sup>. La création de l'Ecole royale des Ponts-et-chaussées (1747), celles des académies locales et des écoles gratuites de dessin, auxquelles s'ajoute au sommet de la pyramide nationale l'Ecole des Elèves protégés (1748) qui prépare les peintres et les sculpteurs à la formation romaine, attestent de la politique des arts très volontaire et emblématique, *médiatiquement* souhaitée par le roi, « Père de son peuple » et « Pacificateur de l'Europe » – grand thème des nouvelles statues érigées sur les places royales<sup>23</sup>.

La parution des deux derniers volumes de l'Histoire de France de Michelet coïncide avec les premières publications périodiques des frère Edmond et Jules de Goncourt<sup>24</sup> qui, après l'exposition de leur collection de dessins du XVIII<sup>e</sup> siècle, publieront L'art au XVIII<sup>e</sup> siècle en 1875. Certes, en exaltant l'art du joli « à la française », c'est-à-dire le petit genre en peinture, les essayistes collectionneurs ne rendaient pas justice au « grand genre » et, inconsciemment, se montraient contreproductifs dans l'appréciation (la connaissance même) de l'art officiel patronné par Louis XV! Mais à la même époque un Charles Blanc, notamment, montrera la voie avec la création de la Gazette des Beaux-arts (1865) dont il devint le directeur et qui multiplia les biographies d'artistes et monographies sur l'art du XVIIIe siècle, avant les grandes synthèses qui le mèneront au Collège de France<sup>25</sup> ; un Charles Marionneau, artiste érudit bordelais fait figure de pionner en publiant une monographie érudite de Victor Louis (1881)... L'histoire de l'art devenait une discipline reconnue, autonome, où l'attrait pour le xviiie siècle monta rapidement en puissance, alors même que les appartements des immeubles bourgeois de la Troisième République renouaient avec le digne style Louis XVI - à l'encontre du dévoyé Modern' Style.

On va le voir, il faut attendre les toutes premières années 1900 pour que l'histoire de l'art scientifique s'empare enfin du sujet, tout comme de la révision du procès calamiteux qui annihile encore l'image de Louis XV dans la mémoire du public et des écoliers – hormis le « style » de ses commodes, de ses chaises ondoyantes et de ses balcons en fer forgé rocaille! Il y eut par la suite une apothéose en 1974, afin de célébrer le bicentenaire de la mort du Bien Aimé, avec l'exposition de l'Hôtel de la Monnaie, voulue par le prédisent Valéry Giscard d'Estaing (noblesse oblige!): Louis XV. Un moment de perfection de l'art français. Pour la première fois le public put admirer l'insigne toile de Fragonard, La fête à Saint-Cloud, exceptionnellement prêtée par son propriétaire, la Banque de France<sup>26</sup>...



<sup>22.</sup> Pierre Patte, Les monuments érigés en France à la gloire de Louis XV, Paris, 1765, Jean-Louis Harouel, L'embellissement des villes. L'urbanisme français au xvIII<sup>e</sup> siècle, Paris, 1993; Paris, capitale des arts sous Louis XV. Peinture, sculpture, architecture, fêtes, iconographie (dir. D. Rabreau), tome I<sup>et</sup> des Annales du Centre Ledoux, Paris-Bordeaux, 1997.

<sup>23.</sup> Daniel Rabreau, « Du laurier à l'olivier. La gloire de Louis XV touchée par les Lumières », revue *Société et représentations* (« Gloire et Pouvoir »), nov. 2008, n 26, p. 133-152.

<sup>24.</sup> Jean-Louis Cabanès, « L'art du xvIII<sup>e</sup> siècle : histoire et esthétique », *Les cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 23, 2018, p. 27-38.

<sup>25.</sup> Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles* (14 vol.), Paris, 1861-1883 [École française, 3 tomes, 1861]

<sup>26.</sup> Louis XV. Un moment de perfection de l'art français, cat. expo. (Paris, Hôtel de la Monnaie, s. d.), Paris, 1974.

Sans attendre la prise de conscience un peu cocardière que reflète le titre d'un célèbre ouvrage de Louis Réau, l'*Histoire de l'expansion de l'art français au xviiie siècle* (1924-33)<sup>27</sup>, l'héritage du règne de Louis XV dans l'Europe entière a été reconnu. Mais, l'a-t-il été comme le témoignage impérieux d'une politique qui n'ignore ni la pensée des Lumières, ni le rôle de la création artistique dans l'expression du pouvoir?

Le prestige des arts décoratifs durant cette période n'est plus à démontrer, notamment à l'aune de la production des manufactures royales et de l'artisanat parisien, qui exportent pour tous les usages, formes et matières : des céramiques, bronzes, tapisseries, meubles, gravures et dessins de lambris... Or c'est à un architecte, Soufflot, que sont confiées les manufactures de la Savonnerie et des Gobelins ; puis c'est Mme de Pompadour elle-même qui pilote le fabuleux destin de la manufacture de Sèvres, déménagée de Vincennes pour un prestigieux développement. Et l'institution séculaire du Garde meuble de la Couronne (logé sur la place Louis XV à partir de 1777 et ouvert au public, presque comme un musée) témoigne de la continuité exemplaire qui caractérise la politique des arts « à l'international », du règne de Louis XV à celui de Louis XVI. Comment peut-on préjuger d'un « laisser faire » du roi, même dans le domaine de la peinture, lorsqu'on connaît par exemple le cycle de la Vie de Saint-Louis, destiné à l'Ecole royale militaire, ou la commande gigantesque des Ports de France de Joseph Vernet<sup>28</sup> – arme pacifique ou pied de nez à la Marine anglaise -, que le public put admirer au Salon du Louvre avant d'être largement diffusée par la gravure?

A propos des Anglais, et malgré la Guerre de Sept ans, la concurrence n'est pas qu'économico-militaire ou philosophique - comme Voltaire et Montesquieu l'illustrent! Elle s'expose à Rome même, où artistes français et britanniques se brassent à la fureur archéologique et à la manière libertaire de Piranèse. Et parmi d'autres aspects<sup>29</sup>, sous l'influence du Sensualisme<sup>30</sup> dominant, le sentiment de la Nature s'expose à des changements radicaux dans l'art des jardins. Tandis que le jardin régulier « à la Le Nôtre » se pratique encore au-delà du milieu du siècle, des théoriciens comme l'abbé Laugier en blâment la pratique - le Versailles du Roi Soleil est critiqué sous tous ses aspects<sup>31</sup> – et l'anglomanie favorise la création des jardinspaysagers, à l'anglaise ou « anglo-chinois ». Il ne faut pas attendre le règne de Louis XVI, apogée du remodelage des domaines qui se poursuit tard dans le XIX<sup>e</sup> siècle : comme Louis XV, passionné de jardin, ses ministres, ses courtisans, fermiers généraux, banquiers ou parlementaires s'adonnent au naturalisme poétique dans leurs domaines où s'implantent, à foisons, des fabriques antiquisantes et pittoresques. Ernest de Ganay<sup>32</sup>, dès 1919,

<sup>27.</sup> Louis Réau fut également un grand défricheur dans le domaine de la sculpture ; cf. L. Réau, Étienne-Maurice Falconet, Paris, 1922 ; Une dynastie de sculpteurs au xvii<sup>e</sup> siècle : Les Lemoynes ; Paris, 1927 ; J.-B. Pigalle, Paris, Paris ; 1950. Houdon : sa vie et son œuvre, 1964.

<sup>28.</sup> Cf. l'éloge de ces « tableaux si beaux par leur *faire*, et si intéressants pour la nation », dans *Aux mânes de Louis XV*, *op. cit.*, p. 90 [L'auteur y glorifie à la suite « M. Greuze, le peintre des moralistes »].

<sup>29.</sup> Cf. Janine Barrier, « Architectes entre Paris et Londres à l'époque de Louis XV », Paris, capitale des arts sous Louis XV, op. cit. supra note 22 ; William Chambers. Une architecture empreinte de culture française, Paris, 2010 ; Les Architectes européens à Rome 1740-1765. La naissance du goût à la grecque, Paris, 2005.

<sup>30.</sup> Choiseul facilite l'envoi de l'abbé de Condillac (*Traité des sensations*, 1754, à la fois inspiré et critique de Locke) à la cour de Parme. Il y demeure 9 ans, précepteur du prince héritier Don Ferdinando, petit-fils de Louis XV. 31. Cf. Daniel Rabreau, « Laugier, le *pittoresque* et la tentation du paysage », Architektur weiterdenken. Werner Oechslin zum 60. Geburstag, Zürich, gta Verlag, 2004; « ''Tout n'est pas dit sur''... l'abbé Laugier et l'architecture des Lumières », *Un bretteur au service du patrimoine*, Mélanges en l'honneur de Jean-Michel Leniaud, Paris, 2020.

<sup>32.</sup> Cette année-là, Ernest de Ganay publie le manuscrit inédit du duc d'Harcourt, *Traité de la décoration des dehors, des jardins et des parcs* (v. 1774).

fait école avec l'étude de ce phénomène ; le flambeau a été repris, depuis 40 ans en France, par Monique Mosser et ses disciples<sup>33</sup>, dans le contexte international de l'ICOMOS<sup>34</sup>. Les actes de notre colloque détaillent le goût des ministres évoqués dans ce domaine hautement privé, certes, mais en phase avec l'idéal des princes des Lumières!



En 1989, Michel Antoine affirme : « Par de lentes novations ; longuement et savamment méditées, il [le roi] a souverainement entraîné l'art de son temps, lui ménageant à la fois la stabilité et la faculté d'évoluer en restant pleinement original. C'est indiscutablement un de ses titres de gloire. »35 C'est dans la première biographie publiée sur Louis XV, depuis une trentaine d'années, que j'ai relues<sup>36</sup>. L'auteur y consacre un chapitre intitulé : « Un roi artiste ». Soit ! Mais les 55 pages consacrées à ce sujet (sur les plus de 1000 pages que totalise l'ouvrage!) n'est qu'une compilation convenue d'idées stylistiques abordées à partir d'ouvrages où l'évocation des demeures royales se taille la part du roi - si l'on peut dire! Certes, les recherches pionnières d'un Pierre Verlet<sup>37</sup> ou d'un Michel Gallet ne sont pas ignorées, mais selon la portion congrue d'une bibliographie plus que lacunaire (c'est un euphémisme !), voire carrément désinvolte. Le même constat s'impose du côté de certains historiens pionniers des Lumières au XVIII<sup>e</sup> siècle : leur approche socioculturelle, parfois fouillée à l'extrême et franchement innovante par le recours au concept de mentalités, n'offre aucun aperçu du « progrès des arts » qui s'expose face au Public. 38 Que n'ont-ils abordé, avec imagination, le grand livre pionnier de Thomas Crow  $(1985)!^{39}$ 

L'absence de toute réflexion sur la politique royale des arts en peinture, sculpture et architecture, au plan des *institutions* est donc particulièrement troublante, alors même que certains classiques publiés sur la pensée et la *sensibilité* des Lumières, dans la sphère philosophico-littéraire<sup>40</sup>, inspire désormais les historiens de l'art! L'activité éditoriale associative a heureusement soutenu la *pluridisciplinarité*, comme, par exemple, la précieuse revue de la Société d'études du *Dix-huitième siècle*. Et aurait-on oublié également le livre de Jean Locquin, fondateur et lumineux, consacré à la peinture d'histoire entre 1747 et 1785 ?<sup>41</sup> L'association Arthéna<sup>42</sup> a très

<sup>33.</sup> Cf. Jardins en France 1760-1820. Pays d'illusion, Terre d'expériences, cat. expo., dir. M. Mosser, (Hôtel de Sully, mai-sept. 1977), Paris, éd. CNMHS, 1977; L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novocento, dir. M. Mosser et de G. Teyssot, Milan, éd. Electa, 1990, pp. 301-312 (éd. Française, Paris, 1991).

<sup>34.</sup> Conseil international des monuments et des sites – Comité international des Jardins historiques sous l'égide duquel fut signée, en 1982, la Charte des jardins historiques, dite « Charte de Florence ».

<sup>35.</sup> Michel Antoine, Louis XV, Paris, 1989, p. 566. L'auteur rend hommage à P. Gaxotte qui fut un des premiers défenseurs de la mémoire du roi : cf. Pierre Gaxote, Le Siècle de Louis XV, nouv. éd. Paris, 1974 ; Paris au XVIIIe siècle, Paris, 1968 ; Louis XV, Paris, 1980.

<sup>36.</sup> François Bluche, *Louis XV*, Paris, 2000 ; Bernard Hours, *Louis XV*. *Un portrait*, Paris, 2009 ; Yves Combeau, *Louis XV*. *L'inconnu bien-aimé*, Paris, 2012 ; Jean-Christian Petitfils, *Louis XV*, Paris, 2014.

<sup>37.</sup> Pierre Verlet, *Le Style Louis XV*, Paris, Larousse, 1942; *Le Mobilier royal français*, 4 Tomes, Paris, 1945-1990; *Versailles*, Paris, Fayard, 1960.

<sup>38.</sup> Cf. Daniel Roche, La France des Lumières, Paris, 1993.

<sup>39.</sup> Thomas Crow, La peinture et son public à Paris au XVIIIe siècle, Paris, 2000 (1re éd. Yale University, 1985).

<sup>40.</sup> J. Ehrard, L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle, Paris, 1963; R. Mauzi, L'idée de bonheur au XVIIIe siècle, Paris, 1965; J. Chouillet, L'esthétique des Lumières, Paris, 1974; Baldine Saint-Girons, Esthétique du XVIIIe siècle. Le modèle français, Paris, 1990; cf. aussi pour une approche phénoménologique, a-historique: E. Kaufmann [1955], Architecture in the Age of Reason, Cambridge Mass., 1955 (trad. L'architecture au Siècle des Lumières, Paris, 1963).

<sup>41.</sup> Jean Locquin, La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785, Paris, (rééd. Paris, Arthéna, 1978).

<sup>42.</sup> Association bénévole pour la diffusion de l'histoire de l'art, Paris, fondée en 1977.

respectueusement réédité en 1978 cet ouvrage précurseur, daté de 1912. Elle a multiplié ensuite de grandes monographies scientifiques d'artistes, peintres et architectes, oubliés ou négligés du XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment : François Le Moyne, Robert Le Lorrain, Pierre Subleyras, Jean-François de Troy, Charles Coypel, Jean Restout, Jean-Bernard Restout, Louis-Jacques Durameau, Philippe-Jacques de Loutherbourg, Joseph-Marie Vien, Jean-Baptiste Deshays, Jean-Baptiste-Marie Pierre, Charles-Joseph Natoire, Louis Lagrenée, Jean-Baptiste Perronneau, Nicolas-Guy Brenet, Joseph-Benoît Suvée, la *dynastie* des Hallé, François-André Vincent – sans oublier le *Lajoüe et l'Art Rocaille*, étude très inspirée de Marianne Roland Michel (1984).

Ces remarques me ramènent aux alentour de 1900 qui vit, enfin, une floraison de sources faire l'objet de publications intégrales d'archives, suivies des premières grandes monographies<sup>43</sup> d'artistes trop méconnus ou négligés au XIX <sup>e</sup> siècle. Grâce à Anatole de Montaiglon, Henri Lemonnier, Jules Guiffrey et leurs émules, des *Procès-verbaux* des Académies royales, en passant par des *Correspondances* et des *Chroniques* inédites, pour aboutir à certains *Dictionnaires*<sup>44</sup>, ont put enfin approfondir la connaissance de l'art complet du XVIII<sup>e</sup> siècle ; une association comme la Société de l'histoire de l'art français trouvait son rythme à l'aune de ces sources revisités – créée en 1870, déclarée d'utilité publique en 1927.

Alors, pourquoi les historiens purs (j'ose!) qui, plus d'un siècle après Michelet ont *réhabilité* l'arrière-petit-fils de Louis XIV, ont-ils choisi d'ignorer sans ambages l'*analyse* et l'*interprétation* de la fonction *politique* du mécénat royal? ... Louis XV a été un mécène initiateur et constant dans ses goûts artistiques ou du moins dans ce qu'on peut en déduire de toute l'histoire de l'*art officiel* [expression anachronique, certes, mais fondée en principe<sup>45</sup>] de son règne, conscient qu'une « révolution du goût » sous son autorité (donc celle de ses ministres!) ferait sens. Ce n'est pas tout de l'admettre, au passage: il faut étudier les rouages de la gestion des arts au service du pouvoir et, ainsi, mieux cerner les évolutions stylistiquement constatées qui rendent compte de *l'histoire du goût*, mais également de l'idéologie monarchique propre à engager des réformes, souvent inabouties ou contreproductives dans les autres grands domaines de la politique.

Comment n'a-t-on pas compris que les trois monuments les plus emblématiques du Paris de la fin de l'Ancien Régime, l'église Sainte-Geneviève, l'Ecole royale militaire et la place Louis XV, symbolisent les Trois Ordres de la Nation ; artistiquement, le « style » gallo-grec entourée des Ecoles de Droit et de Théologie<sup>46</sup>, le gros dôme carré du château de l'Ecole militaire et les fossés nobles <sup>47</sup> qui isolaient l'équestre de Bouchardon

<sup>43.</sup> Pour l'architecture, par exemple : Comte de Fels, Ange-Jacques Gabriel, premier architecte du roi d'après des documents inédits, Paris, 1912, Jean Mondain-Monval, Soufflot, sa vie, son œuvre, son esthétique (1713-1780), Paris, 1918 ; pour la sculpture, cf. Louis Réau, op. cit. supra note 27.

<sup>44.</sup> Henry Lemonnier (éd.), Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture (1671-1793). Paris, 1911-29, 10 vol.. Anatole de Montaiglon (éd.), Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793, Paris, 1875-1892, 10 vol. Anatole de Montaiglon, Jules Guiffrey (éd.), Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants [sic] des Bâtiments, Paris, 1900. Stanislas Lami, Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au dix-huitième siècle, 2 Tomes, Paris, 1910-1911. Plus récemment : Michel Gallet, Les architectes parisiens du xvIII° siècle. Dictionnaire biographique et critique, Paris, 1995.

<sup>45.</sup> Cf. les publications d'architecture qui se multiplient à cette époque, notamment J.-F. Blondel, P. Patte, M.-A. Laugier (1765, hommage à la Sainte-Geneviève de Soufflot), J.-D. Le Roy, etc. [Daniel Rabreau, « Du palais Mancini aux chantiers d'architecture et d'embellissement. L'application des modèles au progrès des arts. 1750-1774 », actes du colloque L'Accademia di Francia a Roma nel Settecento (Villa Médicis, Rome, mars 2010), éd., Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013 [Et Publication internet du GHAMU, www.ghamu.org].

<sup>46.</sup> Actuelle Mairie du Ve ar., construite tardivement sur le modèle de l'Ecole de Droit de Soufflot.

<sup>47.</sup> Comblés au xix<sup>e</sup> siècle, les fossés formaient une terrasse dimensionnée aux proportions du monument royal. Hubert Robert et l'architecte William Chambers en ont laissé des dessins très suggestifs.

sur la nouvelle place destinées aux grandes fêtes offertes au peuple, ne laissent aucun doute sur les intentions symboliques des programmes et de l'esthétique urbaine mises en œuvre !<sup>48</sup>

L'action des ministres le prouve et les approbations du roi en Conseil (avant la publication des lettres patentes que les *gazettes* n'ignorent pas), avec les nominations d'artistes et l'aval donné aux projets (parfois signés « Louis »<sup>49</sup>), attestent également du soin apporté à créer ou réformer les institutions artistiques du pays : académies et écoles provinciales, Académie de France Rome, sans oublier la direction des Bâtiments, les collections royales et les manufactures. La volonté et l'unité d'intention sont perceptibles, depuis le ministère de Fleuy jusqu'à la fin du règne et, au-delà sous l'administration des arts de Louis XVI et de la période révolutionnaire – par exemple, avec l'institution du Musée du Louvre, puis la recomposition des académies sous le Directoire.

Des publications célébrant le bicentenaire de 1789 ont largement démontré, preuves à l'appui, que la « révolution des arts » (on parlait de régénération, dans l'esprit des Lumières) était bien en marche sous Louis XV et Louis XVI<sup>50</sup>. Ce n'est pas rien : je le répète, l'absence d'informations et/ou d'intérêt pour la fonction artistique du roi dans les dernières monographies consacrées à Louis XV est scandaleuse, tout autant que l'amnésie des édiles parisiens trop peu instruits du prestige de ces incomparables monuments, voulus et supervisés de près par Louis XV. Rappelons-le, le roi se passionnait pour l'architecture, et sous la responsabilité de ses ministres s'élevèrent, en plus des trois grands monuments déjà cités : la Fontaine de Grenelle, l'Hôpital des Enfants trouvés (détruit<sup>51</sup>) la façade de Saint-Sulpice, l'église Saint-Philippe du Roule, l'Hôtel de la Monnaie, l'Ecole de Médecine, le Collège de France, le Théâtre et la place de l'Odéon... Prenons-y garde : ces édifices, éclatants symboles du renouveau (changement) du goût sous Louis XV, ont pour la plupart été achevés sous le règne de son successeur pour lequel les historiens du xixe siècle – et ce n'est pas fini, hélas! – ont inventé la formule style Louis XVI, complètement indue. A Versailles même, le petit Trianon de Marie-Antoinette a bien été édifié pour M<sup>me</sup> de Pompadour et le fameux Opéra du château, construit pour le mariage du Dauphin (1770), plus que du génie du seul Gabriel, relève davantage de celui de jeunes collaborateurs qui lui ont été imposés par le ministre-frère de la favorite, le marquis de Marigny.

Le style du dernier Premier architecte du roi, sous le vocable *style Gabriel*, n'évolue pas dans l'air du temps : il est téléguidé par le « goût à la grecque »<sup>52</sup>, viril (n'en déplaise à Michelet), que soutient les habitués du

<sup>48.</sup> Paris, capitales des arts sous Louis XV, op. cit.; Daniel Rabreau, « L'iconographie urbaine comme catharsis au xvIII° siècle », Architecture et comportement, Lausanne, 1990, vol. 6, p. 39-61.

<sup>49.</sup> Par exemple, pour la Comédie française (actuel Théâtre de l'Odéon) dont l'ancienne salle était la propriété des Comédiens du roi, la nouvelle fut mise sous la tutelle des Bâtiments du roi ; après six ans de conflits avec les Menus Plaisirs et la Ville de Paris, le chantier de l'édifice et de sa place ne commença qu'en 1778 et l'inauguration n'eut lieu qu'en 1782, en présence de la reine Marie-Antoinette! Après plusieurs projets élaborés par Peyre et De Wailly à partir de 1767, Louis XV avait signé en 1770 les plans de l'avant-dernier projet approuvés par arrêt du Conseil (Archives nationale); en l'état, ce projet est publié en gravures et commenté dans le Supplément de l'Encyclopédie (1777) – cf. Daniel Rabreau, Le Théâtre de l'Odéon (...), Paris, 2007.

<sup>50.</sup> Cf, par exemple, Régis Michel et Philippe Bordes (dir.), Aux armes et aux arts. Les arts de la Révolution 1789-1799, Paris, 1988.

<sup>51.</sup> Chef-d'œuvre *classique* de Germain Boffrand face au parvis de Notre-Dame à Paris, dont la chapelle était décorée par Natoire et, en trompe-l'œil, par les peintres vénitiens Brunetti.

<sup>52.</sup> Cf. Daniel Rabreau, « Du "goût à la grecque" sous Louis XV à la perception d'une symbolique gallo-grecque » et « Editorial, L'architecture antique entre Humanisme et Lumières », avec F. Lemerle et Y. Pauwels, *Revue de l'art* [n° spécial consacré à "L'architecture antique à l'époque moderne"], 2010, n° 170, p. 5-10 et p. 41-52.

dîner du lundi de Mme Geoffrin<sup>53</sup> et progressivement *affiné* – en témoigne l'évolution épuré de ce « goût », diffusé à partir des gravures de Jean-Charles Delafosse<sup>54</sup>, pour aboutir au palladianisme piranésien de l'Ecole de Médecine<sup>55</sup> de Jacques Gondoin ; l'unique chef-d'œuvre d'un jeune architecte personnellement protégé par le roi qui l'avait établi, dès son retour de Rome, dessinateur du Mobilier de la Couronne, attaché au Garde meubles !<sup>56</sup> Ne pas oublier non plus que l'édifice le plus révolutionnaire du siècle, la Saline royale d'Arc-et-Senans (Doubs), fut approuvé par Louis XV peu avant sa mort. L'auteur de cette usine *hyper-monumentale*, gérée par la Ferme générale et sous la responsabilité de Philibert Trudaine, intendant des Finances, Claude-Nicolas Ledoux, venait d'achever l'exquis pavillon de Louveciennes, nid d'amour de Mme Du Barry et de son royal amant ! L'architecte-artiste renouvela ensuite le prodige sous Louis XVI, grâce au ministre Calonne, avec les puissants pavillons du mur d'octroi de Paris – le xix<sup>e</sup> siècle bourgeois les a détruits sans remords<sup>57</sup>.



Venue de l'étranger, la gloire posthume de Ledoux<sup>58</sup> attendra les années 1960-70 pour s'imposer en France avec l'invention du vocable stylistique Néoclassicisme 59 - chronologiquement centré sur la Révolution et J.-L. David en peinture. Auparavant, par exemple, c'est dans un hôtel inspiré du Petit Trianon de « style Gabriel » que s'ouvre, en 1936 à Paris, le Musée Nissim de Camondo, collection privée d'art du xVIIIe siècle, devenu une annexe du Musée des Arts décoratifs - avec le Louvre, le Petit-Palais et le Musée Carnavalet, tous extrêmement riches en œuvres de cette période! Depuis l'exemple de la Wallace Collection à Londres (1900), jusqu'à la Fondation Calouste-Gulbenkian à Lisbonne (1969), en passant par le petit Musée Cognac-Jay à Paris (1929) ou la prestigieuse Frick Collection à New York (1935) et Maddesdon Manor (1959), l'ouverture au public des grandes collections privées, formées au XIXº siècle, accompagne l'exploitation des fonds des plus grands musées d'Europe et d'Outre-Atlantique - également les collections des anciennes demeures royales, et celles des musées des Beaux-arts de province, notamment avec les envois du Louvre d'œuvres « académiques » du xvIIIe siècle. Et, dans le cadre des institutions les mieux loties, le rythme des expositions temporaires n'a cessé de s'accroître jusqu'à aujourd'hui. Le catalogue scientifique d'exposition est devenu un des

<sup>53.</sup> Le comte de Caylus, Bouchardon, Soufflot, Vien, Vernet... en sont des familiers. Comment on refait l'histoire? Cf. le spirituel article de John Louth et Michel Baridon. « A propos du tableau de Lemonnier: "Une soirée chez Madame Geoffrin" », Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie, n°12, 1992. p. 4-18.

<sup>54.</sup> Janine Barrier, *Jean-Charles Delafosse (1734-1789) : un artiste à facettes au miroir du xviii*e siècle, Annales du Centre Ledoux (Nouvelle série). Les Publications en ligne du GHAMU https://www.ghamu.org/janine-barrier-delafosse/.

<sup>55.</sup> Cf. Pierre-Louis Laget, « Du Collège Saint-Côme au Temple d'Esculape : un monument royal édifié à l'art et science de Chirurgie », *Paris, capitale des arts sous Louis XV*, Annales du Centre Ledoux, t. 1, Bordeaux-Paris, 1997

<sup>56.</sup> Jacques Gondoin était le fils du jardinier préféré de Louis XV à Choisy. Le roi (passionné de jardinage) le fit admettre aux concours de l'Académie royale d'Architecture et lui octroya le brevet pour le séjour à Rome. Il n'y eut aucun concours pour les projets de l'Académie et Ecoles de Chirurgie, programme volontairement innovent et impulsé par Louis XV lui-même.

<sup>57.</sup> Il ne reste que quatre témoins aujourd'hui : Barrières du Trône (av. de Vincennes) et de Denfert-Rochereau, douane-rotonde de La Villette, pavillon de garde de Monceau (réadapté par Gabriel Davioud au xix<sup>e</sup> siècle).

<sup>58.</sup> Emil Kaufmann, Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur, Vienne, 1933 (De Ledoux à Le Corbusier. Origine et développement de l'architecture autonome, Paris, éd. de La Villette, 2002) ; cf. aussi supra note 40.

<sup>59.</sup> Cf. The Age of Neo-classicism, cat. expo. (Londres, Royal Academy et V&A Museum, sept.-nov. 1972), sous l'égide du Conseil de l'Europe, Londres, 1972.

instruments essentiels du savoir, synthétisant ou dévoilant la connaissance de « tout l'œuvre » d'un artiste ou d'une Ecole. Dans le domaine de l'art français du xviii siècle, ce sont d'abord les peintres vénérés par les Goncourt (les Watteau, Chardin, Boucher, Fragonard...) qui ont fait le succès de l'art sous Louis XV, avant de s'élargir, depuis une cinquantaine d'années, aux peintres *néoclassiques*, puis aux sculpteurs et, enfin, aux architectes. De grandes expositions thématiques – sur les embellissements des villes, sur les fêtes et les spectacles, sur la réception critique de certaines idées esthétiques ou symboliques, sur les *genres* ou des sujets iconographiques, ont parfois forcé historiens, philosophes ou littéraires à descendre de leur tour d'ivoire : comme on aurait aimé que les hérauts de la gloire du Bien Aimé aient eu la même attitude, élémentairement curieuse – dans les biographies du roi publiées depuis 1989 !60

C'est un truisme d'affirmer que le premier avantage des catalogues actuels est d'offrir, au public et au chercheur, l'illustration abondante et de très haute qualité qui manquait autrefois ; et les *galerie-photos* d'internet amplifient le phénomène : on ne peut plus ignorer les œuvres ! Malheureusement, la prépondérance de l'*histoire stylistique* de l'art occulte encore trop souvent la réflexion esthétique qu'on est en droit d'attendre d'une *science humaine* (sic) curieuse d'approcher les fondements d'une activité socioculturelle qui atteste de la sensibilité, non seulement des artistes et des commanditaires, mais également d'un public ; ce *Public* qui, justement, s'est vu désigné comme témoin – pas seulement collectionneur ou promeneur esthète –, voire *interlocuteur* du langage des arts.

Parmi les réflexions esthétiques qu'on a le mieux exprimées depuis ces cinquante dernières années, l'inspiration de l'*Antique* comme critère de reconnaissance des *Temps modernes* a été scrutée dans toute sa diversité<sup>61</sup>. De l'exploration du *goût* façonné par la curiosité érudite, médiatiquement « à la mode », en passant par l'expérience des voyages – le *Grand Tour*, modélisant<sup>62</sup> –, grâce également à la reconnaissance des maîtres (Palladio<sup>63</sup>, Piranèse<sup>64</sup>, pour l'architecture), une large réflexion dans le contexte européen permet de mieux apprécier, les rapports entre ces trois capitales de l'art qu'ont été, à l'époque de Louis XV, Rome, Londres et Paris. Certaines expositions ont illustré l'émulation des cours de l'Europe, non seulement dans l'accroissement des collections des princes éclairés, mais encore entre les artistes qui œuvrent durablement à l'étranger<sup>65</sup>. C'est un des sujets traités dans notre colloque, à travers le rôle des ministres dans ces échanges, par exemple entre Paris (plus que Versailles) et la Russie ou le duché de Parme. A l'époque du « Pacte de famille »<sup>66</sup> ou de l'ouverture gourmande de la Russie

<sup>60.</sup> Cf. op. supra notes 29 et 30.

<sup>61.</sup> Caylus, mécène du roi. Collectionner les antiquités au xvIIIe siècle (dir. I. Aghion), cat. expo. (Paris, BnF, déc. 2002-mars 2003), Paris, 2002; Fascination de l'Antique, Rome 1700-1770, cat. expo (Lyon, Musée de la Civilisation gréco-romaine, déc. 1998-mars 1999), Lyon, 1998; L'Antiquité rêvée. Innovations et résistances au xvIIIe siècle, cat. expo. (Louvre, déc. 2010-fév. 2011), Paris, 2010;

<sup>62.</sup> Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century, cat. expo. (Tate Gallery, Londres, oct. 1996-jan. 1997), Londres, 1996.

<sup>63.</sup> N° spécial consacré aux expositions « Palladio et la France » (Chapelle de la Sorbonne et Hôtel de Sully, Paris, 1975, *Les monuments historiques de la France*, n°2, 1975.

<sup>64.</sup> Piranèse et les Français. 1740-1790, cat. expo. (Rome, Dijon, Paris), Rome, 1976 et Piranèse et les Français, (dir. G. Brunel), actes du colloque de Rome (Villa Médicis, 1976), Rome, 1978.

<sup>65.</sup> Cf. par exemple : La France et la Russie des Lumières (...), cat. expo. (Grand Palais, Paris, nov. 1986-fév. 1987), Paris, 1986 et Le soleil et l'étoile du nord : la France et la Suède au xviiie siècle, cat. expo. (Grand Palais, Paris, mars -juin. 1994), Paris, 1994.

<sup>66.</sup> On méditera sur le style du tableau de Louis-Michel Van Loo, L'éducation de l'Amour par Mars et Vénus, offert en 1748 à l'Académie de San Fernando de Madrid, alors en formation. Manifeste et modèle pour les étudiants, il anticipe le « goût à la grecque » de M.-J. Vien (cf. L'art européen à la cour d'Espagne au xviiie siècle, cat. expo. (Bordeaux-Paris-Madrid, 1979-1980), Paris, 1979).

aux mœurs occidentales, l'art joue admirablement son rôle politique... Et la fascination de l'*Antique*, exacerbée sous le règne de Louis XV, ouvre la voie aux Mânes de Lycurgue et de Brutus, au Panthéon national et au bonnet phrygien emblématique – François-René de Chateaubriand le dit simplement : « Notre révolution a été produite en partie par des gens de lettres qui, plus habitants de Rome et d'Athènes que de leur pays, ont cherché à ramener dans l'Europe les mœurs antiques. » (1797).<sup>67</sup>

En architecture, si les notions de *palladianisme* et de *piranésisme* ont grandement fait progresser nos connaissances sur l'inspiration créatrice gréco-romaine des artistes bâtisseurs français, de Germain Boffrand à Claude-Nicolas Ledoux, le « goût à la grecque » attend encore une reconnaissance péremptoire dans la discipline. Sentiment projeté depuis le répertoire ornemental, dans les arts du dessin – architecture, peinture, sculpture –, il demeure minoré, quant il n'est pas caricaturé, par les historiens de l'art traditionalistes. Exemple : l'exposition El gusto « a la griega », concoctée en 2007 depuis le Louvre pour Madrid et Lisbonne<sup>68</sup>, ne dépasse guère, sur le plan de la réflexion, l'excellente étude de Svend Eriksen, pionnière sur le sujet ; malheureusement l'auteur a eu la fâcheuse idée d'employer le vocable « Early neoclassicism » dans le titre de son livre – suggérant ainsi un point de vue rétrospectif et transitoire !<sup>69</sup>

Insistons: dans les notices des catalogues, l'attrait des images et l'érudition l'emportent trop souvent sur une réflexion intellectuelle abordée, sinon à l'emporte pièce du moins à travers l'idée d'un formalisme convenu. Certes, la grande exposition *Louis XV. Un moment de perfection de l'art français* (1974), évoquée plus haut, n'échappait pas à l'atavisme stylistique; mais sous la forme d'un panorama méthodiquement présenté, elle avait le mérite de synthétiser bien des aperçus dispersés auparavant; elle confirmait le succès public du fameux manuel en trois volumes publié par Larousse, *L'Art et l'Homme*<sup>70</sup>, par exemple.

Dans le même esprit, ouvert sur l'évolution de la discipline, toujours avec méthode, la splendide exposition du château de Versailles, *Madame de Pompadour et les arts* (2002)<sup>71</sup>, a offert au public un panorama parfaitement contextualité du rôle de la Favorite, tant au plan privé que politique. Et l'équivalent a été réservé à l'un des plus puissants ministres issus de sa coterie, Choiseul, grand collectionneur et mécène *up to date*. L'exposition du Musée des Beaux-arts de Tours, *Chanteloup. Un moment de grâce autour du duc de Choiseul*<sup>72</sup> (2007), rappelle la culture artistique familiale de son épouse, née Crozat, et illustre le domaine aux accents *sino-grecs* du célèbre disgracié à l'avènement de M<sup>me</sup> Du Barry. Ah!, la pagode de Chanteloup! Le confrère de Choiseul, Bertin, Contrôleur général des Finances, aurait pu en être jaloux; dans ces *Actes*, Chao-Ying Lee s'intéresse aux rapports

<sup>67.</sup> François-René de Chateaubriand, *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes* [...], Londres, 1797 (éd. Gallimard, Paris, 1978, p. 90, cit. par R.-F. Hartog, « Faire le voyage d'Athènes: Johann Joachim Winckelmann et sa réception française », *Winckelmann et le retour à l'antique*, Entretiens de la Garenne Lemot, actes du colloque (9-12 juin 1994), Nantes, 1995, p. 142).

<sup>68.</sup> El gusto « a la griega ». Nacimiento del neoclasicismo francés, cat. expo. dir. M.-L. de Rochebrune (Madrid-Lisbonne, 2007-2008), Madrid, 2007.

<sup>69.</sup> Svend Eriksen, *Early Neo-Classicism*, Londres, 1974; S. Eriksen [1962], « Marigny and "le goût grec" », *Burlington Magazine*, mars 1962. Cf. Daniel Rabreau, « Une méprise stylistique : l'architecture néo-classique au *xvIII*° siècle », *Histoire de l'art*, n 54, *juin 200*4, p. 13-18.

<sup>70.</sup> L'Art et l'Homme, dir. René Huyghe, Tome III, Paris, 1961.

<sup>71.</sup> Madame de Pompadour et les arts, dir. X. Salmon, cat. expo. (Versailles-Munich-Londres, 2002-2003), Paris, 2002.

<sup>72.</sup> Chanteloup. Un moment de grâce autour du duc de Choiseul (2007), dir. Véronique Moreau, cat. expo. (Tours, Musée des Beaux-arts, avril.-juillet 2007), Paris-Tours, 2007.

entre Marigny et ce grand protecteur des jésuites missionnaires, ministre d'Etat chargé de la Compagnie des Indes, tandis que Claire Ollagnier, qui évoque le jardin du domaine de Chatou met en scène Soufflot, l'architecte ami des ministres, créateurs de splendides fabriques de jardin.

Enfin, que dire de la dernière grande exposition en date du château de Versailles, intitulée Louis XV. Passion d'un roi. 1710-177473 (2022-23) qui, volontairement dans l'intention exprimée, se démarque de l'exposition giscardienne de 1774 consacrée au règne du Bien Aimé. On laisse la politique, on délaisse le mécénat royal - sinon pour mémoire et avec désinvolture dans l'illustration de l'architecture, par exemple – pour mieux cerner le goût intime du prince, ou « ses goûts », on ne sait pas puisqu'il n'a jamais pris la peine de s'exprimer lui-même, en tant qu'amateur éclairé (forcément) sur le sujet. Alors, à partir d'une curiosité bien légitime (insupportable ce personnage si secret, dissimulé et omniprésent!), on aboutit à une méthode incertaine qui consiste à sonder la psyché de Louis XV à l'aune des objets qu'il possède - ah!, les époustouflants instruments des sciences, enfin mis à la portée du public! - et du décor des demeures royales, principalement. Le point de vue, audacieux, serait peut-être lumineux s'il était présenté en contrepoint – une dialectique du pouvoir ? – du rôle fondamental du roi dans tous les développements des arts de son royaume, au service de la Nation et de ses peuples. Ce n'est pas en affirmant que cette exposition est consacrée à la question suivante : « Qu'est-ce que Louis XV ? », plutôt qu'à celle-ci « Qui est Louis XV ?»74 [M'expliquera-t-on ?], qu'on progressera dans l'éducation d'un public peu informé des mœurs de l'Ancien Régime. En art comme ailleurs, les Sujets de sa Majesté n'ont pas à distinguer les deux corps du roi, monarque absolu et de droit divin... Vouée à la contemplation de ses Amours de marbre, Mme de Pompadour n'était pas qu'un exutoire. 75 Dans la variété des goûts constatés, de l'ornement rocaille aux citations « à la grecque », une seule étude de ce catalogue<sup>76</sup> élargit la réflexion au symbolisme transcendant des formes artistiques. C'est une large vision sur l'usage stylistique du vocable rocaille, « la », au féminin pour l'ornement, « le », au masculin avec majuscule (?) pour le style. Si l'on veut bien relativiser l'ampleur du propos à l'objet du catalogue, un autre auteur en conclut : « De l'instabilité, du dilemme et de la tension naît toujours la création, et le règne du Bien Aimé torturé produira l'univers le plus gai, léger, lumineux, galant, gourmand, exotique, luxueux, poudré, velouté qui ait jamais vu le jour, un enchantement sans répit, un bonheur rocaille auquel les siècles suivants ne cesseront jamais de rêver. » Témoin : la pendule astronomique de Passemont et Caffieri, « portrait allégorique de Louis XV »77... De là à dire que le roi avait une tête de linotte ? Soit, il vaut mieux du Goncourt revival que du Michelet haineux et inique, réchauffé!<sup>78</sup>

<sup>73.</sup> Louis XV. Passion d'un roi. 1710-1774, dir. Yves Carlier et Hélène Delalex, cat. expo. (Château de Versailles, oct. 2022-fév. 2023), Versailles, 2022.

<sup>74.</sup> Ibid. « Préface » et « Introduction », p. 9 et p. 14.

<sup>75.</sup> *Ibid*. L'ironie méthodologique que déploie ce catalogue, à l'encontre de l'exposition giscardienne de 1974, peut être mordante, à moins qu'elle ne soit inconsciente. Témoin cette citation, à propos du petit *Cupidon* de Jacques Saly dont « *le sourire entendu* (...) est à lui seul un moment-de-perfection-de-l'art-français (il faudrait utiliser un acronyme : MPAF) », p. 17.

<sup>76.</sup> Ibid. Etienne Jollet, « Rocaille : la forme et la force », p. 332-367.

<sup>77.</sup> Ibid. Laurent Salomé, p. 16.

<sup>78.</sup> Michel Antoine, « [...] Ce sera toujours le déshonneur d'un Michelet que d'avoir abdiqué tout esprit critique devant des sources aussi polluées [Que les *Mémoires* et *Chroniques* d'époque] et d'avoir ainsi refusé de mettre son immense talent au service de la vérité. », op. cit. supra note 29, p. 8.



En 2012, l'exposition de Blois, Marigny, ministre des arts au château de Menars : « Le naturel exalté »79, que notre colloque accompagnait, me semble comme un petit frère de la magnifique exposition consacrée dix ans plus tôt à sa sœur, au château de Versailles (cf. supra). Même sérieux méthodologique, même ouverture vers des recherches futures, de l'inédit et, déjà, une excellente approche d'un sujet des plus énigmatiques : celui du partage des goûts entre le roi et la Favorite, entre celle-ci et son frère. Alden R. Gordon, aujourd'hui le meilleur spécialiste de Marigny, demeure prudent dans son essai du catalogue versaillais de l'exposition sur Madame de Pompadour<sup>80</sup>, tandis que dans celui de Blois il rappelle à grands traits l'activité officielle du Directeur des Bâtiments du roi<sup>81</sup> Ici, dans ces Actes, c'est une passion privée qu'il décrit, certes, mais symptomatique de tout grand propriétaire à la campagne de son temps. Collectionneur acharné, administrateur hautement compétent et entouré des meilleurs conseillers artistiques (Caylus<sup>82</sup>, Cochin<sup>83</sup>, l'abbé Leblanc<sup>84</sup>, Soufflot...), c'est un amateur de science et de technique, comme le roi, qui cultive les plaisirs de l'ingénierie au même titre que ceux de l'architecture : témoins les machines hydrauliques et les fabriques grecques ou « à la chinoise » que créent pour lui à Menars, Soufflot, Loriot ou De Wailly ; le même cercle de créateurs prodigieux, dans un goût nouveau, que favorise le roi dans ses bâtiments publics. Tous, avec le ministre, poursuivent le rêve enchanté issu de leur formation en Italie, une expérience directe qui, en l'occurrence, les différencie du prince casanier... Les archives départementales du Loiret-Cher à Blois, qui conservent les archives du domaine de Menars dont Marigny avait hérité de sa sœur, témoignent de la richesse d'invention d'aménagements dont les dessins de projets ou de réalisations ont été montrés pour la première fois lors de l'exposition Marigny de Blois ; leur origine, attribution et contenu sont ici précisés par Anne-Cécile Tizon-Germe dans sa communication qui se réfère également à une publication précoce de Monique Mosser<sup>85</sup>.

Dans l'ordre de l'intime – si l'on peut dire – Christophe Henry consacre ici sa contribution au goût, non moins révélateur, du successeur de Le Normand de Tournehem : « Le cabinet de nudités d'Abel-François Poisson de Vandières (Marigny) », et décrypte l'élargissement du sujet sensuel annoncé. C'est la première étude complète consacrée à cet ensemble dominé par la présence d'un des plus réjouissants nus, posé sur le ventre, de François Boucher. Non sans surprise, laissons le lecteur découvrir l'idée politique sous-jacente qui n'occulte en rien la suavité érotique d'œuvres

<sup>79.</sup> Marigny, ministre des arts au château de Menars : « Le naturel exalté », dir. C. Morin, cat. expo. (juin-sept. 2012), Blois-Milan, 2012.

<sup>80.</sup> Alden R. Gordon, « L'influence de Marigny sur madame de Pompadour », *Madame de Pompadour et les arts* (...), *op. cit. supra* note 71, p. 50-63

<sup>81.</sup> Cf. Jean Locquin et Thomas Crow, *op. cit. supra* notes 39 et 41 ; également, Basile Baudez, « Les directeurs des bâtiments du roi et les carrières des architectes au xviii<sup>e</sup> siècle », *Le public et la politique des arts au Siècle des Lumières*, dir. C. Henry et D. Rabreau, actes du colloque de Paris (INHA, 17-19 déc. 2009), Annales du Centre Ledoux, tome viii, Paris-Bordeaux, 2011.

<sup>82.</sup> Cf. op. cit. supra note 61.

<sup>83.</sup> Cf. Christian Michel, Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières, Rome, 1993.

<sup>84.</sup> Historiographe des Bâtiments, influent à l'Académie et guide culturel du jeune Vandières lors de son voyage d'Italie.

<sup>85.</sup> Monique Mosser, « Monsieur de Marigny et les jardins : projets inédits des fabriques pour Menars », *BSHAF*, 1972 [1973], p. 269-293.

susceptibles de répondre à une interprétation ambivalente, aussi bien privée que publique. Certaines d'entre elles, à sujets mythologiques narratifs, bienséants, furent exposées au Salon du Louvre et aux critiques qui n'ignoraient rien des mœurs du maître de Marigny... Le jeu privé/public, n'est-il pas un des ressorts, essentiel, de la réception des œuvres ou des intentions créatrices ? Voyez le cycle de Fragonard, Les progrès de l'Amour, commande destinée, puis refusée, pour le pavillon de Louveciennes ! En contrepartie, toujours de Fragonard, son Corésus et Callirohé, grand sujet tragique « à la grecque », applaudi au Salon de 1765 par un Denis Diderot devenu lyrique<sup>86</sup>, fut acquis par les Bâtiments du roi pour être tissé aux Gobelins<sup>87</sup> – à l'occasion, Fragonard obtint son atelier au Louvre.

La même question se pose, dans la communication de Miki Ota, qui explore la fameuse commande du Directeur Philibert Orry à Natoire, pour son château de La Chapelle-Godefroy où Louis XV séjourna une nuit, en 1740 alors que le décor de la galerie était achevé. Certes, Les Amours des Dieux et Les Quatre Saisons y précèdent La Vie de Clovis et L'Histoire de Télémaque, mais ces deux derniers sujets de l'Histoire nationale et de la Fable littéraire « à l'antique », se réfèrent au modèle monarchique de la jeunesse du roi qui, même après le retrait de son précepteur-ministre, le cardinal de Fleury, exaltera l'amour de la Paix et la gloire du premier roi franc baptisé à l'époque de sainte Geneviève. L'adhésion du ministre des arts, responsable des statues urbaines de Louis XV, si variées, voue sa propre demeure à la gloire du monarque régnant, selon l'orthodoxie qu'il illustre lui-même. Par exemple, se souvient-on que c'est le roi en personne, lors d'un séjour à Compiègne en 1749, qui choisit le sculpteur Edme Bouchardon pour la statue équestre de la place Louis XV, commandée l'année précédente par la Ville de Paris? Changement radical, car jusqu'alors, c'est Jean-Baptiste Lemoyne qui avait eu cet honneur - dans plusieurs villes de France -, en tant que principal portraitiste-sculpteur du Bien Aimé. N'était-il pas l'auteur de plusieurs bustes du souverain et réputé pour avoir acquis une sorte de « propriété de la ressemblance royale », comme le rappelle Cécilie Champi-Vinas dans l'essai qu'elle lui consacre ici. Insistant sur le rôle de la direction des Bâtiments du roi, chargée de faire reproduire un modèle original agréé (en peinture, en sculpture et propagé en gravure), l'auteur constate la difficulté d'attributions actuelles et, encore plus, les disparitions dues au vandalisme révolutionnaire ou aux négligences du xixe siècle. Mais, de la commande à la réception, il est passionnant d'apprendre la destination de ces bustes, le plus souvent réservés à l'entourage de la cour et, bien sûr, aux deux dernières favorites et aux ministres des arts - il n'est pas neutre d'apprendre que Marigny possédait également une réduction en bronze du projet de Louis XV, en armure « moderne » et « hissé sur la pavois », comme ses ancêtres Francs ; statue non exécutée pour la place royale de Rouen!

Le mécénat royal qui s'exerce également dans le domaine de la peinture connait, dès de directorat de Philibert Orry, un regain des commandes qui avaient beaucoup baissé depuis la fin du règne de Louis XIV. Comme dans le domaine de la tapisserie, des tableaux d'artistes contemporains se voient destinées aux collections de la Couronne de France. François Marandet revient ici sur ces acquisitions, qui concernent également d'importants lots

<sup>86.</sup> Denis Diderot, *Salons, 1759-1781*, éd. Hermann, Paris, 4 tomes, 1995 (première éd. critique, J. Seznec & J. Adhémar, Paris, 1956-1967).

<sup>87.</sup> Tapisserie malheureusement non exécuté. Cf. Corésus et Callirhoé, de Fragonard. Un chef-d'œuvre d'émotion, sous la dir. de C. Henry et D. Rabreau, Annales du Centre Ledoux, tome VI, Paris-Bordeaux, 2007.

de peintures anciennes des Ecoles du Nord, flamande et hollandaise, dont le goût n'a cessé de se développer chez les collectionneurs. Grâce à l'analyse de documents inédits, il montre le ministre à l'écoute d'un réseau d'experts, de marchands et d'amateurs où la peinture d'histoire se distingue désormais de la peinture de genre déjà très recherchée en France. Alors, dans l'esprit des Lumières, avec des académiciens comme Chardin, Vernet ou Greuze, les « petits genres » obtiendront vite leurs lettres de noblesse! Toutefois, on voit que le ministre Orry anticipait l'action du comte d'Angiviller sous Louis XVI, notamment dans le souci de rééquilibrer la variété des genres en introduisant la peinture d'histoire des Ecoles nordiques dans les collections royales. Sur cette question, ensuite c'est Le Normand de Tournehem qui réorganise le mode de sélection des œuvres exposées au Salon, lance un concours entre les peintres académiciens pour être exposés à la Galerie d'Apollon, décide d'ouvrir périodiquement au public les collections royales du palais du Luxembourg - dans la lignée des idées exprimées par la Font de Saint-Yenne, soucieux « de la place de l'art dans la cité »88 – et fait créer l'Ecole des Elèves protégés. Rien de tel chez l'abbé Terray, l'éphémère Directeur à l'époque de M<sup>me</sup> Du Barry ; par exemple, c'est dans le cadre budgétaire du Secrétariat d'Etat à la Guerre que fut lancée, sous le houlette du Premier peintre Jean-Baptiste-Marie Pierre, la fameuse commande de la Vie de Saint-Louis destinée à la chapelle de l'Ecole royale militaire et exposée avec succès au Salon de 1773. Terray resserrait drastiquement le budget des Bâtiments dans son rôle de Contrôleur général des Finances. Cependant le collectionneur, qu'il était également, montre un goût éclairé pour la « modernité ». Afin de décorer la galerie de son hôtel parisien, ainsi que son château de La Motte-Tilly, l'abbé dispose d'une collection de sculptures exceptionnelle, d'un mobilier et d'objets décoratifs commandés aux meilleurs artistes contemporains. Magalie Quintard-Lenoir qui ici en contrepoint de l'action ministérielle finement analysée - insiste sur la difficulté à apprécier l'influence du goût de Terray sur la gestion des arts du royaume, montre un grand seigneur soucieux d'afficher son rang. Comme ses pairs, il remodèle sa retraite à la campagne où il satisfait sa passion pour l'horticulture et le spectacle. On retiendra deux œuvres phare, qu'il possédait en peinture, témoignage des « préoccupations économiques » du doubleministre qu'il était : la Vue de La Cour des Douanes de Lépicié et, surtout, La construction d'un grand chemin de Joseph Vernet, insigne hommage aux Ponts et chaussées et à Trudaine (1774) dont l'activité dépendait de son Contrôle. Se souvient-on que c'est Terray qui avait promis le Cordon noir de l'Ordre de Saint-Michel - signe d'anoblissement des artistes, comme Gabriel et Soufflot l'avaient obtenu – à l'architecte de  $M^{\mbox{\tiny me}}$  Du Barry, le créateur de la Saline royale : Claude-Nicolas Ledoux? 89

Grands mécènes influents et collectionneurs, Choiseul, comme son voisin au château des Ormes, Marc-René de Voyer de Paulmy d'Argenson-le premier n'a pas les arts dans ses attributions et le second, fils du célèbre secrétaire d'Etat aux Affaires étrangères, eut d'autres charges!—sont absents de ce colloque consacré prioritairement aux ministres des arts de Louis XV. Mais en contrepoint de l'administration spécifique des Bâtiments, en s'intéressant à Charles De Wailly, l'un des plus grands architectes favorisés par Marigny (également choyé par d'Argenson et l'ambassadeur à Rome,

<sup>88.</sup> Cf. La Font de Saint-Yenne. Œuvre critique, éd. Etienne Jollet, Paris, 2001, p. 8. 89. Cf. Michel Gallet, Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806, Paris, 1980, p. 151.

Berlin puis Londres, le duc de Nivernais), Alexia Lebeurre laisse entrevoir ici tout un réseau d'influences qui, au-delà même du *standing* des ministres, concerne les échanges avec l'étranger ou entre les provinces, avec le rôle des introducteurs des ambassadeurs, des ambassadeurs eux-mêmes, de certains gouverneurs et des intendants des généralités<sup>90</sup>, etc.

Revenons aux ministres... C'est à partir d'un magnifique dessin de De Wailly pour un décor de salon (conservé à Maddesdon Manor), « dont la destination n'avait jamais été établie », qu'Alexia Lebeurre reconstitue le rôle de mécène d'un grand ministre dont, jusqu'ici, la réputation dans la sphère artistique n'était pas établie : Pierre-Etienne Bourgeois de Boyne, secrétaire d'Etat à la Marine. La démonstration offre ici un double intérêt. D'abord, elle enrichit le corpus d'un des architectes les plus originaux de la période, solidement protégé et apprécié pour son talent, fort et singulier, qui le situe, parmi les Piranésiens, entre Soufflot et ses disciples et Ledoux. Ensuite, on découvre un ministre mécène qui affirme son rang (ses origines parlementaires), très luxueusement bien sûr, mais surtout dans un goût d'une modernité quasi provocante! La symbolique de l'antirocaille et du prestige du « grand genre » Louis-quatorzien incorpore le « goût à la grecque » devenu fantasque grâce à un débordement de figures emblématiques, puissantes. Ici, le style de De Wailly illustre, d'une manière emphatique, la contribution des élites à régénérer le goût au service du pouvoir<sup>91</sup>. On se pose la question : combien faudra-t-il de nouvelles monographies pour envisager, enfin, une synthèse sur ce sujet? Un modeste colloque n'y suffit pas!

Les artistes et architectes académiciens se sont parfois trouvés en conflit avec leur patron : c'est ce que subit Marigny, lorsqu'il transgressa les statuts de l'institution pour faire élire Charles De Wailly directement à la première classe [manœuvre des Bâtiments destinée à légitimer la présence du jeune architecte, devenu « architecte du roi », auprès de Gabriel sur le chantier de l'Opéra de Versailles et à lancer les projets pour la Nouvelle Comédie française<sup>92</sup>]. Amalia Papaioannou revient ici sur les conséquences de cette décision, qui fit scandale ; elle fait pénétrer dans les arcanes des raisons qui justifient la demande expresse au roi d'autoriser le séjour à Rome des Premiers Grands prix aux concours annuels, mais aussi de certains favorisés - on l'a mentionné plus haut, avec l'exemple de Gondoin. Lorsqu'on mesure l'importance artistique et diplomatique de l'Académie de France à Rome, le choix de leurs directeurs successifs, ainsi que celui des artistes privilégiés (leurs progrès sont suivis très scrupuleusement, par Natoire et Marigny dans leur correspondance<sup>93</sup>), on ouvre la perspective des rapports constants entre la Direction des Bâtiments du roi, les académies royales et la politique étrangère de Louis XV. Deux communications, sur des sujets très différents, traitent de cette question, jadis exprimée en termes d'« expansion de l'art français »94!

<sup>90.</sup> Deux exemples célèbres, directement impliqués dans la mode du « goût à la grecque » : A.-L. Lalive de Jully, introducteur des ambassadeurs auprès de la cour et C.-R. Boutin, intendant à Bordeaux. Cf. Svend Eriksen, op. cit. supra note 69. C'est pour l'ambassadeur de Gênes auprès de Louis XV, Cristoforo Spinola, que De Wailly crée un somptueux salon, publié en gravures dans le supplément de *L'Encyclopédie* (1777).

<sup>91.</sup> Exemple célèbre de C. De Wailly : le décor de la Chancellerie d'Orléans, réaménagé pour le marquis d'Argenson, propriété de la Banque de France, caché dans des caisses durant des décennies et très récemment remonté à l'Hôtel de Rohan (Archives nationales). La chancellerie d'Orléans: Renaissance d'un chef-d'œuvre, Paris. 2022.

<sup>92.</sup> Cf. op. cit. supra notes 19 et 49.

<sup>93.</sup> Correspondance (...), op. cit supra note 44.

<sup>94.</sup> Cf. L. Réau, op. cit. supra note 27.

Indifférents à l'art sous le règne de Louis XV, Michelet et certains de ses plus récents descendants ont privé leurs lecteurs de l'étude d'insignes moyens diplomatiques adaptés au prestige de la Nation et, en l'occurrence, à la pérennité du partage culturel. C'est une dimension patriotique qui doit s'enseigner, notamment dans l'approfondissement de la pensée et des valeurs occidentales, et non seulement dans l'Europe d'aujourd'hui, mais également outre-Atlantique et de l'« Atlantique à l'Oural »...

Par exemple, les liens franco-russes, intenses dans les développements de l'appropriation des Lumières au xVIII° siècle, en sont une preuve tangible<sup>95</sup>, au moins jusqu'à l'établissement du pouvoir bolchévique (1917) !<sup>96</sup> C'est bien à dessein qu'un Diderot s'était fait *passeur* dans le domaine artistique – comme dans l'art de gouverner, auprès de Catherine II –, passeur critique qui informait le Gotha !<sup>97</sup> Et les ministres s'activaient, fin de réguler, sinon de contrôler, les échanges sollicités par Saint-Pétersbourg – et par bien d'autres cours européennes<sup>98</sup>. Revirements d'alliances, méfiance diplomatique, conflits mêmes, qui influent sur la chronologie des faits, n'oblitèrent pas l'influence croissante de l'art français, très loin dans le xix° siècle.

En analysant une correspondance inédite, Guillaume Nicoud s'attache ici à détailler la décision d'envoyer en Russie le peintre Louis Tocqué, « artiste pensionné » (académicien), à la demande pressante de la tzarine Elisabeth I<sup>re</sup>. Des raisons les plus intimes aux causes diplomatiques de revirements, en passant par les calculs de carrière<sup>99</sup>, il est passionnant de découvrir Marigny à l'œuvre, dans les moindres détails de l'affaire, mais sous la pression des intrigues politiques très secrètement menées. Le contexte s'élargit ensuite avec le rôle du sculpteur Etienne-Maurice Falconet, directeur de la toute nouvelle Académie impériale des Beaux-arts de Saint-Pétersbourg, auteur adulé de la fameuse statue équestre de Pierre Ier. Ce n'est pas tout que d'évoquer les autres Français, peintres, sculpteurs et architectes de renom qui enseignent à l'Académie : Guillaume Nicoud évoque également « l'implication, volontaire ou involontaire, directe ou indirecte, de Marigny dans l'enrichissement des collections impériales ». Le frère de feue-Mme de Pompadour ne se retrouve-t-il pas lui-même en concurrence avec la Grande Catherine, dans le choix des tableaux qu'ils acquièrent pour compléter leurs collections? Bref, toutes ces questions sont éminemment politiques, tout comme dans la « Petite Athènes d'Italie », Parme, la capitale du duché où règne l'une des filles jumelles de Louis XV, Louise-Elisabeth, Madame Infante.

Carlo Mambriani, grand spécialiste de l'architecte du duché, Ennemond-Alexandre Petitot, disciple de Soufflot et glorieux auteur du fameux album d'estampes de la *Mascarade à la grecque* (1771)<sup>100</sup>, consacre sa communication au protecteur et patron direct de l'artiste. C'est le non moins célèbre Guillaume-Léon Du Tillot, intendant général des

<sup>95.</sup> Cf. Oxana Makhneva-Barabanova, Ledoux, maître à penser des architectes russes : du Classicisme au Postmodernisme, xvIII°-xx° siècles, Paris, 2010.

<sup>96.</sup> Michel Ragon, La mémoire des vaincus, roman, Paris, 1989.

<sup>97.</sup> Trop d'historiens de l'art, frileux, récusent encore l'importance de la transmission *orale* (dans les salons littéraires, par exemple), sous prétexte que le fameux critique ne faisait circuler, via la correspondance de Grimm, que des copies manuscrites... Cf. op. cit. supra note 86.

<sup>98.</sup> Cf., par exemple le livre pionner, remarquable, de Pierre du Colombier, L'Architecture française en Allemagne au xviit<sup>e</sup> siècle, Paris, 1956.

<sup>99.</sup> Après son séjour en Russie, Tocqué œuvre à Copenhague durant son retour. On lui doit des portraits célèbres de Marigny, Le Normand de Tournehem et de la reine Marie-Leszczynska.

<sup>100.</sup> E.-A. Petitot, Mascarade à la grecque, Parme, 1771. .

Bâtiments et ministre des Finances, véritable Premier ministre tout puissant du duc Philippe I<sup>er</sup>, gendre de Louis XV – le roi, à qui il avait été présenté à Versailles, l'appréciait! Dans les rapports constants qu'entretient Marigny entre Rome et Paris/Versailles avec l'aide du cardinal de Bernis et Choiseul, Mambriani établit le rôle du frère de Mme de Pompadour (la Duchesse la ménageait!) dans le processus très concret d'adaptation de la culture française à la cour d'obédience madrilène du Duché... La réussite de Du Tillot fut éclatante. Mais, après la mort de Louise-Elisabeth, puis du Duc, Du Tillot dut quitter la cour de Parme à nouveau soumise à son atavisme hispanique. Ses admirateurs ne purent qu'invoquer, avec nostalgie, le souvenir d'un ministre moderne des arts, digne de Sully et de Colbert (sic).

Tout n'a pas été dit sur les conséquences artistiques du « Pacte de famille » bourbonien, vu de Madrid, Naples et Vienne – Vienne, d'où la belle-mère du Dauphin, l'impératrice Marie-Thérèse, envoie au service de sa fille, Marie-Antoinette, le chevalier Christoph-Willibald Gluck, un zélé réformateur de l'opéra – la tragédie lyrique « à la française ». Le musicien, d'origine étrangère, relevait le flambeau, tout comme Lully l'avait fait pour le Roi Soleil. *Bis repetita placent!* Il existe également des portraits de Louis XV en Phébus Apollon, peu appréciés il est vrai, même en sculptures par Lambert-Sigisbert Adam et Bouchardon. Ah!, *Le Siècle de Louis XIV*<sup>101</sup>!

Revenons à Louis XV et à la *modernité* dans laquelle le dorlote M<sup>me</sup> de Pompadour ; à savoir à Voltaire lui-même, nommé historiographe de France (1746-1750), gentilhomme ordinaire de la chambre du Roi, élu à l'Académie française : c'était avant de devenir *non grata*, lorsqu'il s'exile, temporairement, chez son ami Frédéric II à Berlin, le nouvel ennemi imprévu du roi de France. Peu de temps avant, le Bien Aimé, réputé « avoir travaillé pour le roi de Prusse », n'avait-il pas offert pour orner les jardins de Sans-soucis (!) à Postdam, les statues de *Vénus* et *Mercure*, deux chefs-d'œuvre de Jean-Baptiste Pigalle<sup>102</sup> ?

Et l'opéra français ? Voltaire l'appréciait avec ses chœurs agissants et ses ballets comme une résurrection de la tragédie des Grecs<sup>103</sup>. Sous influence shakespearienne dans certains effets dramatiques, l'auteur de *Sémiramis* indique avec précision les éléments successifs de l'action de sa tragédie. La direction de la Comédie française « avait estimé qu'il lui était impossible d'en faire les frais mais le roi donna 5000 livres pour que la première représentation se déroule dans un cadre digne de la valeur de la tragédie. »<sup>104</sup> Louis XV, qui offrit même les services de son dessinateur des Menus Plaisirs, Dominique-François Slodtz (...), pour aider à la composition du décor. »<sup>105</sup>, subissait à l'évidence le charme (temporaire !) de son historiographe, philosophe de valeur, adoré sur la scène par le public, et acteur (irrespectueux !) des *Fastes* du règne.

Pour finir, il me vient une idée. Aucun vœu n'a conclu ce colloque. Mais pourquoi ne souhaiterions nous pas voir nommer l'actuelle place

<sup>101.</sup> Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, Paris, 1751. Cf. aussi Voltaire, *Panégyrique de Louis XV*, Paris, 1748 et *Précis du règne de Louis XV*, Genève, (1762) 1768.

<sup>102.</sup> Le sujet est analogue à celui du tableau que L.-M. Van Loo offre à l'Académie de San Fernando à Madrid en 1748. Cf. supra, note 66.

<sup>103.</sup> Voltaire, *Sémiramis*, Préface : « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », Paris, 1748.

<sup>104.</sup> Cf. l'admirable étude de Per Bjurström, « Mises en scènes de Sémiramis de Voltaire en 1748 et 1759 », Revue d'histoire du théâtre, 1956, IV, p. 299-320.

<sup>105.</sup> Ibid.

du Panthéon, *Place Louis XV*<sup>106</sup>. Au débouché montant de la rue Soufflot, élargie devant le portique du Temple républicain *gallo-grec*, le souvenir du créateur du Temple de l'Eglise, de la Monarchie et de la Nation<sup>107</sup>, mérite un hommage historique, consensuel, qui ne briderait en rien la célébration des *Grands Hommes*, même des plus récents [Le dire en langage inclusif?].



<sup>106.</sup> Cf. la station de métro *Charles de Gaulle-Etoile* : ça ne fait pas pléonasme, n'est-ce pas ?

107. Cinq ans après la mort de Soufflot, l'auteur de son panégyrique devant l'Académie de Lyon (1785) affirmait déjà que l'artiste méritait la gloire d'avoir « élevé dans la capitale le *Temple de la Nation* » (je souligne). Cf. *Le Panthéon, symbole des révolutions, op. supra* note 5.

# Philibert Orry, Ministre des arts et mécène à La Chapelle-Godefroy

ommé Contrôleur général des Finances en 1730 et directeur général des Bâtiments du Roi en 1737, Philibert Orry réaménage son château de la Chapelle-Godefroy¹ entre 1730 et 1740. Il fait plusieurs commandes à Charles Joseph Natoire, pour un total de vingt-deux tableaux : *Les Amours des Dieux* en 1731, *Les Quatre Saisons* en 1734, *La Vie de Clovis* en 1735, *L'Histoire de Télémaque*, en 1738.

Les cycles de Clovis et de Télémaque, achevés respectivement en 1735 et en 1740 et faisant pendant dans la galerie, sont un des décors profanes les plus importants de la première moitié du xvIII<sup>e</sup> siècle, avec la galerie d'Énée par Antoine Coypel au Palais-Royal. La thèse de Marcelle Dureteste, présentée à l'École du Louvre en 1945<sup>2</sup>, traite de ce décor, mais les œuvres conservées en Russie ne pouvant alors être consultées, son analyse reste incomplète<sup>3</sup>. Dans son article paru en 2015, Françoise Joulie affirme avec justesse que ces cycles qui est une célébration de Louis XV et de son bon gouvernement, font écho aux places royales, réalisées par Orry et ses successeurs à Rennes (1744), Bordeaux (1733-1743) et Paris (1748-1763)<sup>4</sup>. Cependant, elle n'analyse pas les tableaux en profondeur.

Nous nous proposons donc ici de confronter ces deux cycles, *La Vie de Clovis* et *L'Histoire de Télémaque*, sous trois angles : choix des sujets, choix des scènes et expression narrative. Si c'est au commanditaire, Orry, que revient le choix des sujets et des scènes, c'est bien au peintre, Natoire, privilégié par ce ministre, qu'est due l'expression narrative<sup>5</sup>.



<sup>1.</sup> Sur la construction du château, voir : Babeau A., *Le château de la Chapelle-Godefroy*, 1875, extrait des *Mémoires de la Société académique de l'Aube*, t. 15, 1876, p. 6-10 ; *La vie en champagne*, n° 263, février 1977, numéro spécial, p. 2-4. Joulie F., « Philibert Orry : directeur général des Bâtiments du roi et collectionneur », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En ligne], 9 | 2015, mis en ligne le 28 octobre 2015, consulté le 23 mai 2023. https://journals.openedition.org/crcv/13279

<sup>2.</sup> Dureste M., Formation de Natoire et caractères spécifiques de son œuvre considérés à travers le décor du château de la Chapelle-Godefroy 1731-1740, thèse de l'École du Louvre, 1947.

**<sup>3.</sup>** De plus, Dureteste, qui s'intéresse à l'influence des Grands Maîtres, accorde de l'importance à l'analyse stylistique, mais l'analyse iconologique du cycle de Télémaque, la confrontation avec le texte et l'examen des intentions sous-tendant le choix des scènes par le commanditaire restent superficiels. Il manque aussi l'analyse, importante, de la confrontation entre l'un et l'autre cycles.

<sup>4.</sup> Joulie, op. cit., p. 6

<sup>5.</sup> Nous avons discuté le décor peint de cette galerie dans l'article suivant : 太田みき「18世紀フランスにおける連作装飾画に見る絵画観の変化」、『鹿島美術研究』26号、2009年 (Ota M., « L'évolution de la notion de peinture dans les cycles peints au xviiie siècle en France », Kajima Bijutsu Kenkyu, n° 26, 2009)..

# Le choix des sujets

#### Le cycle de Clovis

Le sujet de Clovis est très rare à l'époque. L'intérêt pour l'histoire nationale commence à apparaître dès le xvII<sup>e</sup> siècle dans les domaines de l'histoire et de la littérature<sup>6</sup>. Au xvII<sup>e</sup> siècle paraissent des ouvrages destinés à un lectorat nombreux<sup>7</sup> ainsi que des ouvrages spécifiques sur Clovis<sup>8</sup>. Dans la peinture, les sujets de la vie de saint Louis sont prédominants<sup>9</sup>. Dans l'architecture, l'église Sainte-Geneviève (actuel Panthéon), conçue par Jacques-Germain Soufflot et dont la première pierre est posée par Louis XV lui-même en 1764, est dédiée à la sainte protectrice de Paris, contemporaine de Clovis, premier roi chrétien des Francs. Le cycle du château de La Chapelle-Godefroy se situe dans ce mouvement de glorification des origines et de l'histoire de la monarchie, qui se développera encore davantage dans la politique culturelle du comte d'Angiviller, sous Louis XVI. L'idée est de légitimer les rapports intimes qui unissent, dans la Nation, le roi et l'aristocratie. Par exemple, le thème de la chevalerie est exalté par Louis XV au soir de la brillante victoire de Fontenoy (1745 – elle lui vaut le surnom de « Bien Aimé » !) où il sacre chevalier le Dauphin, qui l'a accompagné auprès du maréchal de Saxe<sup>10</sup>.

En 1740, date d'achèvement du cycle, Louis XV séjourne le temps d'une nuit dans le château d'Orry<sup>11</sup>. Le décor de la galerie témoigne d'un *militantisme iconographique* (si l'on peut dire) qui exprime la fidélité du ministre à glorifier la monarchie et l'action réformatrice qu'entreprend le roi. Cependant, le thème de Clovis demeure encore rare, avant 1745, par rapport à celui de saint Louis ; cela montre l'érudition d'Orry en matière d'histoire et de recherches récentes.

<sup>6.</sup> Dupleix S., Mémoires des Gaules depuis le déluge jusques à l'établissement de la monarchie française [...], Paris, C. Sonnius, 1619 ; Cordemoy L.-G. de, Histoire de France, Paris, Coignard,1685-1689 ; Bonair H. S. de, Histoire de France, depuis Pharamond jusqu'à Louis le Grand, [...], Paris, Besoigne, 1688 ; Le Gendre L., Histoire de France [...], Paris, J. M. Guignard, 1700 ; Marcel G., Histoire de l'origine et des progrès de la monarchie française [...], Amsterdam, Schette, 1705 ; Berey C.-A., L'histoire de la monarchie française [...] depuis Pharamond jusqu'à Louis XIV [...], Paris, Perey, 1711 ; Chalons, Histoire de France composée, par ordre et sous les yeux de M. de Harlay [...], Paris, P. J. Mariette, 1734 (1<sup>ne</sup> éd., Paris, Mariette, 1720.)

<sup>7.</sup> Mézeray F.-E. de, Histoire de France, depuis Pharamond jusqu'à maintenant [...] avec les portraits au naturel des rois, des reines, [...], Paris, M. Guillemot, 3 vol., Paris, M. Guillemot, 1685 (1re éd., Paris, M. Guillemot, 1643-1651); Mézeray Y E.-F. de, Abrégé chronologique de l'histoire de France, contenant l'origine des Français et leur établissement dans les Gaules avant Clovis et le règne des rois de France des deux premières races [...], nouv. éd., 3 vol., Paris, C. Robustel, 1717 (1re éd., Paris, L. Billaine, 1667-1668); Daniel G., Histoire de France, depuis l'établissement de la monarchie française dans les Gaules, Paris, 3 vol., Paris, Mariette, 1727 (1re éd., Paris, S. Bernard, 1713); Daniel G., Abrégé de l'histoire de France depuis l'établissement de la monarchie française dans les Gaules, Paris, Mariette, 1731 (1re éd., Paris, Mariette, 1723-1724.)

<sup>8.</sup> Savaron J., « De la sainteté du roi Louis, dit Clovis, avec les preuves et autorités, et un abrégé de sa vie remplie de miracles », Les chroniques et annales de France, éd. par N. Gilles et revue par F. de Belleforests [sic], Paris, 1621; Desmaret de Saint-Sorlin J., Clovis ou la France chrétienne, poème héroïque, éd. Félix R. Freudmann et H. Gaston Hall, Louvain; Nauwelaerts; Paris, B. Nauwelaerts, 1972 (1re éd., Paris, A. Coubé, 1657); Limojon de Saint-Didier. F., Lettres critiques sur le poème de Clovis; Lettres ur le nouveau poème de Clovis, par M. Poisson V. de Gomez, Paris, P. Prault, 1725; Le Beuf J., Dissertation sur plusieurs circonstances du règne de Clovis [...]qui a remporté le prix dans l'Académie française de Soissons en l'année 1738, Paris, J. P. Delespine, 1738; Ribaud de La Chapelle E, Dissertation sur le règne de Clovis, s. l., 1741.

**<sup>9.</sup>** Entre autres, le décor peint de l'église Saint-Louis des Invalides, exécuté au début du xviii° siècle, celui de l'église Saint-Louis de Versailles, peints dans les années 1760 et le cycle de *La Vie de saint Louis* à la chapelle de l'École militaire, dont les onze tableaux sont exposés au Salon de 1773.

<sup>10.</sup> Rabreau D, « La basilique Sainte-Geneviève de Soufflot », Le Panthéon symbole des révolutions. De l'église de la Nation au temple des grands hommes (sous la dir. de B. Bergdoll), Paris, Picard, 1989, p. 37-96. Rabreau D, « Du laurier à l'olivier. La gloire de Louis XV touchée par les Lumières », revue Société et représentations (« Gloire et Pouvoir »), nov. 2008, n° 26, p. 133-152 [consultable également sur internet : https://doi.org/10.3917/sr.026.01311.

<sup>11.</sup> Babeau A., *op. cit.*, p. 8 ; *La vie en champagne*, *op. cit.*, p. 9 ; Joulie F., *op. cit.*, p. 14. Le roi revenant de Metz fait étape, de nouveau, au château en novembre 1744.

#### Le cycle de Télémaque

Les Aventures de Télémaque, roman pédagogique, paru en 1699, écrit par Fénelon pour son élève royal, le duc de Bourgogne, petit-fils de Louis XIV, est une allusion critique au Roi Soleil. Ce roman provoque un grand débat<sup>12</sup> et il est également interprété au théâtre<sup>13</sup>. Philibert Orry a commandé auparavant les Amours des Dieux pour son château. Au Concours de la peinture d'histoire organisé en 1727 par le duc d'Antin, surintendant des Bâtiments du Roi, ces sujets mythologiques gracieux connaissent un grand succès<sup>14</sup>. Le cycle de Télémaque sert donc à montrer la sensibilité du ministre au dernier courant artistique, tout en soulignant l'influence du Télémaque dans l'éducation du jeune Louis XV, sous la houlette du principal ministre, le cardinal de Fleury.

Ainsi, les cycles de Clovis et de Télémaque sont des sujets parfaitement équilibrés et contrastés : le premier est une peinture de bataille, qui glorifie le pouvoir royal par référence à l'histoire de la monarchie ; le second, au contraire, présente une question morale plus intérieure, l'opposition à la tyrannie, mais travers l'évocation d'un héros *idéalisé* de l'histoire antique universelle!

# Le choix des scènes

#### Cycle de Clovis

Le choix des scènes relèvent aussi du commanditaire. L'iconographie de Clovis est ici novatrice. Clovis est traditionnellement célébré en tant que premier « Roi très chrétien », et non en tant que fondateur de la lignée des rois de France<sup>15</sup>. C'est son baptême par saint Rémi qui est le plus souvent représenté. Or, il est exceptionnel que ce cycle ne représente pas le baptême. De plus, parmi les quatre grands tableaux, trois traitent d'une bataille et le cycle souligne que l'établissement du Royaume de France repose sur l'agrandissement du territoire par Clovis. Le dessein du cycle est ici de faire apparaître Clovis comme fondateur de la lignée de la monarchie.

<sup>12.</sup> Faydit P.-V., La Télémacomanie, ou la Censure et critique du roman intitulé : « Les Aventures de Télémaque », Eleutérople, P. Philalèthe, 1700 ; Guedevulle N., Critique générale des Aventures de Télémaque, Cologne, les héritiers de P. Marteau, 1700 ; Ramsaya. M., Discours de la poésie épique et de l'excellence du poème de Télémaque, suivi des Aventures de Télémaque par Fénelon, 2 vol., Paris, F. Delaulne, 1717 ; Ramsaya M., Essay de politique où l'on traite de la nécessité, de l'origine des droits, des bornes et des différentes formes de la souveraineté selon les principes de l'auteur de Télémaque, La Haye, H. Scheurleer, 1719 ; Capperonnier C., Apologie du Télémaque, contre les sentiments de monsieur de Voltaire, tirés de son Essai sur le poëme épique, Paris, P. Ribou, 1736.

<sup>13.</sup> Danchet A. et al., Télémaque : tragédie [...] représentée pour la première fois par l'Académie royale de Musique l'onzième jour de novembre 1704, opéra composé par A. Campra, Paris, J. B. C. Balard, 1730 (1<sup>re</sup> éd., Paris, C. Balard, 1704) ; Pellegrin S.-J., Télémaque et Calypso, tragédie en musique [...] représentée pour la première fois par la même académie le jeudy quinzième jour de novembre 1714, opéra composé par A.C. Destouches, Paris, Balard, 1714.

<sup>14.</sup> Rosenberg P., « Le concours de peinture de 1727 », Revue de l'art, no 7, 1977, p. 29-43.

<sup>15.</sup> Sur l'iconographie de Clovis, voir : *Clovis et la mémoire artistique*, cat. exp., Reims, 22 juin-16 novembre 1996, Alemany-Dessaint V (dir.), Reims, Musée des Beaux-Arts, 1996 ; *Chlodwig und die «Schlacht bei Zülpich» : Geschichte und Mythos 496-1996*, cat. exp. Zülpich, 30 août-26 octobre1996, Geuenich D.,. Grünewald T,Weitz R (réd.), Euskirchen, Kümpel, 1996.

#### Le Siège de Bordeaux

Le *Siège de Bordeaux* (Fig.1) montre le plus explicitement cette caractéristique. Dans l'inventaire du 18 au 20 décembre 1792, cette œuvre est intitulée « le Siège de Soissons » et ce titre est corrigé par le titre « le Siège d'Arles », qui est lui aussi raturé. Cela cause quelques confusions¹6, mais comme le signale Dureteste¹7, le titre du Livret du Salon de 1737¹8, « Le siège de Bordeaux », est le plus fiable. Cependant, la dénomination erronée qui remonte au xviiie siècle prouve que le siège de Bordeaux n'est pas alors très connu.



16. Barbeau l'intitule le Siège d'Arles, mais dans la note 1 de la page 14, il se demande s'il ne s'agit pas du siège d'Avignon. Cf. Babeau A., op. cit., p. 13-14. Ceux qui optent pour Arles sont : [Anonyme], Catalogue des tableaux du musée de Troyes, Troyes, 1879, p. 38; Babeau A., « Musées de Province : le Musée de Troyes », G.B.A., 3° période, 1899, t. 21, p. 507. Ceux qui optent pour Avignon sont : Pron H., Catalogue des tableaux exposés au Musée de Troyes fondé et dirigé par la Société académique de l'Aube, 6° éd., Troyes, musée, 1897, p. 56; Royer D., Catalogue des tableaux exposés au musée de Troyes, fondé et dirigé par la Société académique de l'Aube, Troyes, Musée, 1907. Le premier ouvrage qui mentionne Bordeaux est le suivant : [Anonyme], Catalogue des tableaux exposés au musée de Troyes, fondé et dirigé par la Société académique de l'Aube, 8° éd., Troyes, Musée, 1911.

Fig. 1. Charles-Joseph Natoire, *Le Siège de Bordeaux par Clovis*, huile sur toile, 266 × 300 cm, signé et daté, 1737, Troyes, Musée d'Art et d'Histoire de Troyes. (INV. 879.1.5. Cl.: Musée d'Art et d'Histoire de Troyes; photo: Daniel Le Neve - Ville de Troyes).

<sup>17.</sup> Dureteste M., op. cit., p. 99.

**<sup>18</sup>**. [Anonyme], Explication des Peintures, Sculptures et Autres Ouvrages de Messieurs de l'Académie Royale [...], Paris, J. Colombat, 1737, p. 12.

En effet, les textes contemporains du cycle consacrent peu de descriptions à Bordeaux<sup>19</sup>. Nous proposons deux raisons pour lesquelles le commanditaire choisit cette scène pour un tableau de grand format. D'abord, c'est pour mettre en valeur la gloire militaire. L'autre raison, plus importante, est l'histoire particulière de Bordeaux, qui appartient à l'Angleterre du XII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle et garde un esprit indépendant par rapport au Royaume de France. Bordeaux joue un grand rôle dans la Fronde. Ce n'est qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle que cette ville se soumet complètement au pouvoir royal<sup>20</sup>. *Le Siège de Bordeaux* qui illustre la conquête de la ville par le roi franc, manifeste que cette ville, qui connaît au XVIII<sup>e</sup> siècle un grand essor économique dû au commerce colonial, est bel et bien assujettie au pouvoir royal.

#### Clovis accepte de rendre la vase de Soissons à saint Rémi

Un autre tableau important (Fig.2) pour le choix des scènes est une peinture conservée au musée de Troyes. Le titre qui est généralement accepté est *Saint Rémi apportant à Clovis la soumission du peuple de Reims*. Cependant, comme Dureteste l'affirme, il s'agit « d'une interprétation de l'histoire sans base précise »<sup>21</sup>, la domination de Reims par Clovis après la bataille de Soissons n'apparaît dans aucun ouvrage d'histoire de l'Ancien Régime. De plus, aucun inventaire ne précise quelle scène est représentée<sup>22</sup>.

À l'exception du baptême de Clovis, saint Rémi n'apparaît que dans l'épisode du vase de Soissons. Cet épisode est décrit dans le livre II de l'*Histoire ecclésiastique des Francs* de Grégoire de Tours<sup>23</sup> et tous les ouvrages d'histoire de cette époque le reprennent<sup>24</sup>. Après la bataille de Soissons, saint Rémi, évêque de Reims, envoie des messagers chez Clovis pour lui demander de rendre un vase précieux, butin du pillage d'une église de Reims. Et le roi accepte.

Dans le tableau de Natoire, le vieil homme qui, agenouillé devant Clovis, semble le supplier et Clovis qui lui adresse la parole, correspondent à la scène où le roi mérovingien accepte de rendre le vase. De plus, un dessin de Natoire, dont la trace est aujourd'hui perdue et qui passe à la vente Neyman à Paris à la fin de juin 1776, est considéré comme bien proche de ce tableau dans le catalogue de l'exposition de Natoire qui a eu lieu en 1977 à l'occasion du deuxième centenaire de sa mort<sup>25</sup>. Le catalogue de la

<sup>19.</sup> De plus, les ouvrages historiques montrent des confusions entre la prise de la ville et l'hivernage. Ceux qui évoquent la conquête sont : Mézeray, Le Gendre, Daniel. Ceux qui évoquent l'hivernage sont les suivants : Savaron, Daniel, Dubos. Daniel pense que Clovis conquiert la ville et y passe l'hiver. Cf. Bonair H. S. de, op. cit., p. 32-33 ; Savaron J., op. cit., p. 13 ; Mézeray E. F. de, Histoire de France, op. cit., t. 1, p. 19-20 ; Mézeray E. F. de, Abrégé chronologique de l'histoire de France, op. cit., 1717, t. 1, p. 515 ; Le Gendre L., op. cit., t. 1, p. 74-75 ; Daniel G., Histoire de France, op. cit., t. 1, p. 62 ; Dubos J.-B., Histoire critique de l'établissement de la Monarchie française dans les Gaules, Paris, Osmont, 1734, t. 2, p. 577.

**<sup>20.</sup>** Dumas J., Bordeaux ; ville paradoxale : Temps et espaces dans la construction imaginaire d'une métropole, Talence, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2000, p. 35-39.

<sup>21.</sup> Dureteste M., op. cit., p. 99.

<sup>22.</sup> Inventaire du château de La Chapelle-Godefroy du 18 au 20 décembre 1792 par A. N. Lassertey, F. Bouquot et P. Baudemant (A.D. de l'Aube, 1/Q/1008); Inventaire du château de La Chapelle-Godefroy du 25 février 1793 (A.D. de l'Aube, 1/Q/1009); Inventaire du château de La Chapelle-Godefroy du 3 juin 1793 (A.D. de l'Aube, 1/Q/1008.)

**<sup>23</sup>**. Grégoire de Tours, *Histoire ecclésiastique des Francs*, trad. en français par M. Guizot et R. Fougère, Clermont-Ferrand, 2001, première partie, Livre II, p. 94-96.

<sup>24.</sup> Savaron J., op. cit., p. 19; p. 21; Mézeray E. F. de, Histoire de France, op. cit., t. 1, p. 3; Le Gendre L., op. cit., t. 1, p. 90; Mézeray E. F. de, Abrégé chronologique de l'histoire de France, op. cit., t. 1, p. 31; Daniel G., Histoire de France, op. cit., t. 1, p. 31; Daniel G., Abrégé de l'histoire de France, op. cit., 1731, t. 1, p. 7; Dubos J.-B., op. cit., t. 2, p. 338

**<sup>25</sup>**. Charles-Joseph Natoire (Nîmes, 1700 - Castel Gandolfo, 1777) : peintures, dessins, estampes et tapisseries des collections publiques françaises, cat. exp., Troyes, Musée des Beaux-Arts, Nîmes, Musée des Beaux-Arts, Rome, Villa Médicis, mars-juin 1977, Nantes, Imp. Chiffoleau, 1977, p. 57.



Fig. 2. Charles-Joseph Natoire, *Clovis recevant un envoyé de saint Rémi,* huile sur toile, 234 × 124 cm, Troyes, Musée d'Art et d'Histoire. (Cl.: S. Caviglia-Brunel, *Charles- Joseph Natoire...*, Paris, 2012).

vente le décrit ainsi : « Un guerrier sur un trône à qui on vient demander la grâce .»<sup>26</sup> Étant donné l'importance de cet épisode dans les textes contemporains, il convient de penser que cette composition y correspond bien. Cet épisode de la bataille de Soissons a bien entendu un lien avec le

commanditaire. Orry est nommé intendant de Soissons, avec le soutien du Cardinal de Fleury, en 1725. Le cycle de Clovis est souvent interprété comme une allégorie flatteuse pour Louis XV et le Cardinal au moment de la Paix de Vienne de 1735<sup>27</sup> et cette scène, qui montre la justice du prince et la protection du christianisme, convient parfaitement à l'intention du commanditaire.

Ainsi, fondé sur la tradition iconographique de Clovis qui souligne le lien avec le christianisme, le cycle de Natoire représente deux vertus profanes du prince : la gloire militaire et la justice. Ce sont les deux dessus de portes allégoriques qui résument ces vertus. L'un montre Clovis, couronné de laurier par la Gloire et au fond à gauche, la Religion portant la Croix et le livre des Écritures (Fig.3). Il présente l'épanouissement du christianisme grâce à Clovis. Dans l'autre tableau, la France, sous la figure d'une femme armée, désigne du doigt la Justice, portant un faisceau de licteur romain et, au-dessus, la Renommée qui embouche sa trompette (Fig.4). Ce tableau représente la France qui obtient la paix grâce au triomphe de Clovis et glorifie la vertu de la justice.



Fig. 3. Charles-Joseph Natoire, *Clovis, couronné par la Victoire, fait fleurir la Religion,* huile sur toile, 140 × 128 cm, signé et daté, 1736, Troyes, Musée d'Art et d'Histoire de Troyes. (Cl. S. Caviglia-Brunel, *Charles-Joseph Natoire* 1700-1777, Paris, 2012).

<sup>27.</sup> Boyer F., Le peintre Charles Natoire: sa vie et son œuvre (1700-1777), thèse de doctorat, Université de Paris, Paris, 1945, p. 86; Charles-Joseph Natoire: 1700-1777: L'histoire de Marc-Antoine, cat. exp., Nîmes, musée des Beaux-Arts, 4 juillet-13 septembre 1998, Arles, Actes sud, 1998, p. 57; La vie en champagne, op. cit., p. 18; Michel C., « Histoire, mémoire et représentation: Figurer des scènes du Moyen-Âge avant la Révolution », M. Fumaroli M, Grell C. et al. (éd.), Historiographie de la France et mémoire du royaume au xvure siècle, Paris, Champion, 2006, p. 325; Cavaglia-Brunel S., Charles-Joseph Natoire 1700-1777, Paris, Arthena, 2012, p. 82.

#### Cycle de Télémaque

Quant au cycle de Télémaque, l'un des six tableaux, *Télémaque et Eucharis*, est actuellement perdu. À propos de l'iconographie de Télémaque, l'article de Keller est essentiel<sup>28</sup>. Il présente plusieurs registres d'interprétations de ce roman : interprétation pédagogique, interprétation morale et politique, interprétation sentimentale et interprétation comme l'histoire d'un amour. Cette dernière est importante particulièrement pour l'opéra et pour la peinture<sup>29</sup>. Natoire ne choisit que des scènes d'amour sur l'île de Calypso et pour certains, l'histoire instructive se réduit à des scènes aimables sans signification<sup>30</sup>. Toutefois, si le choix des scènes est réexaminé, c'est une allégorie morale concernant la vie privée du prince qui apparaît. C'est le conflit entre l'amour et la sagesse, à la différence des vertus du cycle de Clovis, toutes deux publiques, que sont la gloire militaire et la justice.



Fig. 4. Charles-Joseph Natoire, *Le Repos de la France*, huile sur toile, 140 × 128 cm, signé et daté, 1736, Troyes, Musée d'Art et d'Histoire de Troyes. (IVN. 834.3. Cl. : Musée d'Art et d'Histoire de Troyes ; photo : Jean-Marie Protte).

<sup>28.</sup> Keller P., « Der « Telemach » in der Kunst des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Zur Rezeption einer Homerischen Figur in Fénelons Roman und der Romanfigur in der Kunst », *Homer in der Kunst der Goethe-Zeit*, Ausst. Kat., Stendal, Winckelmann Museum, 6 November-9 January 1998, Mayence, 1998, p. 204-219. 29. Keller P., *op. cit.*, p. 210.

**<sup>30</sup>**. Boyer F., op. cit., p. 115 ; p. 118 ; Natoire, cat. exp. 1977, p. 60 ; Cavaglia-Brunel S, Charles-Joseph Natoire (1700-1777) : dessinateur : étude critique et catalogue raisonné, thèse de doctorat, 5 vol., Université Paris 1, 2002, t. 2, p. 455.

#### Télémaque caressant l'Amour dans l'île de Calypso

Le thème du conflit entre l'amour et la sagesse est particulièrement bien illustré dans *Télémaque caressant l'Amour dans l'île de Calypso* (Fig.5). On y voit Calypso qui donne une couronne de fleurs à l'Amour, Télémaque qui va le prendre dans ses bras et Mentor qui semble lui faire des remontrances. Cette composition ressemble largement à la scène d'un tableau de Jean Raoux de 1715<sup>31</sup>. Mais Natoire décrit plus attentivement le récit : Mentor, un doigt sur les lèvres, fait une observation à Télémaque et le héros lève les yeux vers lui, l'air inquiet. Le geste de Mentor traduit fidèlement le texte du quatrième chapitre du roman de Fénelon<sup>32</sup>. Après que Télémaque a raconté une partie de ses glorieuses aventures à Calypso, Mentor lui reproche d'être en voie de charmer la déesse.

## Télémaque caressant l'Amour dans l'île de Calypso

Le thème du conflit entre l'amour et la sagesse est particulièrement bien illustré dans *Télémaque caressant l'Amour dans l'île de Calypso* (Fig.5). On y voit Calypso qui donne une couronne de fleurs à l'Amour, Télémaque qui va le prendre dans ses bras et Mentor qui semble lui faire des remontrances. Cette composition ressemble largement à la scène d'un tableau de Jean Raoux de 1715<sup>33</sup>. Mais Natoire décrit plus attentivement le récit : Mentor, un doigt sur les lèvres, fait une observation à Télémaque et le héros lève les yeux vers lui, l'air inquiet. Le geste de Mentor traduit fidèlement le texte du quatrième chapitre du roman de Fénelon<sup>34</sup>. Après que Télémaque a raconté une partie de ses glorieuses aventures à Calypso, Mentor lui reproche d'être en voie de charmer la déesse.



Fig. 5. Charles-Joseph Natoire, *Télémaque* caressant l'Amour dans l'île de Calypso, huile sur toile, 250 × 294 cm, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage. (Cl. : I.S. Nemilova, French Painting: Eighteenth Century, dans The Hermitage, catalogue of Western European Painting, t. 10, Florence, Giunti, 1986). toile, 250 × 294 cm,

<sup>31.</sup> Jean Raoux, Télémaque raconte ses aventures à Calypso, huile sur toile, 114 × 146 cm, 1715, Paris, Louvre.

<sup>32.</sup> Fénelon, Les Aventures de Télémaque, Paris, J. Estienne, 1734, p. 123.

<sup>33.</sup> Jean Raoux, *Télémaque raconte ses aventures à Calypso*, huile sur toile, 114 × 146 cm, 1715, Paris, Louvre.

<sup>34.</sup> Fénelon, Les Aventures de Télémaque, Paris, J. Estienne, 1734, p. 123.

Ce qui est intéressant ici, c'est l'interprétation libre du texte : Calypso couronne l'Amour avec une guirlande de fleurs, bien qu'une telle scène n'apparaisse pas dans le roman. Cette iconographie du triomphe de l'Amour suggère que Calypso est tombée amoureuse de Télémaque. C'est donc bien d'abord le discours de Télémaque qui charme Calypso, puis l'Amour rend amoureux non seulement la déesse, mais aussi le héros. En 1745, Natoire peint *Télémaque dans l'île de Calypso* pour le salon du Dauphin du château de Versailles<sup>35</sup>. Ce tableau présente le héros dans la même attitude, entouré des nymphes, mais ni Calypso ni Mentor ne sont représentés. En revanche, dans la toile de la Chapelle-Godefroy, Calypso, l'Amour et Télémaque, bien éclairés, font contraste avec Mentor placé dans l'ombre et ce tableau montre manifestement l'opposition entre la joie de l'amour et la sévérité de la voie de la sagesse.

## Le vaisseau de Télémaque brûlé par les nymphes

Le Vaisseau de Télémaque brûlé par les nymphes illustre une scène du septième chapitre<sup>36</sup>. Le tableau achevé est roulé depuis la Deuxième Guerre mondiale au musée de l'Ermitage où il n'est pas actuellement visible. Mais on peut en connaître l'iconographie dans le dessin préparatoire (Fig.6), conservé au musée national de Stockholm.



Fig. 6. Charles-Joseph Natoire, *Le vaisseau de Télémaque brûlé par les nymphes*, mine de plomb, aquarelle et gouache, 31 × 39,7 cm, Stockholm, National Museum. (Cl. : S. Caviglia-Brunel, « Les dessins de Charles-Joseph Natoire 1700-1777 au musée des Beaux-Arts de Lyon », *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, 2000, n° 4, pp. 22-37).

Tandis que les nymphes incendient le vaisseau de Télémaque, sur la falaise à gauche en haut, Mentor indique du doigt le large à Télémaque qui lui adresse un regard suppliant. La toile précédente renforce l'opposition par le clair-obscur. Cette composition, elle, représente, d'une manière contrastée par la perspective, la passion de l'amour que les nymphes symbolisent et la sagesse auquel Mentor exhorte Télémaque. Ce tableau manifeste les souffrances de Télémaque, prince idéal, qui oscille entre ces deux désirs. C'est une composition bien particulière. Dans les illustrations représentant la

**<sup>35.</sup>** Charles-Joseph Natoire, *Télémaque*, *entouré des nymphes, badine avec l'Amour*, huile sur toile, 121 × 153 cm, signé et daté, 1745, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, salon du Dauphin. **36.** Fénelon, *op. cit.*, p. 144-145.

même scène, Télémaque et Mentor apparaissent ordinairement au premier plan et le vaisseau brûlé à l'arrière-plan<sup>37</sup>. Pourtant, dans le tableau de Natoire, c'est l'inverse. Le peintre reprendra la même composition, dans le *Triomphe de Bacchus*<sup>38</sup>, présenté au Concours de peinture d'histoire de 1747; il représentera le héros à l'arrière-plan et Érigone au tout premier plan. À propos de ce concours, Natoire adresse à Antoine Duchesne, prévôt des Bâtiments du Roi, une lettre datée du 7 avril 1747, dans laquelle il affirme que « l'habile homme sait toujours donner des traits nouveaux dans les sujets les plus communs »<sup>39</sup>. Le renouvellement de la peinture d'histoire ne réside donc pas dans la nouveauté des sujets, mais dans celle de la représentation. Cette composition inattendue du *Vaisseau de Télémaque* a également pour effet de faire parcourir du regard toute la composition pour y chercher le héros.

#### Dessus de porte de Télémaque

De même que celui du cycle de Clovis, le thème du cycle de Télémaque est résumé dans les dessus de portes. À propos de *Télémaque écoutant les conseils de Mentor* (Fig.7), certains chercheurs voient dans ce tableau une scène du septième chapitre, où Télémaque, obligé de partir de l'île et de se séparer d'Eucharis, confesse sa douleur à Mentor :

« O mon vrai père, ô Mentor! Délivrez-moi de tant de maux. Je ne puis ni vous abandonner, ni vous suivre. Délivrez-moi de tant de maux: délivrez-moi de moi-même, donnez-moi la mort »<sup>40</sup>.

Ils soulignent que Natoire ne traduit pas bien le sentiment dramatique décrit dans le texte de Fénelon<sup>41</sup>.

Toutefois, parmi les scènes de conseil de Mentor, celle qui correspond le mieux à ce tableau vient du quatrième chapitre<sup>42</sup> : Télémaque parle à Mentor de la beauté innocente de cette île, mais Mentor le met en garde :

« la beauté modeste est bien plus dangereuse. [...] Fuyez [...] surtout cet Enfant que vous ne connaissez pas. C'est l'Amour que Vénus, sa mère est venue apporter dans cette île [...] ».

Et

« Télémaque interrompait souvent Mentor, lui disant : pourquoi ne demeurons-nous pas dans cette île [...] ».

À ces propos répond Mentor :

« Voilà l'effet d'une aveugle passion » 43.

<sup>37.</sup> Par exemple : J.-B. Henri (gravé par), Mentor se précipite avec Télémaque dans la mer, illustration du Livre xiv, Les Aventures de Télémaque, éd., Paris, Delaulne, 1717 ; N.-N. Coypel (d'après), Beauvais (gravé par), Mentor jette Télémaque dans la mer et s'y précipite avec lui, pour s'échapper de l'ile de Calypso, illustration du Livre 7, Les Aventures de Télémaque, éd., Paris, Estienne, 1730.

**<sup>38</sup>**. Charles-Joseph Natoire, *Le Triomphe de Bacchus*, huile sur toile, 162 × 195 cm, 1747, Paris, musée du Louvre. **39**. Jouin H., « Charles Natoire et la peinture historique (1747) », *Nouvelles archives de l'art français*, 1889, p. 144.

**<sup>40.</sup>** Fénelon, *op. cit.*, p. 137. *Cf.* Boyer F., *op. cit.*, p. 116 ; Dureteste M., *op. cit.*, p. 124 ; Cavaglia-Brunel S., *op. cit.*, 2002, t. 2, p. 455. Mais dans son catalogue raisonné de Natoire, publié en 2012, Caviglia-Brunel modifie son point de vue, présenté en 2002 dans sa thèse de doctorat, et affirme avec raison que ce tableau illustre le moment où Mentor met en garde Télémaque contre le danger qu'il y aurait à rester sur l'île de Calypso et cherche à le convaincre de partir. Cavaglia-Brunel S, *op. cit.*, 2012, p. 295.

**<sup>41</sup>**. Boyer F., *op. cit.*, p. 115; p. 118; *Natoire*, cat. exp. 1977, p. 60; Cavaglia-Brunel S., *op. cit.*, 2002, t. 2, p. 455. **42**. Fénelon, *op. cit.*, p. 124-125.

**<sup>43</sup>**. *Ibid.*, 1734, p. 137.



Fig. 7. Charles-Joseph Natoire, *Télémaque* écoutant les conseils de Mentor, huile sur toile, 140 × 131 cm, signé et daté, 1740, Troyes, Musée d'Art et d'Histoire de Troyes. (Cl. de l'auteur).

L'existence de l'Amour dans ce tableau mérite une attention particulière. Il prépare une flèche, tout en observant Mentor. Cela suggère que l'Amour veut que Télémaque tombe amoureux et correspond bien aux paroles de Mentor. Dans la partie gauche de la composition, vers laquelle la main de Télémaque dirige notre regard, nous voyons deux nymphes. Elles rappellent que le héros apprécie la beauté simple des nymphes de Calypso. Ce tableau ne représente donc pas le désespoir de Télémaque, mais la discussion entre Télémaque et Mentor et l'ébranlement du cœur du héros.

L'autre dessus de porte, *Calypso écoutant les conseils de l'Amour* (Fig.8), illustre le septième chapitre. Sous l'impulsion de la jalousie, Calypso a ordonné à Mentor de quitter son île avec Télémaque, mais elle pleure immédiatement de regret<sup>44</sup>. Quand l'Amour lui dit qu'il va inspirer à ses nymphes l'idée de brûler le vaisseau de Télémaque, elle reprend espoir malgré elle. Cette œuvre montre donc l'opposition entre le désespoir, que les larmes de Calypso symbolisent, et l'espoir que l'Amour apporte.

Tout en illustrant des passages du roman, les dessus de portes du cycle de Télémaque, exécutés après celui de Clovis, doivent présenter une allégorie morale. Ces pendants sont contrastés, car l'un montre Mentor qui parle de la sagesse à Télémaque qui est près de céder aux séductions de l'amour et l'autre représente l'Amour qui charme encore une fois Calypso qui est au bord du désespoir. Ces dessus de porte résument le thème de ce cycle : le conflit entre l'amour et la sagesse.



Fig. 8. Charles-Joseph Natoire, *Calypso écoutant les conseils de l'Amour*, huile sur toile, 140 × 131 cm, signé et daté, 1740, Troyes, Musée d'Art et d'Histoire de Troyes. (Cl. de l'auteur).

Les nombreuses éditions publiées à Paris illustrent *Minerve défendant Télémaque des traits de l'Amour à qui Vénus ordonne de tirer*<sup>45</sup>. Elles trouvent leur source dans l'iconographie d'« *Hercule à la croisée des chemins* » (oscillant entre le Vice et la Vertu) et représentent la lutte entre l'amour et la sagesse. Le cycle de Télémaque relève du même esprit que ces illustrations qui résument l'essentiel du roman en tant qu'instruction pour un prince.

## Analyse de l'expression narrative de Natoire

ous avons vu que le choix des sujets - Clovis et Télémaque - et le choix des scènes revenaient au commanditaire. L'expression narrative, quant à elle, est due au peintre. Pour le décor de son château, Philibert Orry privilégie Natoire. Ce décor manifeste son ingéniosité en tant que peintre d'histoire : il lit les textes attentivement et met en valeur les épisodes enrichissant la narration.

**<sup>45.</sup>** Nous ne citons ici que l'illustration du Livre  $_{\rm IV}$  des *Aventures de Télémaque* de l'édition de Delaulne à Paris en 1727.



#### Bataille de Tolbiac

La Bataille de Tolbiac (Fig.9), victorieuse pour Clovis, amène sa conversion au christianisme. Ce qui retient notre attention dans ce tableau, c'est un cavalier qui désigne le ciel au roi. Plusieurs auteurs d'ouvrages d'histoire de l'Ancien Régime citent l'exhortation d'Aurélien, le conseiller de Clovis, qui invite le roi franc à se convertir<sup>46</sup> et Jean-Baptiste Dubos souligne surtout son rôle : « enfin l'armée des Francs était sur le point d'être battue, quand le fidèle Aurélien lui dit : « Seigneur, croyez en ce Dieu que Clothilde vous annonce, ce Maître du Ciel et de la Terre vous fera remporter la victoire sur vos ennemis ». Aussitôt le roi des Saliens leva au ciel ses yeux baignés de larmes et s'écria : « Christ, vous que Clotilde annonce comme le fils du Dieu vivant [...] » »<sup>47</sup>. Natoire consulte les textes et retient les épisodes où les sentiments des personnages s'expriment.

#### Bataille de Vouillé

La Bataille de Vouillé (Fig.10) est également dotée d'une riche narration. Ce tableau illustre la scène où Clovis, qui vient de tuer lui-même Alaric II, est attaqué par un soldat. Grégoire de Tours raconte cet épisode<sup>48</sup> et

Fig. 9. Charles-Joseph Natoire, *La Bataille de Tolbiac*, huile sur toile, 266 × 300 cm, signé et daté, 1735, Troyes, Musée d'Art et d'Histoire de Troyes. (IVN. 879.16. Cl.: Musée d'Art et d'Histoire de Troyes; photo: Daniel Le Neve -Ville de Troyes).

<sup>46.</sup> Mézeray E. F. de, *Histoire de France, op. cit.*, t. 1, p. 7; Bonair H. S. de H H, *op. cit.*, p. 26; Le Gendre, *op. cit.*, t. 1, p. 43; Mézeray E F. de, *Abrégé chronologique de l'histoire de France, op. cit.*, 1717, t. 1, p. 312; Daniel G., *Histoire de France, op. cit.*, t. 1, p. 16; Chalons, *op. cit.*, t. 1, p. 9-10.

**<sup>47</sup>**. Dubos J.-B., *op. cit.*, t. 2, p. 401-402.

<sup>48.</sup> Grégoire de Tours, op. cit., t. 1, Livre II, p. 114.

beaucoup d'historiens le suivent<sup>49</sup>. Selon ces auteurs, deux Wisigoths attaquent Clovis et en effet, nous voyons une lance derrière le soldat qui fond sur Clovis et cette lance suggère l'existence d'un autre cavalier. Gabriel Daniel précise : « il donna le loisir d'arriver à quelques uns de ses gens qui tuèrent les deux Visigots »<sup>50</sup>. La figure d'un cavalier qui s'approche, au second plan, suit cette description. Ainsi, non seulement le peintre est fidèle aux textes, mais il met également en relief des épisodes enrichissant la scène.



Fig. 10. Charles-Joseph Natoire, La Bataille de Vouillé, huile sur toile, 234 × 154 cm, signé et daté, 1738, Troyes, Musée d'Art et d'Histoire de Troyes. (IVN. 879.17. Cl.: Musée d'Art et d'Histoire de Troyes; photo: Daniel Le Neve -Ville de Troyes).

**<sup>49.</sup>** Savaron J, *op. cit.*, p. 13; Mézeray E. F. de, *Histoire de France, op. cit.*, t. 1, p. 19; Le Gendre, *op. cit.*, t. 1, p. 73; DUBOS J.-B., *op. cit.*, t. 2, p. 573.

**<sup>50.</sup>** Daniel G., *Histoire de France, op. cit.*, t. 1, p. 61.

#### Vénus qui donne l'Amour à Calypso

Il en est de même pour le cycle de Télémaque. Le tableau (Fig.11) est conservé au musée Pouchkine, qui l'intitule l' « Éducation de l'Amour »<sup>51</sup>. Pourtant, cette toile est identifiée comme étant un tableau exposé au Salon de 1739 : « Vénus qui présente l'Amour à la nymphe Calypso »<sup>52</sup>. Fénelon décrit cette scène ainsi : « [...] elle [Vénus] appelle son fils ; [...] elle parle ainsi : " [...] descend avec moi dans cette île, je parlerai à Calypso". Elle dit, et fendant les airs dans un nuage tout doré, elle se présenta à Calypso, qui dans ce moment était seule au bord d'une fontaine assez loin de sa grotte» [nous soulignons]<sup>53</sup>. Cette œuvre démontre bien que Natoire lit le texte attentivement. La jeune fille du bas, portant une jupe bleue, à côté de laquelle l'eau jaillit, doit représenter la fontaine dont le texte parle. À sa gauche, on voit plusieurs femmes qui suggèrent que Calypso est loin de ses nymphes. En fait, en voyant cette toile au Salon, Neufville de Brunhaubois-Mentador affirme :

« les discours & les sentiments des personnages qui sont ici figurés sont aussi-bien rendus par M. Natoire qu'ils sont décrits par M. de Fénelon »<sup>54</sup>.

Natoire, qui respecte la tradition de la peinture d'histoire, mérite bien la protection du ministre des arts, Orry.

En conclusion, le décor de la galerie du château de la Chapelle-Godefroy se caractérise par le choix de thèmes à la fois contrastés et équilibrés et le choix de scènes permettant de glorifier clairement les vertus princières. Le cycle de Clovis renouvelle la tradition iconographique. Auparavant fortement liée à la religion, elle manifeste ici les vertus profanes et publiques du prince : la gloire militaire et la justice. En revanche, le cycle de Télémaque choisit des scènes d'amour à partir d'un roman critique envers l'autorité du Roi Soleil. Ce cycle présente une allégorie de la morale privée du prince : le conflit entre l'amour et la sagesse. La protection qu'apporte Orry à Natoire, peintre d'histoire ingénieux, démontre la volonté du ministre de favoriser le grand genre.

La politique de Philibert Orry en tant que directeur général des Bâtiments du Roi<sup>55</sup> est parfois critiquée parce qu'il restreint le budget – comme il se doit au Contrôleur général des Finances qu'il est également. Mais l'étude de Françoise Joulie contribue à nuancer cette image (inventée par le marquis d'Argenson et trop simpliste) de la personnalité d'Orry, Contrôleur général des Finances, certes, mais avare, opiniâtre, ayant mauvais goût<sup>56</sup>. Il est à rappeler qu'il ordonne aux contrôleurs de donner régulièrement des rapports détaillés de leur département et que l'échange des courriers avec le directeur de l'Académie de France à Rome, Jean-

**<sup>51.</sup>** Kuznetsova I. et Sharnova E., France: painting collection.  $16^{th}$ -First half  $19^{th}$  century, Moscow, The State Pushkine Museum, Red square, 2005, p. 187, no 172.

**<sup>52</sup>**. [Anonyme], « Exposition de tableaux, sculptures, gravures, dessins, et autres ouvrages de l'Académie royale de peinture et sculpture [...] », *Mercure de France*, septembre 1739, p. 2221.

**<sup>53</sup>**. Fénelon, *op. cit.*, p. 123.

**<sup>54.</sup>** [Anonyme], Neufville de Brunhaubois-Montador J.-F.-J. de, *Description raisonnée des tableaux exposés au Louvre. Lettre à Mme la marquise de S. P. R.*, Paris, s. n., 1739, p. 5.

**<sup>55.</sup>** L'étude essentielle sur le directorat de Philibert Orry est la suivante : Malinge C., *La direction des Bâtiments du Roi au temps de Philibert Orry (1737-1745)*, mémoire de D.E.A., sous la dir. de J. L. Harouel, Université Paris 2-Assas, 2004.

**<sup>56</sup>**. Joulie F., op. cit. Voir aussi : Malinge C., La direction des Bâtiments du Roi au temps de Philibert Orry (1737-1745), mémoire de D.E.A., Université Paris 2-Assas, 2004.

François de Troy, est très fréquent<sup>57</sup>. Le décor de la galerie de son château est également un exemple qui montre la volonté d'Orry d'encourager la peinture narrative. Cette volonté se reflétera aussi dans ses commandes de plusieurs ensembles de tapisseries à la Manufacture royale des Gobelins<sup>58</sup> et dans l'organisation régulière du Salon à partir de 1737, dont il réordonne la tenue en véritable « ministre des arts ».



Fig. 11. Charles-Joseph Natoire, Vénus qui donne l'Amour à Calypso, huile sur toile, 218 × 142 cm, Moscou, musée Pouchkin. (Cl.: I. Kuznecova; E. Sarnova, France: painting collection. 16<sup>th</sup>-First half 19<sup>th</sup> century, Moscou, Musée national Pouchkine, 2005).

**<sup>57</sup>**. *Ibid.*, p. 101-106.

<sup>58.</sup> Il commande la série de la *Tenture des Arts* à Jean Restout en 1737, le cycle de l'*Histoire de Marc-Antoine* à Natoire en 1741, le cycle de l'*Histoire de Jason* à Jean-François de Troy en 1743 et, enfin, *l'Histoire de Thésée* à Carle Vanloo en 1745. Ici, il est à noter que le directeur accorde plus d'importance aux cycles narratifs que les séries allégoriques. *Cf.* Engerand F., *Inventaire des collections de la couronne, Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du roi (1709-1792), Paris*, 1901, pp. XLVII-L: Restout: p. 416-420; Natoire: p. 316-318; F. de Troy: p. 465-466; Carle Van Loo: p. 476-477; Fenaille M., État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins de 1600 à 1900, t. 4: xviiie siècle, 2e partie, 1737-1794, Paris, 1903-1923, p. 84-90; p. 91-98; p. 99-135; p. 136-139; Loquin J., *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, 1978, p. 2

# « Tableaux flamands et hollandais Qui ont été choisis »

Un projet d'acquisition inédit par Philibert Orry en 1739

'histoire des collections royales, dans la France de l'Ancien Régime, fut marquée par deux grandes vagues d'acquisitions de tableaux. La première eut lieu sous le règne de Louis XIV et résultait notamment d'achats au banquier Jabach. A la suite d'une phase de déclin ayant duré près d'un siècle, une seconde vague d'acquisitions de tableaux, majoritairement nordiques, fut conduite par le comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments du roi Louis XVI. En réalité, l'histoire des collections royales, plus complexe, révèle une diminution des acquisitions du temps de Louis XIV et plus précisément au lendemain de la mort de Colbert, c'est-à-dire à partir du milieu des années 16801. Certes, on peut citer le bel ensemble d'œuvres d'art acquis d'André Le Nôtre, en 1693. Encore s'agissait-il d'un don<sup>2</sup>. On pourrait faire la même observation au sujet d'un groupe de tableaux acquis peu après, que ce soit Le Sommeil de l'Enfant Jésus de Charles Le Brun³, Le Repos de la Sainte Famille pendant la Fuite en Egypte de Michel II Corneille<sup>4</sup>, Le Sommeil de l'Enfant Jésus de Francesco Trevisani<sup>5</sup>, ou encore le *David et Goliath* peint sur deux faces par Daniele da Volterra<sup>6</sup>. Du temps du directorat du duc d'Antin, on ne relève guère d'achats de tableaux anciens si ce n'est celui du Concile de Trente, considéré alors comme du Titien, et qui provenait de la collection de Charles Clinet de La Chataigneraye<sup>7</sup>.

Dans le cas du successeur du duc d'Antin, à savoir Philibert Orry (1689-1747), contrôleur général des finances puis, à partir de 1735, directeur général des Bâtiments du roi (fig. 1), on s'est contenté de souligner son action en matière de commandes aux artistes contemporains. C'est en effet sous son directorat que furent entreprises les tentures de tapisseries par Jean-François de Troy, Charles-Antoine Coypel, ou encore Carle Van Loo. On a également

<sup>1.</sup> Au sujet des acquisitions royales de peintures au xv11°, l'ouvrage de référence reste celui d'Arnauld Brejon de Lavergnée, L'inventaire Le Brun de 1683. La collection de tableaux de Louis XIV, Paris, 1987.

<sup>2.</sup> Sur l'histoire de la constitution et la dispersion de ce cabinet, voir François Marandet, « Les tableaux d'André Le Nôtre : nouvelles réflexions sur la formation et la liquidation d'une collection », Le Nôtre en perspective (Cataloque d'exposition), Paris, 2013.

<sup>3.</sup> Offert par le comte d'Armagnac en 1696 (Louvre, Inv. 2880).

<sup>4.</sup> Offert par le comte de Marsans en 1696 (Louvre, Inv. 3339).

<sup>5.</sup> Donné au roi par le cardinal Ottoboni en 1710 (Louvre, Inv. 697).

<sup>6.</sup> Donné au roi par le prince de Cellamare en 1715 (Louvre, Inv. 566).

<sup>7.</sup> Aujourd'hui classée parmi l'école vénitienne du xvi<sup>e</sup> siècle (Louvre ; inv. 751). Au sujet de de cette collection d'art, voir François Marandet, « Aux origines des catalogues de ventes de tableaux en France : quelques observations sur la collection La Chataigneraye », *Journal of the History of collections*, 2010, vol. 22, pp. 197-206. Nous faisons ici la distinction entre les tableaux commandés pour les édifices royaux, bien souvent à caractère décoratif, et ceux qui furent achetés pour les collections royales, d'une autre nature.

remarqué que si les expositions des académiciens étaient devenues régulières à partir de 1737, ce fut grâce à Philibert Orry. En revanche, on a moins prêté attention à son rôle du point de vue de l'enrichissement des collections royales. De fait, en 1742, c'est lui qui entreprit l'achat pour le roi de trente-trois tableaux des différentes écoles. Cet épisode a donné lieu à toutes sortes d'amalgames au sujet de la transaction : grâce à la découverte de documents d'archives, nous avons montré que les tableaux n'avaient pas été achetés au prince de Carignan, mais bien à l'un des plus importants marchands de tableaux et pierreries de l'époque : Noël Araignon (ca 1683-1756)<sup>8</sup>. Araignon les avait lui-même obtenus en prêt avec faculté de réméré entre 1740 et 1741 : le prince de Carignan pouvait reprendre possession de ses cent dix-huit tableaux en versant les sommes prêtées par Araignon plus un intérêt de 5% par an.



Fig. 1. Maurice-Quentin de La Tour, *Portrait de Philibert Orry*, pastel sur papier bleu, H. 1,17; L. 0,90, Louvre, cabinet des arts graphiques (inv. 27613).

**<sup>8.</sup>** Sur l'histoire détaillée de cette transaction complexe, voir François Marandet, « Les faux marchés de tableaux du prince de Carignan (1690-1741) et la position critique des Grands Vénitiens », Actes du colloque *Venise et Paris*, 1500-1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France, Paris, 2008, pp. 425-440.

Le prince de Carignan étant décédé, Araignon commença à vendre les tableaux qu'il avait reçus en dépôt. En avril 1742, il s'adressa aux agents du roi de Pologne Auguste III et à ceux du roi de France9. C'est précisément à ce moment-là que trente-trois tableaux furent sélectionnés et achetés pour la Couronne de France. Le prince de Carignan avait conservé chez lui un très grand nombre de tableaux, et c'est lors de la seconde vente aux enchères après son décès, en 1743, que fut achetée une autre peinture pour les collections de Louis XV: La Vierge à l'enfant de Ludovic Carrache<sup>10</sup>. Cette opération de 1742 fut un véritable tournant, car pour la première fois, des œuvres des « petits maîtres nordiques » comme Gabriel Metsu, Nicolaes Berchem ou encore Kaspar Netscher entrèrent dans les collections royales, anticipant ainsi l'esprit des achats conduits sous le règne de Louis XVI. Or, la découverte d'un document inédit des Archives nationales montre que cette volonté d'enrichir les collections royales de peinture - et notamment l'école nordique - était sur le point de s'affirmer bien davantage au cours du directorat de Philibert Orry. Le témoignage en question, conservé dans la série des Bâtiments du roi, consiste en une seule page manuscrite<sup>11</sup>. Dans la mesure où le document se réduit à quelques lignes, il importe de le suivre à la lettre afin d'éviter toute erreur d'interprétation.

Le document semble pouvoir être daté de janvier 1739. L'année a été rayée et reportée sept ans plus tard, en 1746, ce qui reste difficilement crédible : le document cite expressément la personne d'Orry, lequel avait démissionné dès 1745. L'en-tête indique *Direction générale* (celle des Bâtiments du roi) et elle est suivie de la phrase suivante :

« Etat des tableaux flamands et hollandais qui ont été choisis par Monsieur Orry contrôleur général accompagné de plusieurs peintres de l'Académie, du garde des Tableaux du roi et autres connaisseurs dans la vue d'en faire l'acquisition pour rendre complet le cabinet flamand de Sa Majesté ». Puis, vient une liste de noms d'artistes, nordiques pour la plupart, qui ne semble pas respecter un ordre particulier, que ce soit celui de l'alphabet, de la chronologie, ou encore le classement par école.

- Tableaux du chevalier Vanderwerf
- Vaneusen<sup>12</sup>
- Philipes Vauvremens
- De David Tenniers
- De Rimbrand
- De Bergaine
- D'Ostade<sup>13</sup>
- De Brinbergue
- De Bartholomé<sup>14</sup>
- De Corneille Polembour

<sup>9.</sup> Il y avait également un troisième acheteur dont le nom, mal orthographié – « Cenecall » (?) –, reste difficile à déchiffrer. Pourrait-il s'agir de Pierre-Nolasque Couvay, qui reçut en dépôt soixante-dix-sept tableaux du prince de Carignan en 1729 (Mireille Rambaud, *Documents du minutier central concernant l'histoire de l'art*, Paris, 1964, p. 565)?

<sup>10.</sup> L'histoire de cette transaction était rendue d'autant plus complexe que le tableau de Ludovic Carrache se trouve inclus dans la même liste que ceux qui furent achetés chez Araignon (Fernand Engerand, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la Direction des Bâtiments du roi*, Paris, 1901, p. 539).

<sup>11.</sup> Paris, Archives nationales, 01, 1924.

**<sup>12</sup>**. Jan Van Huysum (1682-1749). Il s'agissait alors du seul peintre vivant si l'on considère les autres artistes mentionnés.

<sup>13.</sup> S'agissait-il ici d'Adriaen Van Ostade (1610-1685) ou de son frère Isaac Van Ostade (1621-1649)?

<sup>14.</sup> Curieusement, le nom de l'artiste fut redoublé : « Bartholomé » (ou « Bartolomeo ») désigne la plupart du temps le peintre hollandais Bartolomeus Breenbergh (1599-1657).

- De Vandevelde<sup>15</sup>
- De Vandick
- Et de Paul Rubens

Comme aussi de plusieurs tableaux rares d'Italie pour assortir ou faire pendant à ceux de Sa Majesté ». Le document se termine par la phrase suivante :

« Si l'on est dans l'intention de perfectionner le cabinet du roi, on sera le maître de faire valoir les tableaux de l'autre part par tels peintres ou connaisseurs qu'on voudra et après le choix qu'ils en auront fait, ils y mettront le prix auquel le vendeur se soumettra, n'entendant pas vendre à S.M. plus cher qu'à un particulier ».

L'une des premières questions posées par un tel document est celui du lieu de la transaction. Si les noms d'artistes indiqués sont presque tous nordiques, nous croyons que les œuvres étaient visibles à Paris et non à l'étranger. Si tel avait été le cas, le lieu de conservation des œuvres aurait été mentionné dans le document, aussi succinct soit-il. La formule employée - « Orry (...) accompagné de plusieurs peintres » - n'évoque pas l'idée d'un voyage aux Pays-Bas. Par ailleurs, l'emploi du passé composé au sujet du verbe choisir sous-entend que la sélection des œuvres a déjà été faite. Inversement, on note que la question de l'établissement des prix est exprimée au futur. Le document aurait donc été rédigé à un stade intermédiaire : les tableaux ont été choisis mais n'ont pas encore été payés.

Se pose ensuite l'identité des conseillers de Philibert Orry. Vu l'époque et la nature du projet, il est possible que nous ayons affaire à ceux qui choisirent les tableaux en dépôt chez Araignon, en 1742 : ainsi y avait-il peut-être le financier François Berger (1687-1747), connu pour avoir été le fameux patron et mécène de François Lemoyne, et le financier Jean de Boullogne (1690-1769). Parmi les peintres-académiciens, il y a fort à parier qu'il y avait Hyacinthe Rigaud (1659-1743), si toutefois la transaction se place en 1739. C'est en effet Rigaud qui, à la même époque, donna son avis pour sélectionner des tableaux parmi ceux qui étaient entreposés chez Araignon<sup>16</sup>. Quant au garde des tableaux des collections royales, il ne fait aucun doute qu'il s'agissait de Jacques Bailly<sup>17</sup>.

Il nous faut ensuite nous interroger sur la nature de la transaction. Les œuvres citées dans la liste ne devaient pas faire partie d'une vente publique, comme le prouve la fin du texte : «ils y mettront le prix auquel le vendeur se soumettra ». Il s'agissait donc d'une vente de gré à gré, ce qui ouvre la question plus délicate de l'origine des tableaux en question. On peut songer à un collectionneur et plus précisément à l'un de ces « collectionneurs-vendeurs », comme il y en avait tant, à l'époque. A défaut de connaître les titres des tableaux, les auteurs sont susceptibles de préciser l'identité de leur propriétaire. De fait, on remarque la présence d'Adriaen van der

**<sup>15</sup>**. Probablement s'agissait-il d'Adriaen Van den Velde (1636-1672), le plus célèbre des membres de la famille de peintres de ce nom.

<sup>16.</sup> Non seulement le nom de Rigaud apparaît-il dans les documents publiés par Virgine Spenlé au sujet des achats du roi de Pologne (Virginie Spenlé, « Les achats d'Auguste III sur le marché de l'art parisien », Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, (année 2002), 2003, p. 193-234), mais en plus il est cité par Dézallier d'Argenville au sujet des achats de tableaux appartenant à Araignon : « Le Roi [Louis XV] l'avait nommé [Rigaud] en dernier lieu pour l'acquisition d'une partie du cabinet du prince de Carignan, & le roi de Pologne en pareille occasion s'était adressé à lui » (Antoine-Joseph Dézallier d'Argenville, Abrégé de la vie des plus fameux peintres, éd. 1762, vol. IV, p. 317).

<sup>17.</sup> C'est en effet Jacques Bailly qui occupa les fonctions de garde des tableaux de la Couronne entre 1730 et

Werff (1659-1722) et de Jan van Huysum (1682-1759), artistes peu représentés dans les collections françaises de l'époque. Ces deux peintres hollandais étaient également les plus chers sur le marché de l'art parisien du début du xviiie siècle: on sait en effet que Le Jugement de Pâris d'Adriaen Van der Werff –aujourd'hui à la Dulwich Picture Gallery- avait été acheté à prix d'or par le Régent en 1714 (fig. 2)<sup>18</sup>; les notices de Descamps sur les prix atteints par Van der Werff ainsi que par Jan Van Huysum vont dans le même sens<sup>19</sup>. On peut également se référer aux notes de Mariette, qui cite des prix tout aussi élevés pour ce type de peinture<sup>20</sup>. Dans le cas de Jan van Huysum, il y a tout lieu de croire que nous avons affaire, non pas à ses paysages, mais bien à ses *Bouquets de Fleurs*, si recherchés des amateurs français.



Fig. 2. Adriaen Van der Werff, *Le Jugement de Pâris*, huile sur panneau, H. 0,63; L. 0,45, Dulwich, Dulwich Picture Gallery (DPG 147).

**<sup>18.</sup>** A ce sujet, voir Koenraad Jonckherre, « Port de transit. La collection de Jacques Meyers à Rotterdam et le grand commerce international d'œuvres d'art entre Paris, Rotterdam et les Etats allemands autour de 1700 », Actes du colloque Art Français et Art allemand au xviire siècles. Regard croisés, Paris, 2005, pp. 283-310.

**<sup>19</sup>**. Jean-Baptiste Descamps, *Vie des peintres flamands et hollandais*, vol. III, 1760, pp. 400-413 (au sujet de Van der Werff) et vol. IV, 1763, pp. 239-246 (au sujet de Van Huysum).

<sup>20.</sup> Pierre-Jean Mariette, Abedecario...et autres notes inédites, Paris, 1851-1860 (6 vol.), vol. 11, p. 392.

Dans la mesure où ces artistes étaient aussi chers que rares dans la France de cette époque, on devait pouvoir espérer qu'ils servent d'indice, à la différence de maîtres aussi répandus que Rembrandt, Teniers, ou encore Wouwerman, cités dans la liste. La question consiste donc à savoir qui détenait alors à Paris de tels tableaux et était prêt à s'en dessaisir ? Un certain nombre de « collectionneurs-vendeurs » viennent à l'esprit. On songe au fermier général Jean Gaillard de La Bouexière, qui vendit en nombre ses peintures nordiques au roi de Pologne. Reste que la date à laquelle il écoula ses tableaux se place un peu plus tardivement, à partir du milieu des années  $1750^{21}$ .

Un cas de figure plausible serait Jean de Jullienne, directeur de la manufacture de draps aux Gobelins. Reçu à l'Académie royale de peinture et sculpture comme conseiller honoraire amateur en 1739, il était bien connu

du milieu des académiciens, disposés à examiner ses tableaux. Du reste, c'est sensiblement dans le même temps qu'il était en train de vendre la plupart des tableaux de Watteau qu'il avait réunis, après en avoir fait la publicité. Mais Jullienne posséda aussi de nombreux tableaux nordiques qu'il aurait très bien pu songer à vendre. De fait, tous les artistes de la liste étaient représentés dans sa collection, quoique sa paire de tableaux par Van Huysum fut acquise bien plus tard, en 1764 seulement<sup>22</sup>.

L'autre hypothèse serait que les tableaux étaient alors entreposés chez un marchand de tableaux. Etant donnée la nature de la marchandise, on doit pouvoir imaginer que sa valeur totale devait dépasser la dizaine de milliers de livres. Or, à cette époque-là, le nombre de négociants disposant de liquidités – ou du soutien financier de banquiers – se compte pratiquement sur les doigts d'une main. Par ailleurs, la part importante occupée par la marchandise nordique orienterait les recherches

en direction des peintres-marchands néerlandais implantés à Paris comme François-Louis Colins (1699-1760) (fig. 3). Originaire de Bruxelles, Colins s'était établi à Paris dès 1722, date de son mariage avec Catherine Malafaire, et il avait par la suite travaillé en Allemagne au service de l'Electeur de Cologne. De retour à Paris à la fin des années 1730, il travaillait autant comme restaurateur que comme marchand de tableaux. Bien que fin connaisseur en matière de peinture nordique, il semble avoir perdu de sa notoriété au cours des années 1750, au moment de l'ascension de Pierre Rémy<sup>23</sup>. Colins parvint néanmoins à vendre deux peintures nordiques pour les collections de Louis XV : un *Christ en croix* de Van Dyck et une scène de genre par Kaspar Netscher<sup>24</sup>.



Fig. 3. Art Schouman d'après Louis-Michel Vanloo, *Portrait de François-Louis Colins*, estampe, H. 0,15; L. 0,10, Londres, British Museum (1851,1213.660)

<sup>21.</sup> Bon nombre de tableaux provenant des collections royales de Saxe furent en effet acquis de La Bouexière. Il en est ainsi d'œuvres hollandaises par Kaspar Netscher, Adriaen Van den Velde, Nicolaes Berchem, Bartholomeus Breenbergh, Gerrit Dou, ou encore Adriaen et Isaac Van Ostade.

**<sup>22</sup>**. C'est en effet ce qu'indique la notice des tableaux de Van Huysum (n° 200) du catalogue de la vente Jullienne, Paris, 30 mars -22 mai 1767 (Lugt 1603).

<sup>23.</sup> Au sujet de la carrière de ce marchand et restaurateur, voir François Marandet, « Pierre Rémy (1716-1797). The Parisian Market of Art in the mid-eighteenth century », *Apollo*, août 2003, pp. 32-42; voir aussi Anne Leclair, «François-Louis Colins (1699-1760), restaurateur des tableaux de Louis XV, marchand et expert à Paris», *Techné*, 2009-2010, pp. 125-139.

<sup>24.</sup> Marandet, op. cit. note 23, p. 35.

Joseph-Ferdinand Godefroid (+1741), dont la carrière offre de multiples communs avec celle de Colins, est l'autre marchand qui était peut-être impliqué dans la transaction. Originaire des Pays-Bas, il s'était marié à Paris au début des années 1720. Comme Colins, son activité fut partagée entre la restauration de tableaux, ceux des collections royales et autres grands cabinets, et le commerce d'art. Nous avons tout récemment montré le rôle fondamental qu'il joua dans la constitution des plus grandes galeries de l'époque, à commencer par celle de Robert Walpole, Premier Ministre des rois d'Angleterre Georges I et Georges II<sup>25</sup>. Nous avons aussi montré, grâce à la découverte d'un livre de comptes, comment le banquier homonyme Charles Godefroy finançait ses achats de tableaux et comment les bénéfices étaient répartis entre eux deux<sup>26</sup>. Ce livre de comptes couvrait un partenariat qui avait débuté en 1738. Interrompu au moment de l'assassinat de Godefroid en 1741, il avait été liquidé en 1748, au lendemain de la mort du banquier. A partir de ce livre de comptes, on pouvait découvrir la qualité des œuvres ainsi réunies, avec un exemplaire de la Danaé du Titien, le Paysage avec Orion aveugle de Nicolas Poussin et de nombreux tableaux des principaux artistes Flamands (Rubens, Van Dyck, Teniers) et Hollandais (Rembrandt, Berchem, Ter Borch).

Si nous avons cité les noms de Colins et de Godefroid comme les détenteurs possibles de la marchandise, c'est bien parce que celle-ci était majoritairement nordique. Or, le troisième et dernier marchand dont nous voudrions suggérer le nom est Noël Araignon. De fait, on se souvient que c'est lui qui vendit au roi, sensiblement à la même époque, trente-trois tableaux. Une lecture trop rapide du document nous avait fait croire qu'il avait trait à la négociation des tableaux provenant de chez Araignon, ou, tout simplement, qu'il s'agissait d'un premier état dressé par Orry avant la sélection définitive. En réalité, il n'en est rien puisque le prince de Carignan n'avait cédé à Araignon aucun tableau de Van Huysum, Van der Werff, ou même Van Dyck. C'est donc bel et bien d'un autre ensemble à vendre dont il était question.

À ce stade de l'exploration, il est nécessaire d'apporter quelques précisions sur Noël Araignon. A la différence de Colins et Godefroid, celui-ci n'avait aucune pratique de la peinture et il est fort possible que son commerce de tableaux l'exposât à des poursuites : ainsi comprendrait-on pourquoi il se fit recevoir à la maîtrise des peintres et sculpteurs en 1751, alors qu'il avait soixante-quinze ans...<sup>27</sup>. Ce qui aurait pu devenir la plus grande opération commerciale de sa vie fut l'achat, évoqué plus haut, de cent dix-huit tableaux de maîtres provenant du prince de Carignan ; après avoir réalisé des bénéfices spectaculaires sur les ventes de tableaux aux rois Louis XV et Auguste III, il avait malheureusement été contraint à restituer le montant des plus-values aux héritiers du prince de Carignan lors de la liquidation de la succession de ce dernier<sup>28</sup>.

Or, avant cette transaction capitale, nous avons retrouvé la trace d'une autre opération dans un document notarié<sup>29</sup>. Au printemps 1735, Araignon

**<sup>25</sup>**. François Marandet, « De Paris à Houghton Hall. Le circuit des tableaux du comte de Morville », *La Revue de l'Art*, 2011, n° 2, pp. 31-37.

**<sup>26.</sup>** François Marandet, « The banker Charles Godefroy and his dealings in paintings, or the secrets of an account book revealed (1738-48), *Burlington Magazine*, 2008, vol. CL, pp. 521-528.

**<sup>27.</sup>** Parmi les papiers de son inventaire après décès, on trouve en effet la « sentence au Châtelet de Paris le 27 mai 1751 qui reçoit Noël Araignon maître-peintre et sculpteur de l'Académie de Saint-Luc » (Paris, Archives nationales, minutier central, xxiv, 750, 7 août 1756, cote 19 des papiers de l'inventaire).

<sup>28.</sup> Marandet, op. cit. note 8, pp. 430-431.

<sup>29.</sup> Marandet, op cit. note 26, p. 522.

s'était rendu aux Pays-Bas en compagnie du peintre-marchand Godefroid pour y acheter des tableaux, notamment lors d'une vente prévue le 18 avril, date qui coïncide avec celle de la vente aux enchères Marinus de Jeude, à La Haye. Les fonds avaient été procurés par le banquier Charles Godefroy, qui devait toucher 50% des bénéfices, tandis que les deux autres quarts devaient être partagés entre Araignon et Godefroid. Toujours selon ce même document, dix-sept tableaux furent rapportés à Paris ; s'ils ne sont malheureusement pas décrits, au moins avons-nous pu en identifier un: Sainte Anne et Simon reconnaissant le Seigneur de Rembrandt, aujourd'hui à la Kunsthalle de Hambourg (fig. 4). De fait, non seulement le tableau avait-il fait partie de la vente Marinus de Jeude<sup>30</sup>, mais en plus, on peut le retrouver peu après en France dans la collection du marquis de Lassay, qui fut l'un des légataires de la comtesse de Verrue<sup>31</sup>. Or, le conseiller en matière de tableaux de la comtesse de Verrue n'était autre que Godefroid. S'il est plus difficile d'identifier les autres tableaux acquis lors de la dispersion Marinus de Jeude, il est une autre vente hollandaise où Araignon et Godefroid devaient avoir été présents : celle du bourgmestre Schuylenburch, qui se déroula le 20 septembre 1735, toujours à La Haye.



Fig. 4. Rembrandt, Sainte Anne et Simon reconnaissant le Seigneur, huile sur panneau, H.O. 55; L. O. 44 HK-88), Kunsthalle de Hamboura

De fait, *Le Christ chassant les marchands du Temple* de Benedetto Castiglione (fig. 5) et *Les Sept Œuvres de Miséricorde* de David Teniers (fig. 6), vendus l'un comme l'autre au prince de Carignan puis mis en dépôt chez

**<sup>30.</sup>** «N° 101 Een Stuk, verbeeldende Joseph, Maria, Simeon, met het Kindeke Jesus op zynen Arm in den Tempel, door Rembrand, zeer fraei» (Catalogus van Schilderyen van Marinus de Jeude, Drossard van de Ed. Hove van Holland, verkogt den 18 April 1735. In Gravenhage). Acquis pour une somme particulièrement modique (seulement 41 florins), le tableau sera par la suite vendu avec des plus-values considérables. Ainsi sera-t-il cédé pas moins de 1500 livres à la vente La Guiche de 1775 (voir note suivante).

<sup>31.</sup> Mireille Rambaud, *Documents du minutier central concernant l'histoire de l'art*, Paris, 1971, pp. 888-889 (testament de Jeanne-Baptiste d'Albert, comtesse de Verrue). Le catalogue de la vente La Guiche du 4 mars 1775 (Lugt 2224) nous apprend en effet que « *La Présentation de Notre Seigneur au grand prêtre* » de Rembrandt (n° 23) « *vient du cabinet de M. le comte de Lassé d'où il était passé dans celui du comte de La Guiche* ». De fait, nous l'avons retrouvé dans l'inventaire après décès de la marquise de Lassay, dressé en 1763 : « *Item n° 38 : un petit tableau représentant Anne la prophétesse peint sur bois par Rembrandt prisé 1200 livres* » (Paris, Archives nationales, minutier central, LVI, 101, 12 février 1763).

Araignon avant d'être acquis par Louis XV, en 1742, sont des tableaux qui peuvent se retrouver dans le catalogue de la vente Schuylenburch<sup>32</sup>. Quand bien même cinq mois s'étaient écoulés depuis la vente Marinus de Jeude, il semble bien qu'Araignon et Godefroid se trouvaient toujours à La Haye et qu'ils avaient enchéri pour des tableaux de la vente Schuylenburch. Celleci comprenait également de précieux spécimens signés Adriaen Van der Werff et Jan Van Huysum<sup>33</sup>: n'auraient-ils pas été acquis eux aussi par Araignon et Godefroid?

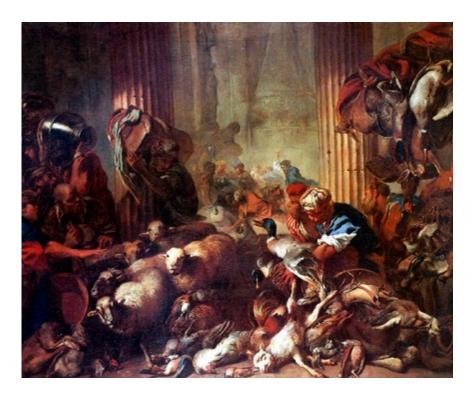


Fig. 5. Benedetto Castiglione, Le Christ chassant les marchands du temple, huile sur toile, H. 1,00; L. 1,24, Louvre (inv. 241).

Les tableaux flamands et hollandais « choisis » par Orry étaient au nombre de treize –et on se souvient qu'il y avait aussi, dans la liste, quelques rares tableaux italiens. Ils ne sont pas mentionnés mais tout laisse penser qu'ils devaient être en petit nombre : ainsi obtiendrait-on un chiffre qui n'est guère éloigné de dix-sept. L'hypothèse que nous ayons affaire à cet ensemble de tableaux rapportés des Pays-Bas est séduisante, mais rien ne nous permet d'en avoir la certitude. On peut très bien imaginer que les tableaux proposés au roi étaient d'une toute autre nature ; à la vente de la comtesse de Verrue de 1737, Araignon avait acheté certains tableaux, à commencer par le *Mercure et Argus* de Rubens, qu'il vendra avec une plus-value considérable au roi de Pologne, en 1742<sup>34</sup>. Dans le même temps, Araignon avait en stock des tableaux aussi importants que L'*Adoration des Mages* de Poussin<sup>35</sup> ou encore le *Portrait de Saskia* de Rembrandt<sup>36</sup>.

**<sup>32</sup>**. Le tableau de Castligione peut en effet se retrouver sous le n° 9 de la vente (vendu 800 florins), et celui de Teniers, sous le n° 63 (vendu 860 florins) ; *Cabinet de tableaux de Jean de Schuylenburch*, La Haye, 20 septembre 1735 (Lugt 453).

**<sup>33.</sup>** Pas moins de neuf tableaux de Van der Werff faisaient partie de la vente (n° 40-48) ainsi que trois Jan Van Huysum (n° 81-83).

**<sup>34</sup>**. Estimé 700 livres dans la collection de la comtesse de Verrue, en 1736, il sera adjugé 2000 livres à Araignon lors de la vente après décès de la comtesse de Verrue en 1737 ; Araignon cédera le Rubens à De Brais, agent du roi de Pologne, au prix de 5000 livres en 1742 (Spenlé, *op. cit.* note 16, p. 215).

**<sup>35.</sup>** Virginie Spenlé, « Karl Heinrich von Hoym, ambassadeur de Saxe à Paris et amateur d'art », *Dresde ou le rêve des Princes* (catalogue d'exposition), Paris, 2001, p. 147. Il devait s'agir du tableau qui faisait partie des marchandises de François Sicre (1640-1705) au moment de son décès (Marandet, *op. cit.* note 2).

<sup>36.</sup> Spenlé, op. cit. note 35, p. 147.

Il s'agissait, là encore, de tableaux qui furent vendus pour les collections du roi de Pologne.

L'implication de Colins, Godefroid ou Araignon dans cette transaction est d'autant plus probable que le précédent feuillet, dans la même série d'archives, concernait justement Colins et Godefroid. On y trouve en effet une lettre de recommandation de la duchesse de Gontau-Biton en faveur de Colins : elle prie Philibert Orry de bien vouloir nommer Colins comme restaurateur des tableaux du roi, après le meurtre de Godefroid. Quant au feuillet qui suit, il se rapporte justement à l'achat de tableaux par Valentin de Boulogne et Jacques Courtois : c'étaient les peintures provenant du prince de Carignan, qu'Araignon était en train de vendre au roi.



Fig. 6. David Teniers, Les Sept Œuvres de miséricorde, vers 1640, 0,57 m x 0,77 m. Musée du Louvre (INV 1879).

Si l'on parvient à cerner l'identité probable du détenteur des tableaux, une énigme demeure: pourquoi la négociation ne fut-elle pas poursuivie? Le prix d'offre était-il excessif ? On se souvient en effet qu'Orry et ses conseillers avaient veillé à ce que les tableaux ne soient pas vendus pardessus le marché du fait même qu'ils étaient destinés au roi. A moins que le vendeur fut lui-même à l'origine de l'interruption de la transaction : pour des raisons encore non éclaircies, nous avons découvert que Godefroid et Araignon avaient mis fin à leur partenariat en avril 1739 – ce qui veut dire deux ou trois mois après l'établissement de la liste<sup>37</sup>. Ce désaccord pourrait bien avoir entraîné le fiasco de l'affaire. De façon plus évidente, on songe aussi à la disparition subite de Godefroid, en 1741.

A la lumière d'un tel document, le bilan de l'action d'Orry en matière artistique prend une toute autre dimension. Qu'ils furent réalisés ou pas, ses choix en matière d'œuvre d'art se distinguent de ceux de ses prédécesseurs par leur originalité et anticipent les acquisitions menées par le comte d'Angiviller trente ans plus tard. S'il avait réussi, le projet d'achat que nous venons d'examiner aurait fait entrer, bien avant le règne de Louis XVI, des peintures d'histoire par Adriaen Van der Werff, des bouquets de fleurs de Jan Van Huysum, ou encore des scènes de genre par Adriaen Van den Velde.

<sup>37.</sup> Marandet, op. cit. note 26, p. 523.

## Soufflot au service des ministres :

## Les demeures de Marigny au Roule Et de Bertin à Chatou

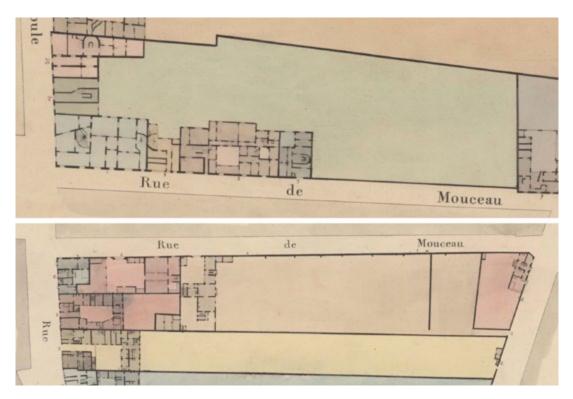
i on sait peu de chose sur le premier voyage en Italie de Jacques-Germain Soufflot (dans la décennie 1730), le second voyage qui s'étend de la fin de l'année 1749 au début de l'année 1751 est bien mieux documenté. L'architecte, accompagné de Charles-Nicolas Cochin et de l'abbé Jean-Bernard Leblanc, est alors chargé de guider le frère de M<sup>me</sup> de Pompadour, Abel-François Poisson de Vandrières, déjà promis à une grande carrière, dans son apprentissage du « vrai beau ». Ce voyage marque la première phase du retour à l'antique et l'émergence du « goût à la grecque » principalement dans le domaine de l'architecture et des arts décoratifs. Dès son retour en France en 1751, M. de Vandrières, alors marquis de Marigny, prend la succession de son oncle Tournehem à la direction des Bâtiments du roi, et entend mener rapidement à bien la restauration stylistique qui s'impose. De son côté, Soufflot partage son temps entre Paris et la province, et notamment Lyon où il consacre une partie de son œuvre et cultive son réseau relationnel. C'est ainsi qu'il fait la connaissance d'Henri-Léonard Bertin, intendant de Lyon de 1754 à 1757, et futur ministre de Louis XV.

Les deux séjours en Italie effectués par Soufflot lui ont permis de découvrir les ruines de l'Empire romain mais également l'architecture et les jardins du xv<sup>e</sup> et du xvī<sup>e</sup> siècle. Cette expérience influence directement ses créations, notamment dans le domaine de l'architecture privée où il sera sollicité à la fois par Marigny et par Bertin. Le premier pour rénover la petite maison qu'il acquiert dans un des faubourgs le plus en vogue de la capitale, et le second pour enrichir la propriété qu'il possède aux abords Paris d'un nymphée capable de recueillir les eaux qui irriguent ses plantations avant qu'elles ne se jettent dans la Seine. Ces deux commandes, n'ont *a priori* d'autre rapport que celui de concerner deux ministres de Louis XV. Et pourtant, elles s'inscrivent toutes deux dans un programme plus vaste que celui de la seule résidence secondaire. Pour l'architecte, il s'agit autant de donner corps à la réforme de l'architecture alors en cours que de rendre hommage à la personnalité et à la charge officielle des deux propriétaires.



## La maison du marquis de Marigny au Roule

'historique de cette demeure a déjà fait l'objet d'une publication documentée<sup>1</sup>. Le 22 mars 1759, le marquis de Marigny, directeur général des Bâtiments du roi, acquiert de Louis-Philippe duc d'Orléans, un terrain déjà loti d'une maison, situé à l'angle des rues du Faubourg-du-Roule et de Monceau<sup>2</sup>. Entre 1759 et 1760, le nouveau propriétaire dépense près de 40 000 livres pour embellir la demeure et les jardins existants, et Soufflot approuve tous les mémoires<sup>3</sup>. Mais l'état des finances du ministre l'oblige à différer des aménagements de plus grande ampleur, laissant ainsi à Soufflot plusieurs années pour étudier son projet. Il faut attendre 1768 pour que le marquis, qui vient d'hériter de la fortune de sa sœur et d'épouser Julie-Constance Filleul, prie Soufflot d'étendre la demeure initiale et d'en renouveler le décor. Cette deuxième campagne de travaux, concomitante avec celle engagée à Ménars<sup>4</sup>, implique l'acquisition de nouvelles parcelles. Marigny achète ainsi un terrain situé de l'autre côté de la rue Monceau également à l'angle de la rue du Faubourg-du-Roule. À partir de cette date, la propriété se compose donc de deux parcelles réparties de part et d'autre de la rue Monceau et donnant sur la rue du Faubourg-du-Roule [Fig. 1]. Le domaine ayant été loti à partir de 1822 par un spéculateur privé, on peine à distinguer les corps de bâtiment conçus par Soufflot pour Marigny des autres édifices bordant désormais la rue de Monceau.



<sup>1.</sup> A. Gordon, « Hôtel Buizette puis Marigny au Roule », *La rue du Faubourg-Saint-Honoré*, cat. expo., Paris, D.A.A.V.P., 1994, p. 392-397.

Fig. 1. Plan de situation, d'après Vasserot et Bélanger, 1827-1836. Ph. Vasserot et J.-H. Bélanger, 1827-1836; A.N., F/31/73/24 et F/31/73/23, détails (Cl. Archives de Paris).

Domaine acquis pour 61 500 livres, intérêts compris. Cf. Inventaire des archives du marquis de Marigny regroupées après sa mort; cité et transcrit par A. Godon dans La rue du Faubourg-Saint-Honoré, 1994, p. 395.
 B.H.V.P., Fonds Marigny, NA 105 (2), fol. 579, État général de la dépense jusqu'au 24 mai 1760 tant pour l'acquisition de la maison au Roule que pour droits différents, honoraires, ouvrages, fournitures et autres dépenses domestiques.

<sup>4.</sup> Cf. M. Mosser, « Monsieur de Marigny et les jardins : projets inédits des fabriques pour Ménars », *BSHAF*, 1972, p. 272.

Quatre dessins de la main de l'architecte, conservé au musée Carnavalet, sont datés de 1769 à 1770<sup>5</sup> et les travaux semblent achevés en 1771<sup>6</sup>. Le plan général permet de comprendre comment la demeure s'organise de part et d'autre de la rue Monceau, cette particularité forçant bien évidemment l'architecte à développer des solutions distributives inédites [Fig. 2]. Une première parcelle comprend le corps de logis accessible soit par rue du Faubourg-du-Roule – au moyen de la porte cochère dont on reparlera – soit par la rue Monceau en deux endroits correspondants à deux cours distinctes : une vaste cour située entre l'entrée à porte cochère et le corps de logis, et une beaucoup plus petite, en atrium, située comme de rigueur dans l'axe du pavillon d'habitation. Celui-ci, ouvert par sept croisées sur le jardin est flanqué de deux ailes en retour. La seconde parcelle, comprenant les communs, écuries, garages à voiture et remises, est également accessible par la rue Monceau et s'ouvre sur une basse-cour.

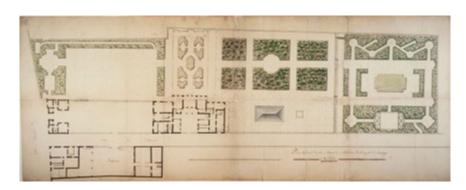


Fig. 2. J.-G.
Soufflot, Plan
général de
la maison
du marquis
de Marigny
au Roule,
1770. Musée
Carnavalet,
Histoire de Paris,
D.6913 (CI. CCO
Paris Musées).

On n'a probablement pas suffisamment insisté sur l'originalité et les avantages que procure la distribution inédite proposée par Soufflot dans cette demeure. En plus de sa respectable ampleur permettant de loger convenablement maîtres et domestiques, son organisation bipartite implique une circulation novatrice assurant un service de qualité à un nombre important de convives. En plaçant les communs de l'autre côté de la rue Monceau, Soufflot tire en effet le meilleur parti de ces deux modestes parcelles : il facilite la circulation des piétons autant que celle des voitures et répond ainsi aux besoins d'une élite en quête d'une commodité accrue. L'attelage pénétrant par la porte cochère donnant sur la rue du Faubourg-du-Roule dépose ses passagers sur le perron de la maison (devant la façade ornée d'une serlienne), quitte aussitôt la cour d'honneur pour traverser la rue Monceau et se rendre dans la partie dévolue aux communs. Ainsi, le bruit et l'odeur de la basse-cour et des écuries ne perturbent-ils pas le séjour de l'occupant et de ses convives.

Les relations entre Soufflot et Marigny ont depuis longtemps été exposées<sup>7</sup>. On sait que les deux hommes travaillaient véritablement ensemble et que, bien souvent, le marquis proposait une idée et l'architecte tâchait de la mettre en forme :

« Soufflot, quittez Le Louvre auquel nous ne ferons pas grandchose cette année à cause de l'imbécilité de M. Rouillé et de l'activité

**<sup>5.</sup>** Musée Carnavalet, cabinet des dessins, D 6913 E, D 6676 E, D 6675 E, D 6674 E, Plans et élévations de la maison du marquis de Marigny au Roule.

**<sup>6.</sup>** A. Gordon, « Hôtel Buizette puis Marigny au Roule », *op. cit.*, p.392.

<sup>7.</sup> Cf. notamment M. Mosser, « Monsieur de Marigny et les jardins », op. cit., p. 269-293.

de ceux qui régissent ses affaires ; quittez Sainte Geneviève dont j'ai entendu faire grands éloges hier en présence du roi; quittez tout, il est question de ma maison du Roule. L'inscription que je voulais mettre sur la cheminée de l'antichambre du premier y serait très mal ; c'est l'appartement des dames, elles n'aiment pas le latin. Ainsi vous ferez tout simplement peindre cette cheminée ainsi que le sont les trumeaux entre les croisées. Vous ferez peindre aussi les murs de l'espèce de cabinet qui est derrière le salon du rez-de-chaussée; vous ferez ôter les tuyaux de poêle et approprier le tout. L'antichambre de mon appartement en haut est peinte en couleur de bois ; écoutez-moi bien, vous ferez peindre sur la cheminée un cartouche tout blanc et sur ce blanc vous ferez écrire en belles lettres bien noires et bien lisibles ce passage d'Horace que l'on trouvera gravé dans mon cœur lorsqu'on me fera l'amitié de me disséquer. Ordonnez que la ponctuation et l'arrangement des vers soient tels que dans le modèle ci-joint. Vous recevrez ma lettre jeudi matin, vous pourrez donner vos ordres dans l'après-midi; vendredi et samedi suffiront pour les exécuter, et moi je serai bien aise de trouver cela tout fait lundi »8.

La correspondance entre Soufflot et Marigny offre ainsi quelques éléments imprécis sur l'organisation et le décor intérieurs de la demeure et confirme que c'est bien à la suite de réflexions communes et dans un climat de confiance partagée que fut réalisée cette maison.

Dans la monographie que Jean-Marie Pérouse de Montclos consacre à Soufflot, on peut lire : « Mise à part l'église Sainte-Geneviève, l'œuvre de Soufflot à Paris n'a pas laissé de témoins majeurs [...]. La maison de Marigny au Roule ne mérite peut-être pas la réputation qu'elle a eu » Pourtant, comme en témoigne Luc-Vincent Thiéry dans son *Guide des amateurs* publié en 1786, celle-ci marque précisément l'irruption du « genre vénitien » dans l'architecture domestique française [Fig. 3].



Fig. 3. J.-G. Soufflot, Élévation de la maison du marquis de Marigny au Roule 1770. Musée Carnavalet, Histoire de Paris, D.6675 (Cl. CCO Paris Musées).

L'architecte propose en effet une façade principale centrée sur le motif de la serlienne ou « baie palladienne » : une grande arcade encadrée de deux ouvertures basses rectangulaires. Ce motif, évidemment inspiré par l'observation *in situ* des œuvres de Palladio lors de leur voyage, est ici associé,

**<sup>8</sup>**. A.N., O1 1541, *Correspondance générale des directeurs des Bâtiments du roi*. Lettre de Marigny adressée à Soufflot ; Marly, le 13 mai 1761.

<sup>9.</sup> J.-M. Pérouse de Montclos, *Jacques-Germain Soufflot*, Paris, Monum, 2004, p. 21.

<sup>10.</sup> Cf. L.-V. Thiéry, Guide des amateurs, Paris, 1786, t. I, p. 64.

à la demande du ministre, à une porte que Michel Gallet qualifie de « porte mâle et carrée à la Michel-Ange »<sup>11</sup> donnant sur la rue du Faubourg-du-Roule, et dont on ne connaît malheureusement que l'élévation sur la cour d'honneur [Fig. 4]. L'introduction de ce motif suscite alors l'intérêt des parisiens et des étrangers – William Chambers en présentera trois aspects dans son album.

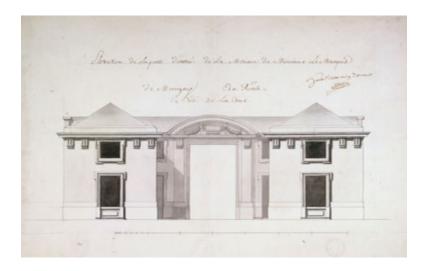


Fig. 4. J.-G. Soufflot, Élévation de la porte d'entrée de la maison de Marigny au Roule du côté de la cour, 1770. Musée Carnavalet, Histoire de Paris, D.6674 (Cl. CCO Paris Musées).

Ainsi parée, la maison du marquis s'inscrit clairement dans le courant des « maisons-temples » mises en valeur par les médaillons de Janinet [Fig. 5] — il y en aura d'autres, on pense notamment à la maison Le Prêtre de Neubourg sur le boulevard du Midi, à celle de Carré de Baudoin sur les hauteurs de Ménilmontant ou à celle de l'architecte Chevalier de



Fig. 5. Vue de la maison du marquis de Marigny rue du faubourg Saint-Honoré ; Durand et Janinet, Vues pittoresques des principaux édifices de Paris, [1807-1810], pl. 31. Musée Carnavalet, Histoire de Paris, G.3638 (Cl. CCO Paris Musées).

Beauregard à Chaillot. La conception de ces édifices, s'inscrivant dans une volonté de régénération du vocabulaire de l'architecture domestique mais aussi des vertus morale et civique qu'il convient alors de lui attribuer, témoigne bien sûr de l'influence de l'œuvre de Palladio sur la

<sup>11.</sup> M. Gallet, « Palladio et l'architecture française dans la seconde moitié du xvIIIe siècle », op. cit., p. 46.

jeune génération d'architecte, en partie formée à Rome. À cela s'ajoute la présence d'un belvédère, non visible sur les vues ici présentées, mais décrit à plusieurs reprises dans l'inventaire de la demeure, réalisé en 1775<sup>12</sup>.

Dans ce cas précis, le ministre répond à sa charge en affichant, pignon sur rue, son parti pris pour la réforme de l'architecture considérée comme inéluctable depuis plusieurs années déjà. Le propriétaire avait d'ailleurs une haute estime de sa demeure : si elle s'apparentait, dans les premiers temps, à une petite maison – sans doute était-ce dans cette perspective qu'il avait acquise, cédant à une mode d'alors – ce n'est plus comme ceci qu'il la conçoit quelques années plus tard, notamment après l'intervention de Soufflot. En témoigne ces quelques lignes écrites en 1773 au-dessus de sa proposition d'annonce de vente :

« La personne qui m'avait fait parler pour la louer croyait que c'était une petite maison dans le goût de celle qui est à la barrière, et n'y songe plus »<sup>13</sup>.

Autrement dit, quel que soit le contexte originel de cette acquisition, la maison de Marigny ainsi transformée par Soufflot et lui-même n'est pas une petite fantaisie discrète uniquement conçue comme un temple du plaisir, sous toutes ces formes. L'annonce qui suit donne le ton :

« Grande et belle maison au Roule au coin de la rue de Monceau, avec plusieurs logements de maître et beaucoup de logements de domestiques, grands jardins ornés de treillages, écuries détachées pour trente chevaux, beaucoup de remises et plusieurs greniers [...]».

Marigny trouve finalement preneur en la personne du duc de Lauzun qui en acquière, sinon la pleine propriété, du moins l'usufruit le 3 juin 1775<sup>14</sup>. À cette époque, le marquis passe l'essentiel de son temps dans son domaine de Ménars où il s'assure une nouvelle fois les services de Soufflot, et l'on y trouve, pour le nymphée, une nouvelle variation sur le motif de la serlienne, alors associée au dorique sans base particulièrement adapté à la fonction de cette fabrique.

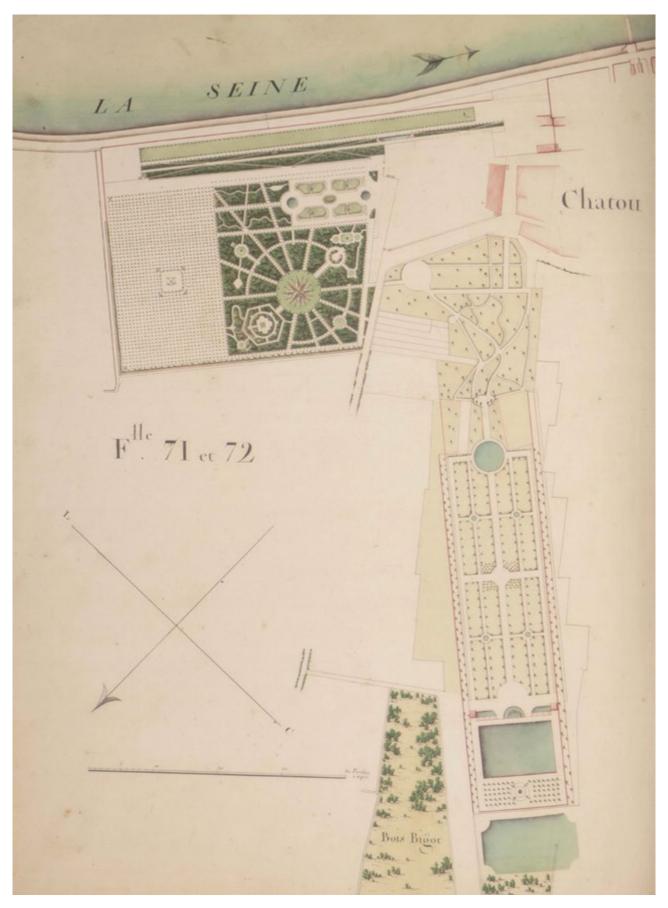
### Le domaine de Bertin à Chatou

Mais c'est à un autre nymphée, dans un domaine appartenant à un autre ministre qui va à présent nous intéresser. En 1761, Henri-Léonard Bertin, « petit ministre », sinophile et physiocrate, acquiert une propriété à Chatou alors composée d'un vieux château dont les jardins s'étendent en bordure de la Seine, ainsi que plusieurs parcelles sur lesquelles il entreprend d'aménager un parc à l'anglaise [Fig. 6]. La demeure ancienne est rapidement remise au goût du jour, à la hauteur des nouvelles fonctions de Bertin, nommé ministre d'état et Grand trésorier de l'ordre du Saint-Esprit en 1762. Si nous ne possédons pas d'autres plans de ces aménagements que le

<sup>12.</sup> A.N., M.C.N., Et LVI 202, 3 juin 1775, Inventaire des meubles du marquis de Marigny.

<sup>13.</sup> B.H.V.P., Fonds Marigny, NA 105 (2), fol. 647-648, Descriptif de la propriété avant location.

<sup>14.</sup> Archives de Paris, 4AZ 27, 3 juin 1775, Vente d'usufruit d'une grande maison faubourg du Roule. M. le marquis de Marigny à M. le duc de Lauzun.



**Fig. 6.** L'Atlas Censier de Chatou, établi à la demande H.-L. Bertin par P. Baudry en 1780, feuilles 71 et 72 (Cl. de l'auteur).

celui du censier commandé par Bertin lui-même en 1780, deux documents d'archives permettent toutefois d'en comprendre la teneur : la description de la propriété au moment de la vente à Bertin<sup>15</sup>, et celle réalisée à l'occasion de la vente en 1804, par les héritiers de M<sup>me</sup> de Feuquières qui avait acquis le domaine en 1791, sans y entreprendre de travaux d'envergure<sup>16</sup>. Ces descriptions ont été retranscrites, de façon certes non scientifique, mais néanmoins avec précision, par l'ancien maire de Chatou, Jacques Catinat en 1974<sup>17</sup>. Durant les trente ans de possession du domaine, plusieurs architectes y on vraisemblablement travaillé. Bien qu'aucun document ne permette à ce jour de le confirmer, il semblerait que Bertin fasse appel à Soufflot en 1774 pour la construction du Nymphée, œuvre sur laquelle nous reviendrons dans un instant. En revanche, plusieurs dessins conservés à la Bibliothèque nationale de France attestent notamment de l'intervention Jean-Jacques Lequeu (collaborateur de Soufflot) pour la conception d'un jeu de bague et d'un pavillon chinois<sup>18</sup> [Fig. 7]. Jean-François-Thérèse Chalgrin aurait également contribué à l'aménagement de la demeure<sup>19</sup>. Peut-être est-ce l'un de ces trois architectes qui concevra le château neuf, réalisé à partir de 1780 et achevé l'année suivante...

Dans les années 1770, deux raisons poussent Bertin à prévoir de nouveaux aménagements : la plantation de pommes de terre – la célèbre tubercule s'annonce alors comme un nouveau remède à la disette – ; et l'intérêt grandissant du ministre pour l'agriculture. Celui-ci se manifeste notamment, à la même époque, par la fondation de la première École

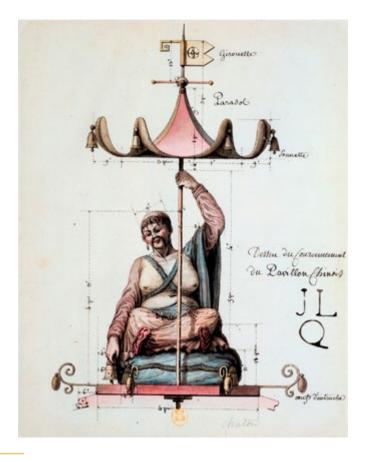


Fig. 7. Jean-Jacques Lequeu, Projet pour couronnement du pavillon Chinois, vers 1780. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, EST VA-78 (2) (Cl. BnF).

<sup>15.</sup> Ce document est conservé aux Archives municipale de Chatou.

<sup>16.</sup> Ce document est conservé aux Archives départementales des Yvelines.

<sup>17.</sup> J. Catinat, Les châteaux de Chatou et le Nymphée de Soufflot, Chartres, Éditions S.O.S.P., 1974.

<sup>18.</sup> Voir l'article de Chao-Ying Lee dans le présent ouvrage.

<sup>19.</sup> Selon Charles-François Viel, Chalgrin devient « l'architecte du ministre Bertin pour lequel il fait des travaux considérables à Chatou » ; cf. C.-F. Viel, Notice nécrologique sur J.-F.-T. Chalgrin, Paris, 1814, p. 17.

Pratique d'Agriculture. L'ambition du ministre est de constituer un vaste domaine agricole et horticole, et ces projets ne peuvent voir le jour sans entreprendre de grands travaux d'irrigations. Alors que Soufflot ne cesse de satisfaire le goût de Marigny à Ménars, Bertin le charge bientôt de concevoir pour lui-même un édifice capable de recueillir les eaux qui irriguent ses plantations avant qu'elles ne se jettent dans la Seine. La commande a une destination tout à la fois utile et ornementale ; ainsi naît le célèbre Nymphée de Chatou, encore en place aujourd'hui malheureusement dans un état de délabrement avancé [Fig. 8]. Ce n'est pas le premier Nymphée attribué à Soufflot. En 1749, il pourrait avoir réalisé celui de La Rivette pour M.Pitra dans les environs de Lyon. Il a également réalisé celui de Ménars déjà évoqué. Si, pour ce dernier, il n'y a pas de doute quant à l'intervention de Soufflot, la question se pose encore dans le cas des Nymphées de La Rivette et de Chatou. Pourtant la confrontation de ces trois œuvres avec la carrière de Soufflot permet toutefois de conforter ces attributions.

Il faut alors remonter au premier voyage de Soufflot en Italie. On ne connaît certes pas le détail de ce séjour qui s'étala de 1733 à 1738. Il est toutefois probable que sur le chemin du retour, l'architecte s'arrêta à



Fig. 8. Jacques-Germain Soufflot, Nymphée de Chatou, 1774-1778. Vue actuelle (Cl. Ghamu)

Florence et Lucca (les *Lettres d'Italie du Président de Brosses* mentionnent ces villes comme un passage obligé<sup>20</sup>). De là, il put découvrir les célèbres villas Farnèse à Caprarola et Garzoni à Collodi. Or, cela a déjà été évoqué<sup>21</sup>, la composition du décor hydraulique de La Rivette trahit nettement cette inspiration. À Ménars, le travail se fait en étroite collaboration avec le propriétaire et la référence au voyage que les deux hommes ont effectué ensemble en 1749 est constante ; en observant le Nymphée avec attention, on pense davantage à celui de la maison de Neptune et d'Amphitrite à Herculanum. Ces édifices, chargés en quelque sorte de matérialiser la

**<sup>20</sup>**. Lettres d'Italie du Président de Brosses, T. 11, éd. Mercure de France, p. 9 : « embarquer à Toulon, passer par Gênes, Viareggio, Livourne, Pise, Lucques, Florence, Sienne ».

<sup>21.</sup> Gilbert Gardes, La Rivette. Une maison de plaisance conçue par Jacques-Germain Soufflot ?, Saint-Étienne, Éditions Horvath, 1980, p. 35 et suiv.



Fig. 9. Détail du Nymphée de Chatou : l'appareil des colonnes (Cl. Internet)

rencontre du minéral et du végétal témoignent surtout des recherches de Soufflot pour l'intégration du bâti dans le paysage. À Chatou, Soufflot effectue probablement une synthèse entre différentes sources d'inspiration. Sa compréhension des jardins étudiés lors de son premier voyage, sa connaissance de l'antique étoffé lors de son second voyage et son expérience dans la conception des jardins et fabriques, conduisent l'architecte à élaborer un plan novateur. La voûte, véritable modèle de stéréotomie, est doublée de 18 colonnes disposées en demi-cercle ; on peut y voir une référence aux difficultés techniques que rencontre l'architecte à Paris pour le dôme de l'église Sainte-Geneviève. En outre, la conception de ce Nymphée révèle à la fois l'implication de Bertin et sa philosophie. En effet, le ministre souhaite que l'ouvrage soit réalisé exclusivement avec des matériaux prélevés dans les environs proches de Chatou. Ainsi s'arranget-il pour récupérer les pierres d'une propriété voisine ; et, pour respecter l'effet de mosaïque voulu par Soufflot et obtenu grâce à la variation de matériaux, il utilise des scories de forge (résidus de fonderie).



Si l'étude de ces commandes – certes bien différentes, mais toutes deux représentatives des nouvelles aspirations de l'élite des Lumières – témoigne de l'influence très nette d'une culture classique que Soufflot s'approprie par le prisme de la Renaissance italienne, elle trahit également la perméabilité entre réseaux officiels et privés. En outre, à travers leurs choix personnels, ces deux ministres agissent pour une politique des arts régénérée : dans le domaine de l'architecture ou dans celui des jardins, dans la mise en scène des usages et dans celle d'une pensée progressiste, la petite maison de Marigny au Roule et la propriété de Bertin à Chatou sont toutes deux porteuses d'un message fort, que Soufflot a su exprimer avec tout son génie créateur.

# Les dessins d'aménagement des jardins de Menars :

Histoire d'un fonds d'archives

es archives départementales de Loir-et-Cher conservent depuis 1971 un fonds d'archives concernant le château de Menars et ses puissants propriétaires des années 1760-1780, la marquise de Pompadour et son frère, le marquis de Marigny. Très vite exploité par les historiens de l'art, ce fonds représente une source formidable pour l'histoire des jardins tout en offrant une vision des goûts personnels du directeur des bâtiments du roi¹. Pour l'archiviste, l'histoire de ce fonds est également exemplaire, car il n'est parvenu jusqu'à nous que par le hasard de la mort intestat du marquis de Marigny, disparu avant d'avoir eu le temps d'ordonner ses affaires, et par les péripéties des successions.

A la mort du marquis, le 10 mai 1781, l'inventaire de ses biens mené par le notaire Garnier-Deschêne comprend également, et comme c'est l'usage, l'inventaire des papiers que l'on trouve à Menars, à Marignyen-Orxois et au Pâté Bercy : gravures, dessins, mais aussi papiers de gestion. A Menars, ces papiers sont rangés en plusieurs endroits : dans la bibliothèque au premier étage du château, dans le cabinet des archives situé dans le pavillon de la conciergerie, dans le cabinet du régisseur Lefèvre et dans celui de l'intendant Micholet<sup>2</sup>. A part quelques registres encore utilisés par Lefèvre et indispensables à la gestion quotidienne, tous les autres dossiers sont mis en caisse et expédiés à Paris, dans l'hôtel de la place des Victoires, où ils seront par la suite analysés, cotés et portés à l'inventaire.

Dans cet inventaire, comme le recommande la pratique notariale<sup>3</sup>, Garnier-Deschêne décrit avec minutie les titres, baux, déclarations censuelles, rentes foncières, etc., qui justifient les droits du marquis<sup>4</sup>; en revanche, c'est une analyse très sommaire de ce que Monique Mosser appelle les « portefeuilles Marigny » que l'on trouve sous les cotes 205 et 206. N'ayant probablement pas identifié les signatures de Soufflot, De Wailly ou Hazon, le notaire, ou plus vraisemblablement un de ses clercs, ne reconnaît pas la qualité esthétique des dessins et ne leur accorde qu'une attention limitée :

— « cote 205 Item cent trente sept pieces qui sont anciens plan du château de Menars projets de plans pour changement décorations et

<sup>1.</sup> Monique Mosser, « Monsieur de Marigny et les jardins. Projets inédits des fabriques pour Menars », Bulletin de la Société d'histoire de l'art français, 1972, p. 269-293.

<sup>2.</sup> Cet inventaire conservé aux Archives nationales (ET/XCIX/657), α été publié par A. R. Gordon, *The Houses and collections of the marquis de Marigny*, Los Angeles, Getty Press, 2002, p. 451.

<sup>3.</sup> Voir à ce sujet Jean Cassan, A. Bruneau, *Le nouveau et parfait notaire*, Paris, Théodore Legras, 1723, chapitre xix « Des inventaires », plus particulièrement p. 502-503.

<sup>4.</sup> Gordon, ibid., p. 451-500.

- embellissements a faire au château de Menars et autres dépandances pouvant servir de renseignemens et etats cy relatifs
- cote 206 Item cent dix huit piéces qui sont autres projets et plans du château de Menars et dependances états y relatifs et pouvant servir de renseignemens »<sup>5</sup>.

Les deux numéros suivants de l'inventaire concernent également des plans : sous la cote 207, cinq « plans particuliers du domaine terres et héritages dependans du marquisat », et sous la cote 208, soixante-dix « état et projets d'augmentation, plantation, décoration et embellissements à faire au château ».

Cet ensemble s'intercale dans l'inventaire entre la correspondance du bailli Touzard et les registres de comptes du régisseur Lefèvre. On voit bien ainsi que dans l'esprit des hommes du temps, il s'agit plus de papiers de gestion que des œuvres d'art que l'on y voit aujourd'hui.

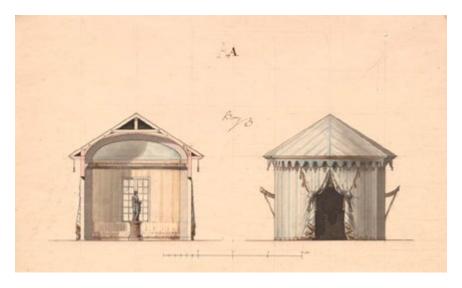


Fig. 1. Jardins de Menars, élévation et coupe transversale d'une tente, s.d., échelle sur 24 toises, annoté de la main du marquis de Marigny. AD41, 25 J 1/52.

Deux cents ans plus tard, le colonel de Saizieu, descendant de Jeanne Charlotte Poisson de Malvoisin, nièce et héritière de madame de Pompadour, fait don à la commune de Menars d'un ensemble de documents intéressant le château. Ce don est assorti de l'obligation de dépôt aux Archives départementales.

Classé dans la sous-série 25 J, les documents se composent de quelques dossiers de gestion et de correspondance, qui intéressent madame de Pompadour, la verrerie de Sèvres au temps de Marigny, l'affaire Vahiny et la succession du marquis et de sa soeur<sup>6</sup>; il comprend surtout quelque deux cents dessins des aménagements du château et des jardins, qui en font le véritable intérêt<sup>7</sup>. Tous les dessins portent sur le côté gauche ou le côté droit, inscrits en diagonale, les numéros 205 et 206 qui les rattachent à l'inventaire après décès du notaire Garnier-Deschênes. A la suite de ces numéros, une deuxième numérotation donne l'ordre dans le portefeuille d'origine<sup>8</sup>. Les lacunes de cette numérotation mettent en évidence la disparition d'environ quarante-huit plans, entre 1781 et 1971. Trois d'entre eux, en fait deux plans et une lettre de Soufflot, sont restés entre les

<sup>5.</sup> Transcription de Gordon, op. cit., p. 500.

<sup>6.</sup> Archives départementales de Loir-et-Cher (AD41), 25 J 3 et 4.

**<sup>7</sup>**. AD41, 25 J 1 et 2.

<sup>8.</sup> La cote 205 de l'inventaire après décès est devenu 25 J 1 aux Archives départementales, la cote 206, 25 J 2. Chaque dessin a gardé sa numérotation propre de l'inventaire après décès

mains des descendants de Marigny ; un dessin de Hazon, un « projet de pavillon chinois » qui complète deux autres dessins conservés aux Archives départementales<sup>9</sup>, est entré en 2004 dans les collections du Metropolitan Museum à New York<sup>10</sup>. Les autres dessins manquants, comme « la roue à godets d'Athis, le plan de la maison seigneuriale de Mer ou de Nozieux », sont connus en partie par une liste de la main même de Marigny datée de 1781 et rangée à la fin du premier portefeuille<sup>11</sup>. Mais leur localisation reste à déterminer.

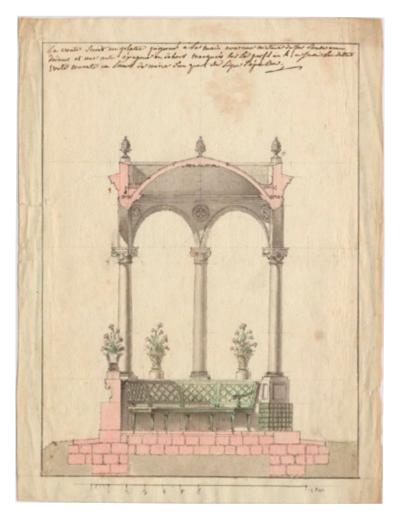


Fig. 2. Jardins de Menars, coupe d'un petit kiosque à colonnes, s.d., échelle sur 12 pieds, annoté de la main du marquis de Marigny. AD41, 25 J 1/58.

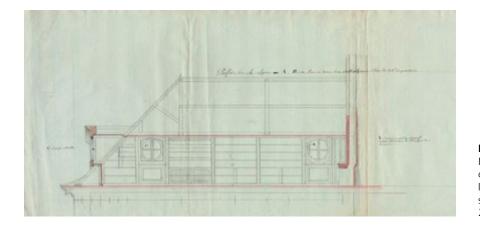


Fig. 3. Château de Menars, coupe des combles au-dessus de la bibliothèque, s.d., sans échelle. AD41, 25 J 1/20.

AD41, 25 J 2/81 et 82.
 Inv.2004.475.7
 AD41, 25 J 1/37.

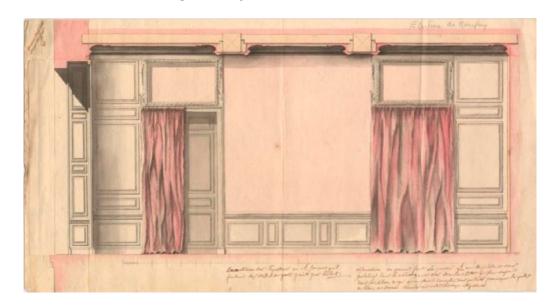


Fig. 4. Château de Menars, élévation intérieure pour l'aménagement du salon d'hiver, s.d., annoté de la main du marquis de Marigny. AD41, 25 J 2/49.

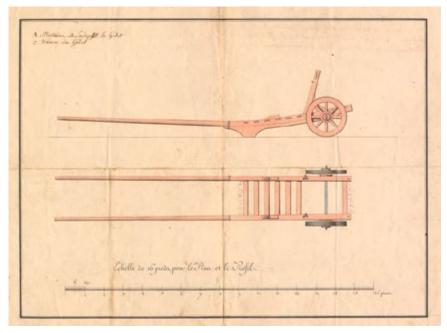


Fig. 5. Menars , « plan et profil d'une brouette dont on se sert au Havre [...]. Pour faciliter le transport du bois dans les cours et au château », s.d., échelle de seize pieds, annoté de la main du marquis de Marigny. AD41, 25 J 2/4.

Il en est de même des documents numérotés 207 et 208 dans l'inventaire après décès. On peut ainsi regretter de ne pouvoir consulter l'état des plantations de Menars tant il est difficile de reconstituer en détail les essences des jardins du marquis. Seule la correspondance entre Marigny et son régisseur Lefèvre, évoque parfois des essences, par exemple du jasmin blanc en 1775<sup>12</sup>, des orangers, des myrtes et deux cents touffes de seringat envoyés au bord de la Loire par l'abbé Nolin, directeur des pépinières royales au Roule<sup>13</sup>, ou les sapins de Prusse dont le marquis entend replanter le grand parc<sup>14</sup>.

Dans l'ensemble des dessins, conservés ou en lacune, on retrouve le mélange de pièces techniques et de projets artistiques caractéristique des « portefeuilles ». Les plans se répartissent en effet en plusieurs catégories :

**<sup>12</sup>**. AD41, F 527.

<sup>13.</sup> AD41, F 528. L'administration des pépinières royales ressortissaient à la direction des Bâtiments du roi. Sur les pépinières royales, notamment celles du Roule, cf. Jan Synowiecki, *Paris en ses jardins. Nature et culture urbaines au xviii*\* siècle, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2021, aux p. 79-118.

<sup>14.</sup> AD41, F 549 : « je conféreray avec Mr Daubenton sur une espèce de sapin dit la Prusse dont je l'ay entendu parler et avec lequel M. de Buffon a regarni des parties de bois où il n'avait pu faire venir aucun des autres plants de bois. »

— l'essentiel, soixante-quinze pour cent, concerne les jardins et leurs nombreux aménagements : pavillons, tentes, le salon de raccordement entre l'orangerie et la terrasse du château, les plans, coupes, élévations, perspectives que Monique Mosser a montrés ou décrits dans son article.

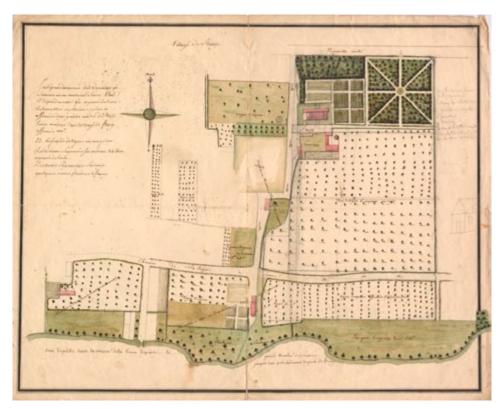


Fig. 6. Plan d'ensemble de la ferme de Fleury, 1779, sans échelle, annoté de la main du marquis de Marigny. AD41, 25 J 1/55.

Les réalisations exemplaires que sont l'orangerie et la grotte « piccola mà garbata », objets d'intenses réflexions et d'échanges épistolaires enthousiastes entre Marigny et ses architectes, sont présentes aussi bien par les dessins que par les gravures conservées dans le portefeuille.

- —les intérieurs du château : une vraie étude reste à faire sur les destinations successives des pièces, leur aménagement et leur décoration à partir des dessins, de la correspondance et de la comptabilité. Il faudrait y comprendre les communs et l'antichapelle, et peut-être comparer sur le terrain à Menars pour certains bâtiments.
- des dessins très techniques : pressoirs, brouettes, potager, latrines.
- des éléments « égarés » comme le dessin de la terre de Fleury, nécessaire à l'administration de cette seigneurie achetée par le marquis en 1774<sup>15</sup>. Se manifeste clairement dans ce cas l'intérêt de Marigny pour la gestion de ses biens<sup>16</sup>.
- deux dessins, les seuls qui ne concernent pas Menars, ont pu servir d'inspiration et de base de référence aux travaux entrepris par le marquis de Marigny: le « Temple en pont dans les jardins de Milord Litteleton en Angleterre » (25 J 2/6) et, plus technique, le poulailler de Choisy (25 J 2/53). La roue à godets disparue d'Athis est sans

**<sup>15</sup>**. Acte d'achat conservé dans les minutes du notaire Richard à Mer, AD41, 3 E 37/619. Le dessin mentionne au verso, de la main de Marigny, la demande des habitants de fermer le chemin coté aa et d'aménager le chemin hb

**<sup>16.</sup>** Anne-Cécile Tizon-Germe, « Le marquis de Marigny, gestionnaire attentif de ses biens » dans *Le naturel exalté. Marigny, ministre des arts au château de Menars*, Silvana, 2012, p. 76-87.

doute à rattacher à cet ensemble puisque des travaux hydrauliques ont également été entrepris dans les jardins de Menars, avec la « machine » de Loriot.

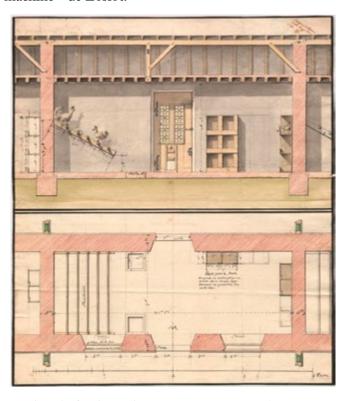


Fig. 7. Château de Choisy, coupe transversale, plan de détail du poulailler, s.d., échelle de 4 toises. AD41, 25 J 2/53.

Il existe dans le fonds un dessin qui montre à quel point nous sommes ici face à des documents de travail. Il s'agit du plan de la seigneurie de Menars (25 J 1/18) : à l'intérieur d'un cadre soigneusement tracé, ce plan de situation montre le château et les jardins, mais aussi le bourg de Menars et les routes qui le relient aux autres villages de la seigneurie, jusqu'à celui de Mulsans au nord<sup>17</sup>. La décoration du cartouche ovale surmonté d'un nœud indique que ce dessin était au départ destiné à une production de prestige. Mais l'absence de date, de nom de dessinateur ou d'arpenteur pour lesquels la place est ménagée dans le cartouche montre que la destination en a changé. Une annotation plus cursive au bas de la feuille, où sont représentées la « bouverie à démolire » et la « bouverie à construire » sur la rive sud de la Loire, traduit le fait que le plan est devenu un document de gestion et qu'il a servi au quotidien. Un autre plan de situation le complète pour la partie sud et va jusqu'à Chambord (25 J 1/19) mais le cartouche n'y est même pas dessiné.

Malgré tout, la qualité des dessins a dû être rapidement reconnue et c'est vraisemblablement la raison pour laquelle la famille les a conservés, avec d'autres dossiers relatifs à la succession et à des litiges. L'ensemble est resté attaché aux héritiers de Marigny, alors que les comptes et correspondances demeuraient à Menars, tombaient entre les mains de l'érudit Belenet qui les vendit aux Archives départementales au début du xxe siècle 18.

Longtemps connu des seuls spécialistes, les dessins de Menars au temps de Marigny ont été publiés en partie dans le catalogue de l'exposition consacrée au marquis de Marigny qui s'est tenue en Loir-et-Cher à l'été

<sup>17.</sup> Publié dans Le naturel exalté, op. cit., p. 82.

<sup>18.</sup> Ibid., p. 86.

2012<sup>19</sup>. A l'occasion de l'exposition, l'ensemble a été mis en ligne<sup>20</sup>, ouvrant ainsi la possibilité de diversifier les champs de la recherche.

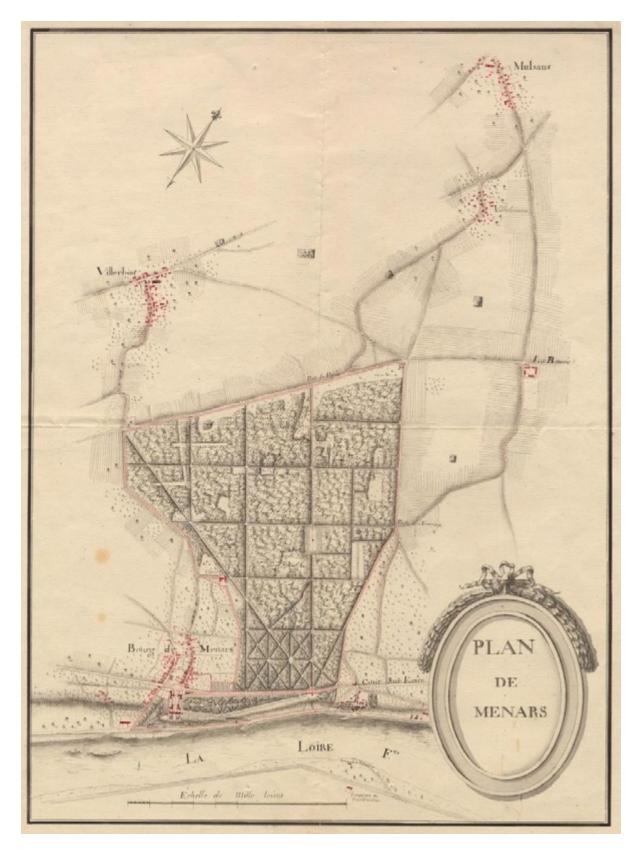


Fig. 8. Plan de la terre de Menars, s.d., échelle de 1000 toises. AD41, 25 J 1/18.

**<sup>19</sup>**. *Ibid*., p. 113-121.

<sup>20.</sup> archives.culture41.fr/archive/recherche/cartesetplans

# Marigny et les Arts Les Belles Machines de Menars et le Voyage en Italie

a carrière d'Abel-François Poisson de Vandières (1727-1781), marquis de Marigny et de Menars, comme Directeur-Général des Bâtiments du roi est un vaste sujet. Les nombreuses demeures privées et les collections que possédait le frère de la marquise de Pompadour ne sont pas les moindres de ces intérêts.<sup>1</sup>

Puisque cette communication est consacrée aux «ministres des arts» sous le règne de Louis XV, la carrière exceptionnellement longue de Marigny qui dura vingt-sept années, depuis les débuts de sa formation en 1746, occupe une importance centrale dans ce champ d'étude. Cette carrière est cependant bien trop riche pour que je puisse la traiter dans la vingtaine de minutes qui me sont allouées.

Je vais donc profiter de l'exposition actuelle qui présente pour la première fois au public les magnifiques dessins de certains des nombreux projets que Marigny a nourris pour le château de Menars. C'est dans le contexte des idées scientifiques des Lumières que partage Marigny, et de ses recherches et expériences personnelles, que ces dessins et les projets qu'ils représentent peuvent être le mieux compris. Malheureusement, le château n'est plus ouvert au public. Je vais donc avoir recours aux images que j'ai faites moi-même lors de mes visites des jardins et des bâtiments, depuis 1976, pour vous montrer dans quelle mesure ce qui subsiste aujourd'hui de la propriété illustre les projets que présentent les dessins exposés actuellement à Blois.

Pour comprendre le personnage de Marigny, il nous faut remonter à sa jeunesse durant ses années de formation sous Charles Lenormant de Tournehem. Pendant ces années, de 1746 jusqu'à 1754, Marigny était connu simplement comme monsieur Poisson de Vandières. Ce n'est qu'après 1754 qu'il prendra le nom et titre de marquis de Marigny, date de la mort de son père François Poisson et de son héritage du château de Marigny-en-Orxois qu'à son bénéfice Louis XV érigera en marquisat.

Dans l'essai biographique qui accompagne l'exposition intitulée *Marigny : ministre des arts au château de Menars*, j'ai décrit la dynamique sociale et économique qui a promu la famille de Marigny.<sup>2</sup> Sa sœur est bien sûr Jeanne-Antoinette Poisson, madame Lenormant d'Étiolles et marquise de Pompadour. Sans l'ascension qui fit quitter à cette dernière la

<sup>1.</sup> Alden R Gordon, *The Houses and Collections of the Marquis de Marigny et de Menars*, (Getty Research Institute: Documents for the History of Collecting: French Inventories I, Carolyne Ayçaguer, ed.), Los Angeles, Getty Research Institute Press, 2003.

<sup>2.</sup> Alden R Gordon, « Abel-François Poisson de Vandières, marquis de Marigny et de Menars », *Marigny: Ministre des Arts au château de Menars*, Christophe Morin éd., Silvana Editoriale Milan for Blois, Conseil-Général du Loiret-Cher, 2012, 26-39.

classe financière et atteindre la position de maîtresse en titre de Louis XV, Monsieur Poisson de Vandières serait devenu fermier général et sa sœur une éminente salonnière. Cette histoire est trop longue pour que je la récapitule ici. Il nous suffit de remarquer que lorsque Louis XV prit la roturière Jeanne-Antoinette Poisson comme maîtresse présentée à la cour, il fut obligé non seulement de l'anoblir mais aussi d'assurer la dignité de la position et la carrière de son frère de six ans son cadet. Monsieur de Vandières est né en 1727 et a dix-huit ans à la fin de 1745 quand madame de Pompadour est présentée à la cour.

Il reçoit immédiatement les invitations les plus privilégiées à la cour incluant des dîners en tête à tête avec le roi et sa sœur ; il participera même à l'exceptionnel voyage royal au Havre de Grâce qui eut lieu en 1749.<sup>3</sup>

Étant donné, d'une part, le goût que nourrissaient les enfants de la famille Poisson pour les arts, en particulier pour les spectacles musicaux et, de l'autre, la nature non stratégique de l'administration des services artistiques en temps de guerre, la position la plus vraisemblable pour Vandières devait se trouver au sein de la Maison du roi, dans l'un des services liés à la personne de Louis XV.

La mauvaise santé de Philibert Orry et les requêtes de retraite déjà émises font de la Direction des Bâtiments la meilleure option mais Vandières est trop jeune et inexpérimenté pour être nommé à un tel poste. Charles Lenormant de Tournehem, directeur chevronné de la Compagnie des Indes et fermier général qui est déjà le protecteur de la famille et oncle par mariage de madame Lenormant d'Étioles, offre toutes les garanties de servir avec compétence et la certitude qu'il quittera son poste lorsque Vandières aura acquis la maturité suffisante pour assumer une telle responsabilité.

Tournehem avait été nommé à ce poste jusqu'en décembre 1745 et la survivance de la charge échut à Vandières peu de jours après, au début de janvier 1746. Les nominations de Tournehem et de Vandières avaient toujours été liées et le futur marquis de Marigny était l'élève et la doublure du premier avec la pleine connaissance que la fonction de directeur lui reviendrait un jour.

La vie et l'identité de Marigny sont directement liées au poste de directeur du service de la Maison du roi, service chargé de protéger les collections royales, de préserver et d'augmenter le nombre des palais et terrains du roi. Ce service possédait un corps d'architectes et d'artisans capables de créer des œuvres de la plus haute qualité et qui étaient les symboles de la volonté de la France d'exceller dans les arts.

Si l'on doit considérer la fonction de directeur des Bâtiments qu'occupèrent Charles Lenormant de Tournehem (de 1746 à 1751) et Abel-François Poisson de Vandières, marquis de Marigny, (élève de 1746 à 1751, puis directeur de 1751 à 1773) comme un style de gestion sans discontinuité, chaque homme possède des sources de connaissance, des niveaux d'expérience différents et ont œuvré dans des conditions fiscales profondément dissemblables.

<sup>3.</sup> Commémoré par Descamps, graveur et peintre, monsieur de Vandières est la figure svelte et élancée qui est le seul parmi cette assemblée à ne pas porter l'ordre du Saint-Esprit, ordre royal de la vieille aristocratie. On le voit représenté accompagnant une jeune femme qui ne se trouve pas à proximité du roi. Il s'agit bien sûr de la marquise de Pompadour qui fut autorisée à prendre part à ce voyage durant lequel la cour quitte Versailles. Soulignons que la reine, elle, en était absente. L'homme qui escorte cette jeune femme est son frère, Vandières.

Avec Vandières à ses côtés comme élève, Tournehem établit des pratiques de gestion pour les Bâtiments du Roi qu'il apporte du monde privé de la Ferme générale et de la direction de la Compagnie générale des Indes, pratiques qui comprennent l'embauche de notaires pour gérer l'office central des Bâtiments et contrôler les paiements effectués par le trésorier des Bâtiments. Les quatre premières années, c'est-à-dire la période qui va de 1746 à 1749, furent consacrées à la formation effectuée sous la direction de Tournehem, mais également de Charles-Antoine Coypel, Louis Perrier<sup>4</sup> et Jean Dutartre.<sup>5</sup> Durant ces années d'apprentissage, Vandières est intimement impliqué dans l'organisation de ce qui constitue le prototype des musées de peintures de la collection royale au palais du Luxembourg. On peut supposer qu'avant son départ pour l'Italie, à la fin du mois de décembre 1749, Vandières a vu les galeries pendant l'organisation et assisté au progrès des travaux de restauration. Il assiste aussi à certaines réunions des Académies et en fréquente quotidiennement les artistes. Il est aussi un apprenti courtisan, rôle dans lequel il se sent bien moins à l'aise. Il est en effet l'objet des moqueries acerbes des membres de la noblesse qui ne supportent pas que madame de Pompadour et Vandières aient un accès privilégié à Louis XV.

Le voyage en Italie a été conçu non pas par madame de Pompadour qui après tout n'avait jamais voyagé mais par Tournehem, Coypel et les amis de ce dernier. Ce voyage constitue une partie essentielle de la formation de Marigny dont le modèle, ainsi que l'a fort bien montré Christian Michel, est le voyage plus court que Jean-Baptiste Colbert avait organisé pour son fils. Le voyage incorpore aussi des idées glanées dans le modèle anglais du «Grand tour», particulièrement tel que ce dernier apparaissait dans Les Lettres de Lord Chesterfield à son fils. Vandières est accompagné d'architectes professionnels (d'abord Soufflot puis Bellicard et Dumont), d'artistes (Cochin fils) et d'un homme de lettres (Jean-Bernard Le Blanc).

Véritable voyage d'études sur les arts et l'architecture, anciens et modernes, le périple est entrecoupé de démarches qu'entreprennent Vandières et ses compagnons pour se faire inviter par les cours italiennes et de visites de collections privées de tableaux et de sculptures. Ils posent par ailleurs les fondations d'une grande bibliothèque. Marigny est le seul directeur-général des Bâtiments au dix-huitième siècle à avoir visité l'Académie de France à Rome ou à posséder une connaissance de première main des institutions qu'il devait superviser, expérience qui fit totalement défaut à d'Antin, Orry, Tournehem, Terray et d'Angiviller.

Pendant ce voyage en Italie, Vandières étudie l'art et l'architecture en compagnie de ses tuteurs et observe leur participation aux découvertes effectuées lors des fouilles archéologiques d'Herculaneum. C'est lui qui les encourage sans doute à publier de manière illicite le recueil de gravures décrivant ces fouilles, brisant ainsi le secret d'Herculanum.<sup>6</sup>

C'est lors de son séjour en Italie que Vandières commence à collectionner les tableaux. Par exemple, alors qu'il se trouve à Bologne, il achète un groupe de peintures hollandaises et flamandes et procède à des acquisitions fondamentales pour sa bibliothèque.

<sup>4.</sup> Louis-Jean-Claude-Marie-Madeleine Perier ou Perrier, Premier Commis des Bâtiments du Roi. 1748-1764.

<sup>5.</sup> Antoine-Jean-Baptiste Dutartre, dit Dutartre le jeune (1714-1803) succéda à Jean Dutartre, seigneur de Goussainville, notaire des Bâtiments du Roi jusqu'à sa mort en 1753, dans l'étude notariale LVI.

**<sup>6.</sup>** Alden R Gordon, «Subverting the 'Secret' of Herculaneum: Archaeological Espionage in the Kingdom of Naples», *Antiquity Recovered: The Legacy of Pompeii and Herculaneum*, eds. Victoria Gardner Coates and Jon Seydl, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2007, 37-57.

Ce qui est le plus pertinent pour l'actuelle exposition, c'est que Vandières et ses compagnons – Soufflot<sup>7</sup> avait dû quitter le groupe, désormais remplacé par Jerôme-Charles Bellicard – prirent un intérêt marqué pour l'industrie mécanique, les machines, applications technologiques, et progrès scientifiques et triomphes architecturaux du passé. La preuve en est un carnet qui se trouve aujourd'hui au Metropolitan Museum of Art de New York. Ce carnet fut tenu par Jérôme-Charles Bellicard (1726-1786) alors qu'il voyageait en compagnie de Vandières. Bellicard était l'architecte nommé auprès de Vandières lorsque ce dernier séjourna à Naples à la fin de 1750 et lors des voyages qu'il entreprit vers le nord à partir de Rome à l'été et au printemps 1751.

L'intérêt personnel de Vandières pour les études empiriques menées à l'époque des Lumières en philosophie naturelle (c'est-à-dire en science) et dans l'application de la technologie se manifeste dans les lieux quelque peu singuliers qu'il a visités. Je vais aujourd'hui vous en montrer trois exemples. On remarque que ces lieux se distinguent par le thème récurrent de l'eau et de la technologie qui y est liée.

Le groupe de Vandières visite et étudie en détail les machines à eau sur le site des mines de fer de Ronciglione – province de Viterbe (Fig. 1) Les voyageurs s'intéressent plus particulièrement aux « marteaux hydrauliques » dont la fonction est de casser les pierres contenant le minerai de fer. La machine utilisée pour maîtriser cette force issue de l'eau attire surtout leur attention.

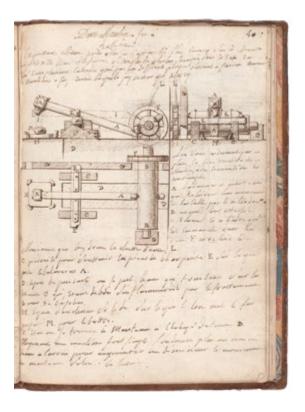


Fig. 1. Jérôme-Charles Bellicard, Notebook with Views of the Excavations at Herculaneum and of Other Italian Cities. 1750-51, "D'un Moulin à fer à Ronciglione", p. 40, Inventory 40.59.6 (Harris Brishane Dick Fund) Metropolitan Museum of Art, New York, (Cl. du musée, https:// www.metmuseum. ora/art/collection/ search/343408).

<sup>7.</sup> Soufflot avait commencé sa carrière comme ingénieur hydraulique à la ville de Lyon.

**<sup>8.</sup>** Alden R. Gordon, «Jérôme-Charles Bellicard's Italian Notebook of 1750-51: The Discoveries at Herculaneum and Observations on Ancient and Modern Architecture», *The Metropolitan Museum Journal*, vol. 25, New York, 1990 pp. 49-142. L'original est dans le Department of Prints and Photographs, Metropolitan Museum of Art, Inventory 40.59.6 (Harris Brisbane Dick Fund).

Ils étudient aussi à Caprarola les jardins aquatiques dont la circulation de l'eau fonctionne grâce à la gravité.

L'une de leurs destinations qui sortaient des sentiers battus est le Bottini dell Oglio de Livournes. (Fig. 2-3). C'est un entrepôt d'huile d'olive où l'on utilise de grands bocaux encastrés dans le sol et qui sont reliés entre eux par des canaux creusés dans la pierre. En pompant et en canalisant l'huile qui provenait de différents marchands, on la mélange, transfère et entrepose pour finalement l'acheminer dans de grandes péniches équipées de réservoirs, ces péniches étant amarrées sur le canal qui relie l'entrepôt au port et au système de navigation fluviale. Bellicard en donne la description, accompagnée de dessins, dans son carnet de voyage aujourd'hui au Metropolitan Museum à New York. (Fig. 4)



Fig. 2. Antonio Foggini, *Bottini dell Olio*, Livourne, Quartier de la Petite Venise, en1991 (Cl. A. Gordon).

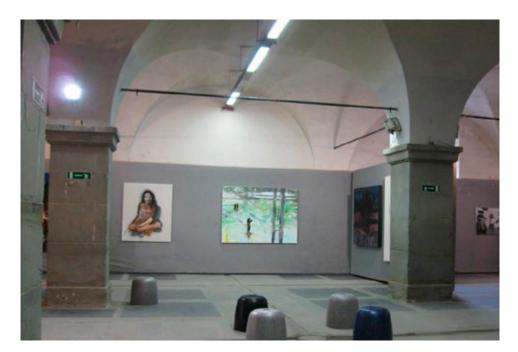


Fig. 3. Antonio Foggini, Bottini dell Olio, Livourne, Quartier de la Petite Venise, en 2013. Notez les canaux encastrés dans le sol et les ouvertures rondes vers les grandes cavités d'amphores de stockage sous le trottoir (Cl. A. Gordon).

La maladie qui emporte Tournehem abrège le voyage en Italie et ramène Vandières à Paris en septembre 1751. Il entre immédiatement en action pour superviser le service dirigé par Perrier, service dont il connait déjà le fonctionnement.

Vandières exerce un contrôle des plus stricts sur sa collection personnelle et sur ses maisons. Sa collection d'art privée allie des œuvres de l'école française moderne qu'il a acquises au cours de sa carrière professionnelle et des tableaux de l'école hollandaise du XVII<sup>e,9</sup>

Des années plus tard, durant sa carrière professionnelle, Marigny préservera avec soin les modèles architecturaux et dessins des divers projets qu'il a supervisés. Il commande ainsi des présentoirs à Glomy pour y exposer les maquettes du «Louvre» et de «l'Église Sainte-Geneviève». Il acquiert les volumes de dessins d'architecture préparés par l'atelier de Jacques-André Portail pour Tournehem et les réunit dans de luxueuses reliures. Il relie aussi à ses propres armes des collections de dessins de projets tels que celui de la place Louis XV.<sup>10</sup>

Marigny choisit pour sa galerie personnelle de peinture les exemples de «ses» artistes à tel point qu'il est tout à fait prêt à faire redimensionner et recadrer des tableaux pour créer des diptyques qui n'avaient jamais été conçus en tant que tels. Vandières possède d'importantes œuvres de François Boucher et Jean-Baptiste Marie Pierre en transforma deux pour en faire une paire – paire des plus singulières – dont l'un des tableaux était de forme ovale et horizontale alors que l'autre de forme ovale et verticale. Vandières adorait les tableaux de forme ovale et demanda à Boucher de refaire le portrait de sa sœur. Le peintre refit de ce portrait, déjà retravaillé et de forme rectangulaire, un exemplaire de forme ovale. Ce tableau se trouve aujourd'hui au Harvard University Art Museums. 12



Fig. 4. Jérôme-Charles Bellicard, Notebook with Views of the Excavations at Herculaneum and of Other Italian Cities, 1750-51, "Bottini del Olio à Livorne", p. 27, Inventory 40.59.6 (Harris Brisbane Dick Fund). Metropolitan Museum of Art, New York, (Cl. du musée, https:// www.metmuseum. ora/art/collection/ search/343408).

<sup>9.</sup> Cette collection se caractérise par l'absence de toute œuvre célébrant madame de Pompadour bien que Marigny ait conservé beaucoup de portraits les plus réussis de cette dernière. Vandières expose dans ses salles d'apparat les souvenirs de sa relation personnelle avec Louis XV. Ces souvenirs témoignent de son attachement réel au monarque.

<sup>10.</sup> Ces ouvrages ont été acquis par le musée Carnavalet. Jörg Garms, *Recueil Marigny: Projets pour La Place de La Concorde, 1753*. Paris, Musées de la ville de Paris, 2002.

<sup>11.</sup> Alden R Gordon, « Sets and pendants by J.-B.-M. Pierre and François Boucher in the collections of Madame de Pompadour and the Marquis de Marigny », *The Burlington Magazine*, Vol. CLII, July, 2010, pp. 452-460.

<sup>12.</sup> Alden R Gordon with Teri Hensick», « The Picture within the Picture: Boucher's 1750 Portrait of Madame de Pompadour Identified » in *Apollo*, CLV, No. 480, February, 2002, pp. 21-30.

Si maintenant nous faisons un saut en avant dans le temps, nous nous apercevons que le marquis de Marigny durant toute sa vie a nourri un intérêt pour la musique, le théâtre, la sculpture, les jardins, la peinture et l'architecture. Mais il était également un amateur de science et possédait un laboratoire rempli de télescopes, de balances, d'éprouvettes, de microscopes, de tours et de modèles de machines.

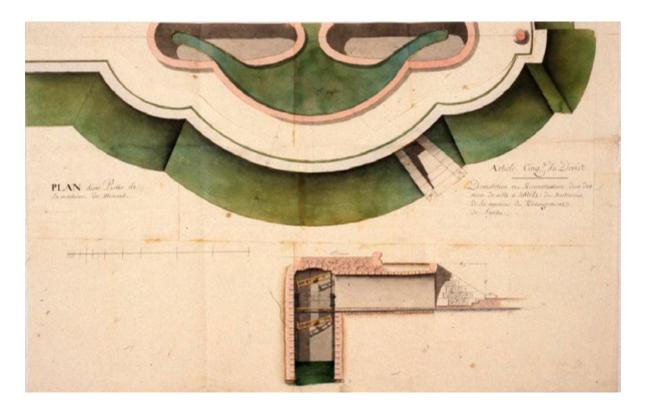
Après qu'il eût hérité du château de Menars en 1764, Marigny entreprit des travaux d'hydraulique et se lança dans des projets scientifiques. Les intérêts que Marigny avait eus pendant sa jeunesse se manifestent dans les systèmes hydrauliques créés pour lui par l'inventeur et mécanicien Antoine-Joseph Loriot (1716-1782) au château de Menars. Loriot attira l'attention de Marigny lorsqu'en 1753, en collaboration avec Maurice-Quentin de La Tour, il présenta à l'Académie royale de peinture un agent fixateur pour les pastels.

Les documents qui se trouvent aux archives du Loir-et-Cher témoignent de ce que Marigny attendait de ses architectes, ingénieurs, entrepreneurs et maçons durant son mécénat personnel. Ce dernier est animé par un esprit où se mêlent l'invention, le jeu et le sérieux d'une expérience à la pointe de l'invention mécanique et de la technologie.

Marigny participa à la conception et à la construction d'un voilier insubmersible. Il présida aussi à la fabrication d'une machine dotée de contrepoids qui permettait à un bateau d'être lancé dans la Loire à partir d'une pente fortement inclinée. Je vous montre ici le dernier portail qui subsiste du port de Menars et une vue qui montre clairement l'inclinaison du terrain. Les dessins de Menars qu'a réalisés Pérignon et qui sont fréquemment publiés sont tout à fait inexacts et ne montrent pas la forte inclinaison où Marigny fit construire un « boulingrin » en terrasse et où un chemin public sépare le petit parc du château de la berge du fleuve.

Marigny demanda aussi à Loriot de concevoir une diversité de presses pour des vins de Bordeaux, de Bourgogne et de Champagne et choisit une de ces presses pour fabriquer sa nouvelle appellation « Cuvée Menars ».

Fig. 5. Antoine-Joseph Loriot (1716-1782), Plan d'un partie de la machine de Menars.



Marigny fit aussi construire une serre de verre pour plantes exotiques. Il fit spécialement fabriquer des machines pour hisser ses arbres dans l'orangerie de Soufflot et les en sortir. Il subsiste encore aujourd'hui des caisses en bois et certaines de ces machines.

Mais le vrai trésor de l'ingénierie du XVIII<sup>e</sup> siècle est le système de pompes et de réservoirs conçu par Loriot, dont les dessins sont beaux et impeccablement conservés aux archives du Loir-et-Cher. (Fig. 5) La pièce maîtresse était le grand bassin de Soufflot avec la grotte «Piccola ma Garbata» – une version imitant en miniature le modèle du Casino Rospigliosi de Rome – au centre du long mur, à gauche sur la photographie (Fig. 6). Au loin au-delà de la piscine se trouve la structure qui cachait la pompe tirée par des chevaux pour élever l'eau de la Loire dans une grande citerne. (Fig. 7-8) Je vous montre ici une partie du mécanisme qui reste dans son puits d'origine à l'extrémité du bassin de Soufflot. (Fig. 9)



Fig. 6. Soufflot, Menars, Pièce d'eau et grotte, vues vers le cabanon de la pompe à chevaux (Cl. A. Gordon).



Fig. 7. Antoine-Joseph Loriot (1716-1782), Menars, Cabanon pour pompe à chevaux ; état avant démolition du hangar, après1983 (Cl. A. Gordon, 1983).

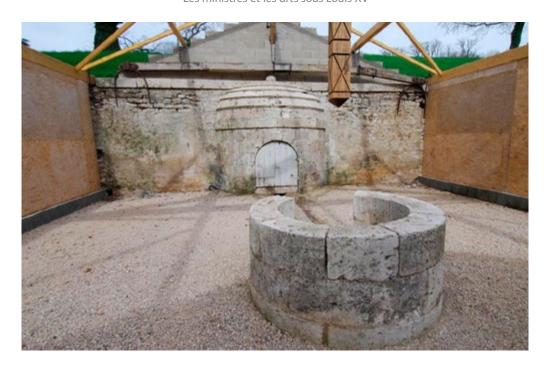


Fig. 8. Antoine-Joseph Loriot (1716-1782), Menars, Pompe à chevaux, après démolition du cabanon. (Cl. A. Gordon, 2011)



Fig. 9. Antoine-Joseph Loriot, Puits avec le mécanisme de la pompe dans la piscine, Menars (Cl. A. Gordon, 2011).

Le canal dont les portes étaient activées à la main et les soupapes existent encore in situ. Subsistent également les soupapes et canaux que Loriot conçut pour diriger l'eau vers le potager de Menars. Cette eau était acheminée par la roue hydraulique dissimulée dans une colline artificielle. (Fig. 10)

Marigny est le génie de l'époque des Lumières qui présida à leurs inventions et autres plaisirs qu'offrait ce château. Tous ne furent pas sérieux ou empreints de dignité. Ainsi Marigny fit construire un carrousel à «jeu de bague» à Menars avant que Marie-Antoinette n'en fit fabriquer un au petit Trianon. Et nous connaissons les histoires des disputes de Marigny avec Soufflot à propos des pagodes chinoises!



Fig. 10. Antoine-Joseph Loriot, Roue hydraulique dissimulée dans une colline artificielle, Menars (Cl. A. Gordon).

Ainsi, en considérant l'action que Marigny conduisit dans le domaine des arts, il nous faut distinguer ce qu'il a accompli au service du roi et ce qu'il a réalisé à titre personnel et de manière moins pompeuse dans l'orbe de son mécénat privé.

# Quatre sourires d'Éros Le cabinet de nudités d'Abel-François Poisson de Vandières

e 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, celuy de Boucher, une jeune femme couchée sur le ventre, et celuy de Pierre, une Io. Choisissés 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. »<sup>1</sup>

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 clair que celleci 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.

Le cabinet « des nudités » de Monsieur de Vandières n'ayant jamais fait l'objet d'une étude, 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.

<sup>1.</sup> Avant d'apparaître dans l'édition Montaiglon et Guiffrey 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.

#### Reconstitution d'une commande

n 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 à promis de finir pendant le voyage de Fontainebleau tous les tableaux qui doivent décorer la salle de compagnie du château de Bellevüe ; il y travaille actuellement et ne les quitte pas, ce qui jusqu'à présent l'a empêché de commencer la S<sup>te</sup> 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. »<sup>2</sup>.

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 2003<sup>3</sup>. Pourtant, dès 1986, Alaister Laing identifie la version de Cologne comme étant la « jeune femme couchée sur le ventre » que cite la lettre de Vandières à Natoire<sup>4</sup>.



Fig. 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).

<sup>2.</sup> M. Furcy-Raynaud, Correspondance de M. de Marigny avec Coypel, Lépicié [...], Paris, 2 vol., 1, 1904, Nouvelles Archives de l'Art Français, 3° 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.

<sup>3.</sup> F. 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).

<sup>4.</sup> A. Laing, François Boucher 1703-1770, catalogue d'exposition, New York : The Metropolitan Museum of Art, 1986, p. 258-263,  $n^*$  61.

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 la « galerie » de l'Hôtel de Menars Place des Victoires permet en effet de confirmer 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-Thomasdu-Louvre during the hastily built project to provide accomodation for his ailing father immediately after his occupation of the former hôtel de Mailly in 1752. »5 L'inventaire de la « galerie » de l'Hôtel de Menars permet donc de s'assurer que le cabinet se composait assurément du Jupiter et Antiope de Carle Vanloo [Fig. 2]6, 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.<sup>7</sup>



Fig. 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).

5. A. R. Gordon, The houses and collections of the marquis de Marigny, Los Angeles: Getty research institute, 2003, inventaire raisonné de l'Hôtel de Menars 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 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) ». 6. 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-Pétersnourg, musée de l'Ermitage (inv. 5639). L'œuvre fait l'objet d'une notice très complète dans le catalogue de Pierre Rosenberg et Marie-Catherine Sahut, *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 Gluck des Lebens. Franzosische Kunst des 18. Jahrhunderts aus der staatlichen Eremitage St. Petersburg, Karlsruhe, 1996, n° 15, p. 95.

7. Ibid., p. 306, n°852: « Item Jupiter et io Tableau en Travers par M. [p.124] 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. »

En 2003, seuls les tableaux de François Boucher et de Carle Vanloo étaient donc localisés [Fig. 1-2], respectivement au Wallraf-Richartz Museum de Cologne et au musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg. 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 dénottent [sic] une partie des amours de ce dieu, celuy-là peut y trouver sa place. Je souhaite que le sujet soit de votre goût [...]»<sup>8</sup>.

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. » 9.



Fig. 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.

<sup>8.</sup> R.-A. Lecoy de La Marche: « L'Académie de France à Rome d'après la correspondance de ses directeurs (1666-1792) », op. cit., p. 271-272.

<sup>9.</sup> A. R. Gordon, 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 ».

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 2009<sup>10</sup>. 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 Menars, c'est-à-dire 59,55 x 70,38 centimètres<sup>11</sup>.

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 une photographie en noir et blanc [Fig. 4]<sup>12</sup>. Étudiant l'historique du tableau, S. Caviglia-Brunel reproduit la description dont il avait fait l'objet lors de la vente de collection Vandières (Paris, février 1782, remise au 18 mars, n°65) : « Jupiter métamorphosé en cygne, vient caresser Léda, 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.



Fig. 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, collection particulière.

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. A notre grande surprise,

<sup>10.</sup> N. Lesur et O. Aaron, Jean-Baptiste Marie Pierre 1714-1789, Paris, éd. Arthéna, 2010, cat. P. 146.

<sup>11.</sup> 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.

<sup>12.</sup> Voir : S. Caviglia-Brunel, 2012, cat. P 228, p. 386. On consultera aussi : F. Boyer, « Catalogue raisonné de l'œuvre de Charles Natoire », *Archives de l'Art Français*, 1949, n\*31, p. 107.



**Fig. 5.** 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, collection particulière.









un membre de l'auditoire a reconnu dans la reproduction en noir et blanc de la *Léda* 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. 5-8], laquelle restitue de façon inédite la gamme chromatique de l'œuvre de Natoire. Sans présager de l'avis des spécialistes attitrés de l'artiste, nous ne pouvons qu'envisager sérieusement qu'il s'agisse bien



**Fig. 8.** Charles-Joseph Natoire, *Léda et le cygne*, détail.

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 jupitérien<sup>13</sup>. L'élision 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 Menars : « 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 apparaissaient déjà dans le cliché en noir, qu'aucun élément ne permet de dater, mais qui est certainement contemporain du catalogue raisonné établi par Ferdinand Boyer en 1949.

Au demeurant, 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 réapparu 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 le 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.

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).

Fig. 9. Antonio

<sup>13.</sup> C.-N. Natoire, *Jeux d'enfants.* H. 028 x 355. Peinture à l'huile sur toile signée et datée sur le rocher à droite : « . A.re/1760 » . Voir : S. Caviglia-Brunel, 2012, cat. P. 253, p. 417, repr. en couleur p. 117.





Fig. 10. Le Corrège, Jupiter et Io, vers 1530, huile sur toile, 162 x 73,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum (Inv.-Nr. GG\_274).

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 Menars : « Item un grouppe de Trois femmes au bain Sur un fond de paysage Sur Toile par M. Lagrenée Lainé prisé huit Cent Soix. te Livres »<sup>14</sup>. Malgré des dimensions 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 assemblant 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

rançois 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 175215, 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 XVIIIe 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, le Professeur 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

<sup>14.</sup> A. R. Gordon, *op. cit.*, p. 302, n°882, note 170 : « 882. Item un grouppe 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 : « 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. » 15. N. Lesur et O. Aaron, *op cit.*, cat. P. 146.

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 175216, nous ne disposons donc pour ces années que de la quatrième édition 1765 du Voyage pittoresque de Paris de Dezallier d'Argenville<sup>17</sup> et de l'édition 1771 des Curiosités de Paris de Le Rouge<sup>18</sup>, 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.



Fig. 11. Le Corrège, Léda et le cygne, vers 1531-32, huile sur toile, 152 × 191 cm, Berlin, Gemäldegalerie, Stiftung Preuβischer Kulturbesitz (salle XV).

**<sup>16</sup>**. G. Brice, Description de la ville de Paris et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable... Nouvelle édition..., Libraires Associés, 1752.

<sup>17.</sup> A.-N. Dezallier d'Argenville, 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.

**<sup>18</sup>**. G.-L. Le Rouge, *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] / 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 La Live de Jully commence à constituer exactement à la même époque, sans doute vers 1752.

# Une réception sélective

aut-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 exposée 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-deporte 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'Etienne 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 célèbre<sup>19</sup>.

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 tete 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. »<sup>20</sup> Une brochure attribuée à Estève abonde en ce sens :

« 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 bexemple 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 racourçi d'une jambe, où il auroit fallu employer une couleur foncée, qui eût peut être détruit une partie de billusion. 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 ôeconome [sic] du carmin. Le rouge que le Sommeil envoye 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. »<sup>21</sup>

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 Corrége : mais vous vous doutez bien que s'il approche du but, ce n'est que par hazard. »<sup>22</sup>

E. La Font de Saint Yenne, 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.
 [Abbé Garrigues de Froment], Sentimens d'un amateur sur l'Exposition de Tableaux du Louvre, & la Critique qui en a été faite, 1753 [Del., V, n° 58].

**<sup>21</sup>**. [P. Estève], Lettre à un ami, sur l'exposition de tableaux faite dans le grand Sallon du Louvre, le 25 Août 1753, [Paris], p. 18-25 [Del., V, n° 56].

**<sup>22</sup>**. Ch.-N. Cochin, Lettre à un Amateur. En réponse aux critiques qui ont paru sur l'exposition des Tableaux, 1753, p. 30-34.

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 esthétique. 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 égard<sup>23</sup>. 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.



Fig. 12. Le Corrège, Danaé, vers 1531-1532, tempera sur panneau, 161 × 193 cm, Rome, Galerie Borghese.

S'il ne fut pas remarqué que la belle physionomie de pierre présentait des sourcils largement éployés et des paupières bien fendues et délicatement

<sup>23.</sup> Voir : C. Henry, « La Grâce comme système poético-politique. Une lecture des Grâces de Carle Vanloo (1765) », La Grâce, les grâces, Littératures classiques, n° 60, 2006 ; Idem, « Le portrait de Mademoiselle Clairon en Médée par Carle Vanloo (1759). Un sacrifice nécessaire ? », Le Public et la politique des arts au Siècle des Lumières, sous la direction de D. Rabreau et C. Henry, vol. VIII des Annales du Centre Ledoux, Paris-Bordeaux, William Blake & co., 2011.

ourlées qui ressemblaient étrangement à ceux que Vanloo avait attribué à son Jupiter métamorphosé en satire, de nombreux critiques commentèrent l'*Antiope endormie* avec une force d'allusion qui étonne. 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 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. »<sup>24</sup>

#### 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 xve 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'Apollon<sup>25</sup>. 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 1986<sup>26</sup>.

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 modèles à Boucher et dont Louis XV s'arrogea le pucelage avec la complicité de son valet Lebel vers 1750. La critique

**<sup>24.</sup>** [G. Hucquier fils], Lettre sur l'exposition des tableaux au Louvre, Avec des Notes Historiques, 1753, p. 6-10 [Del., V, n° 60].

**<sup>25</sup>**. C. Vanloo, *Les trois protecteurs des Muses, Apollon, Mercure et Hercule,* 1745, huile sur toile chantournée en haut, 265 x 180 cm, Paris, BNF, Cabinet des Médailles. Voir notamment : P. Rosenberg et M.-C. Sahut, *Carle Vanloo, op . cit.*, cat. 98, p. 60.

**<sup>26.</sup>** A. Laing, *François Boucher 1703-1770, op. cit.*, p. 258-263, n° 61.

qui a été légitimement faite à l'historiographie du XIX<sup>e</sup> 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 nubiles 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 du caractère iconographique exogène 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 préludant 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.

# ♦ La caution signifiante de Corrège

arle 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]<sup>27</sup>, 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 référence<sup>28</sup>. 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 à disposé à droite de sa composition.

<sup>27.</sup> A. 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).

28. N. Poussin (Les Andélys, 1594 - Rome, 1665), *Jupiter et Antiope*, dit aussi *Venus et satyre*, vers 1630-40, huile

**<sup>28.</sup>** N. Poussin (Les Andélys, 1594 - Rome, 1665), *Jupiter et Antiope*, dit aussi *Venus 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.

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]<sup>29</sup>. 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 coloris<sup>30</sup>.

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 penser<sup>31</sup>. 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 cidessus 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 invisibilité<sup>32</sup>. 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 façon matérielle, liquide ou par le biais de la pluie de pièces d'or<sup>33</sup>. 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

**<sup>29.</sup>** Le Corrège, *Jupiter et Io*, vers 1530, huile sur toile,  $162 \times 73.5 \text{ cm}$ , Vienne, Kunsthistorisches Museum (Inv.-Nr. GG\_274).

**<sup>30.</sup>** 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 xvir<sup>e</sup> siècle. Elle reste connue par de nombreuses copies dessinées et peintes, par exemple : un dessin anonyme du xvir<sup>e</sup> 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, BnF, dép. des Estampes et de la photographie).

<sup>31.</sup> Le Corrège, *Léda et le cygne*, vers 1531-32, huile sur toile, 152 × 191 cm, Berlin, Gemäldegalerie, Stiftung Preußischer Kulturbesitz (salle xv).

**<sup>32</sup>**. Voir à ce sujet le bel essai de Frédéric Cousinié, *Esthétique des fluides*. *Sang, sperme, merde au xv11*e siècle, Paris, éd. Du Félin, 2011.

<sup>33.</sup> Le Corrège, Danaé, vers 1531-1532, tempera sur panneau, 161 × 193 cm, Rome, Galerie Borghese.

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 corrégienne, 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, celuy-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 Mlle Basseporte pour voir les desseins quelle 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 besprit du maître et pour y donner un caractere d'élegance que la servitude de bimitation écarte presque toujours. »<sup>34</sup>

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 Maffei<sup>35</sup>. Ce dernier était d'ailleurs connu pour posséder l'Education 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 XVIIIe 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.

**<sup>34.</sup>** M. Furcy-Raynaud, *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.

**<sup>35</sup>**. G. Vasari, *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 »).

# La provocation comme revanche politique

I 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 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 caractérisa une volonté obstinée de gouverner en roi et d'être obéi en maître, au moins jusqu'à l'attentat de Damiens en 175736. 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 la 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 confession<sup>37</sup>.

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 royale<sup>38</sup>, le cabinet des nudités de Vandières pouvait prendre un sens particulier. Célébrant les premières liaisons clandestines de Louis XV, qui remontent justement à 1750-1751<sup>39</sup>, il use de l'imaginaire jupitérien et du talent des meilleurs peintres du règne pour imposer la provocation suprême : en donnant à

<sup>36.</sup> M. Antoine, Louis XV, Paris, Fayard, 1989, chap. XIII, p.611-666.

**<sup>37.</sup>** Concernant les sources, voir par exemple : Journal de ce qui s'est fait pour la reception du roy dans sa ville de Metz, le 4 aoust 1744 : Avec un recueil de plusieurs pièces sur le même sujet, & sur les Accidents survenues pendant son séjour. A Metz : De l'Imprimerie de la Veuve de Pierre Collignon, Imprimeur de l'Hôtel de Ville [...], 1744.

**<sup>38.</sup>** Ces questions ont fait l'objet d'un bilan récent, qui relativise certains points de vue de M. Antoine : *Le monde parlementaire au xviire siècle : l'invention d'un discours politique :* actes du colloque de Mulhouse, 16 et 17 novembre 2007, sous la direction de Alain J. Lemaitre, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010.

**<sup>39.</sup>** M. Antoine, *Op. cit.*, p. 503.

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.

# Guillaume Du Tillot à la cour de Parme Et l'influence du « tournant Marigny »<sup>1</sup> Un Intendant des Bâtiments et Premier ministre tout puissant (1749-1771)

'objectif de cet article est de traiter le rôle d'un ministre français des Lumières à l'étranger et de réfléchir sur les raisons qui lui permirent d'atteindre son exceptionnel pouvoir sur la vie de la cour et l'organisation de l'état. Tout cela en essayant de mettre en évidence les liaisons de son œuvre et de sa vision de l'art avec l'expérience du marquis de Marigny et de son entourage.

Le cadre historique qui emmena deux descendants de Louis XIV sur le trône de Parme, Plaisance et Guastalle est suffisamment connu, pour n'en tracer ici qu'un schématique abrégé des avènements concernant Parme au xvIII<sup>e</sup> siècle. L'absence de descendants mâles à la mort du duc Antonio Farnèse en 1731 consigne le trône à dom Carlos de Bourbon-Espagne, fils de Philippe V et d'Elisabeth Farnèse, unique héritière des duchés farnésiens. Le futur Charles III d'Espagne, une fois devenu roi des deux Siciles, remets Parme et Plaisance à l'Autriche en emportant à Naples toutes les collections artistiques et les meubles de ses ancêtres. Après dixhuit ans d'incertitude et de guerre, le traité d'Aix-la-Chapelle assigne les états de Parme à son frère cadet, Philippe, et à sa femme Louise-Elisabeth, fille aînée de Louis XV, en y ajoutant le petit duché de Guastalle, où vient de s'éteindre une ligne cadette des Gonzague. C'est ainsi que cette quatrième branche souveraine des Bourbons demeurera pendant un demi-siècle dans cette partie de l'Italie, en y incrustant une forte influence française.

Le protagoniste majeur de cette histoire est sans doute Guillaume-Léon Du Tillot (1711-1774), fils d'un influent valet de chambre du roi d'Espagne Philippe V. La vivacité et l'intelligence du jeune, qui se forme à Paris au Collège de Quatre Nations, sont remarquées par le monarque ibérique, qui le donne pour intendant à ses fils nés de son deuxième mariage, Carlos avant et Philippe ensuite. L'Infant Philippe est marié depuis 1739 avec Louise-Elisabeth de France, la fille aînée de Louis XV connue avec le nom de Madame Infante. Du Tillot passe donc les années des campagnes

<sup>1.</sup> Cette intervention a été conçue dans le cadre d'une collaboration entre ce colloque et celui organisé à Parme, avec les collègues Gianfranco Fiaccadori et Alessandro Malinverni de l'Université de Milan, – quatre intervenants communs – sur *Guillaume Du Tillot et les ministres des arts de l'Europe des Lumières*, dont les actes sont en cours de parution. A ce colloque était liée une petite exposition (Parma, Palazzo Bossi Bocchi, 28 oct. 2012-27 jan. 2013), dont le catalogue est en ligne (*Guglielmo Du Tillot: regista delle arti nell'età dei Lumi*, éd. par G. Fiaccadori, A. Malinverni et C. Mambriani, Parma, Fondazione Cariparma, 2012 : https://www.fondazionecrp.it/evento/guglielmo-du-tillot-regista-delle-arti-nelleta-dei-lumi/); on y renvoie aux références bibliographiques sur la période bourbonienne dans les états de Parme au xviii<sup>e</sup> siècle, et en particulier à celles concernant l'activité du ministre Du Tillot, et le domaine de la culture et des arts.

militaires entre la France et le Nord d'Italie avec l'Infant, qui l'estime et le charge d'organiser des fêtes et des spectacles, surtout pendant le long séjour de sa cour à Chambéry.

Avec la prise de possession des duchés de Parme, dom Philippe confirme sa confiance en lui et l'envoie à Versailles, pour organiser le voyage en Italie de sa femme et de sa fille Isabelle, née à Madrid en 1741. Louis XV connait Du Tillot et en fait des éloges à son gendre, tandis que sa fille le nomme son secrétaire particulier. Dès lors sa carrière est prodigieuse.

En 1749 il est nommé Intendant général de la Maison royale. C'est une charge qui joint plusieurs fonctions, exercées à Versailles, d'une part par le Secrétaire d'état de la Maison du roi et, d'autre part, par le directeur des Bâtiments : il devra s'occuper de la construction et de l'entretien des résidences souveraines, c'est-à-dire des châteaux et du mobilier, des jardins et des bois de chasse, du mécénat princier, des arts et des manufactures, de l'Académie, des logements des artistes de cour, des théâtres et des spectacles... Et il le fait si bien que en 1756 il est promu Ministre des finances, mais – il faut bien le noter – il n'abandonne pas l'Intendance.



Fig. 1. P.-M. Ferrari, Guillaume du Tillot marquis de Félino. 1766-69, Avignon, Musée Anglandon (cl. du musée).

Grâce au plein appui de la duchesse et du cardinal de Bernis, il arrive à bouleverser le parti espagnol à la cour. D'après des documents inédits aux Archives Nationales de France adressés au même prélat<sup>2,</sup> on peut démontrer qu'il projette lui-même ses futures attributions ministérielles, tandis qu'en 1759 il obtient ce qu'à la cour d'Espagne on appelle le *Despacho Universal*, c'est-à-dire la première charge de l'état, sans pour cela abandonner la charge d'Intendant.

Le duc lui concède en 1764 le titre de marquis de Félino, lui donnes des terres à Félino et San Michele Tiorre et la somme de 400.000 livres pour le compenser au moins en partie du million abondant des livres d'une pension qu'il lui avait accordé 18 ans auparavant et que Du Tillot n'a jamais retiré. Après beaucoup d'insistance le ministre accepte terres et titre, mais refuse l'argent, se contentant d'un apanage annuel de 44.000 livres pour les fonctions de ministre et de 20.000 pour celle d'Intendant. Mais à la suite de la mort de dom Philippe en 1765, il décide de couper en partie ces revenus dans le cadre général d'un drastique plan d'économie. Outre le marquisat, même titre qui fut donnée auparavant à Marigny, il est décoré du cordon rouge par le roi de France (fig. 1).

Sa puissance s'accroit encore ; au nom de duc Ferdinand, âgé à peine de 14 ans, il dirige toutes les affaires d'état en qualité de presque-régent. Il songe à fonder au cœur de l'Italie du Nord un état considérable, en négociant en secret le mariage du duc Ferdinand avec l'héritière des duchés de Modène, Béatrice d'Este. Mais la cour de Vienne déjoue ce projet, et en 1769 impose le deuxième mariage avec les Bourbon-Parme après celui de l'archiduc Joseph avec madame Isabelle : c'est ainsi que le jeune duc épousera l'archiduchesse Marie-Amélie.

Peu de temps après, oublieux des leçons d'Etienne Bonnot de Condillac, appelé à Parme par Madame Infante et Du Tillot, Ferdinand se plonge dans les dévotions, accueille fort mal les observations de son ministre et le prend en aversion. A partir de ce moment, et surtout à l'instigation de la duchesse, on conspire contre lui à tel point que les rois de France et d'Espagne sont obligés de rappeler le ministre en 1771, après avoir tout essayé, et de nommer à sa place l'espagnol Llano.

Après s'être rendu à Madrid, où Charles III lui fait un accueil honorable, il s'établit à Paris, dans une maison louée rue de la Ville-l'Eveque, quartier de la Madeleine, alors à côté de l'hôtel Alexandre projeté par Etienne-Louis Boullée et aujourd'hui disparu, propriété de l'architecte Perrard de Montreuil. Il n'en reste qu'un plan cadastral du rez-de-chaussée<sup>3</sup> et à Parme les dessins du projet autographe de Perrard<sup>4</sup>, qui registrent les améliorations concordées avec Du Tillot. Grâce à ces documents on a pu établir une maquette du petit hôtel à l'occasion de l'exposition de 2012 (fig. 2)<sup>5</sup>.

Ses collectionnes d'art vendues aux enchères et sa bibliothèque aussi, ils nous restent du marquis de Félino, outre aux œuvres par lui réalisés à Parme, dont on traitera de suite, de centaines de lettres, relations, propositions, mémoires... Elles démontrent une intelligence politique vivace, une habilité diplomatique remarquable, un véritable dévouement à ses maitres, une honnêteté exemplaire et même une extraordinaire capacité

<sup>2.</sup> AN, AP 164, carton 1, fasc. 1. Parme, n°4 : « Réflexions générales sur l'Etat, les finances et leurs ministère ».

<sup>3.</sup> AN, Atlas de la Censive de l'Archevêché, f. ii, 34; Carte set plans, F/31/44, 370.

<sup>4.</sup> Biblioteca Palatina, Mss. Parma. 3715, fasc. 3/5, 11, 21.

<sup>5.</sup> Guglielmo Du Tillot... cit., pp. 138-141.



de bien « gérer » ces vertus de son vivant, au point de se répandre vite, grâce même aux récits de voyage, auprès des principales cours européennes.

Revenons à l'époque de sa toute puissance et à l'hypothèse d'une influence du « tournant Marigny » sur ses choix artistiques et même politiques.

On a vu qu'en tant qu'Intendant général, depuis 1749, Du Tillot contrôle tous les achats et les commandes d'art de la cour. Dix ans plu tard, en 1759, quoiqu'élevé à la charge de premier ministre, il n'abandonne pas l'Intendance et concentre en lui les pleins pouvoirs dans les domaines de l'art, de la culture, de l'économie et des affaires intérieures et étrangères. Une condition comparable ne peut se donner qu'en fonction des capacités de l'homme, naturellement, mais surtout en raison de la petite échelle de l'état. Cette condition semble-t-elle n'avoir aucun parangon en Europe au xvIIIe siècle? On pourrait envisager quelque similitude avec le cas de Philibert Orry, ici analysé par Miki Ota, à la fois contrôleur général des Finances et, depuis 1737, directeur des Bâtiments et des Beaux-arts ; ou bien, plus arrière, avec le cas de Colbert, à la fois contrôleur des Finances et secrétaire d'Etat de la Maison du Roi et de la Marine, dont l'ombre est évoquée dans ce colloque à partir de l'ouvrage célèbre de la Font de St.-Yenne, L'Ombre du Grand Colbert, plusieurs fois citée dans ce volume. Du Tillot n'a-t-il pas été comparé par ses adulateurs à Colbert ou à Sully ? Un des protégés de Mme de Pompadour, Charles Pinot Duclos, par exemple, en reste tellement fasciné lors de son voyage en Italie de 1766, qu'il le flatte en lui disant avoir connu « le grand ministre d'un petit état ». Dans le récit de son voyage il soutient que « Du Tillot aurait été un Sully en France; Sully n'aurait été qu'un Du Tillot à Parme »<sup>6</sup>.

Fig. 2. Reconstitution (2012) d'après les dessins de l'architecte François-Victor Perrard de Montreuil (Parme. Bibliothèque Palatine, Mss. Parm. 3715, fasc. 3/5, 11, 21), de l'hôtel parisien habité et transformé par Du Tillot (1772-74), au 16 rue de la Ville-l'Evêque, plus tard remplacée par un bâtiment moderne. Parma. Fondazione Cariparma (cl. Fabio Stocchi).

**<sup>6.</sup>** Charles Pinot Duclos, *Considérations sur l'Italie*, voyage du 1766, cité dans *Il viaggio a Parma. Visitatori stranieri in età farnesiana e borbonica, éd* par G. Cusatelli et F. Razzetti, Parma, U. Guanda, 1990, p. 134.

Maximilien de Béthune, duc de Sully, est en fait un personnage dont Du Tillot s'inspire (il possédait d'ailleurs les huit volumes de ses *Mémoires* parues à Londres en 1747) : même s'il n'était que surintendant des Finances, Sully jouait à la cour d'Henri IV le rôle semblable a celui d'un premier ministre. Suivant l'exemple des Sully et de Colbert, Du Tillot conçoit la commande d'œuvres d'art et le mécénat comme obligés pour le développement d'un état. Si ces modèles ont gouverné un royaume tout puissant, il se trouve au contraire à la tête d'un Etat dont la faiblesse militaire et politique ne peut se racheter qu'avec l'accroissement du prestige artistique et culturel.

Beaucoup d'objets de luxe, de marchands et d'artisans (parmi lesquels plusieurs tapissiers, étudiés par Xavier Bonnet<sup>7</sup>), plusieurs artistes et intellectuels viennent de France à la cour de Parme<sup>8</sup>, de plus en plus brillante, au point de mériter dans les années 1760 l'appellation *Petite Athènes d'Italie*.

C'est surtout à partir de sa nomination à Ministre des finances, que Du Tillot peut mettre en exécution la partie la plus ambitieuse de son programme : provoquer d'utiles réformes fiscales et combattre les prétentions de la cour de Rome sur les exemptions du clergé, établir des manufactures publiques, restaurer les monuments publics, mettre sur pied l'Académie des Beaux-arts.

Si dans le domaine des arts figuratifs le goût somptueux et un peu traditionnel de la duchesse semble freiner le vent classique qui souffle de Paris<sup>9</sup>, c'est dans le domaine de l'architecture que Du Tillot se laisse séduire d'emblée par les idées élaborées dans le cercle de Soufflot et de Marigny.

On connait le passage à Parme de Monsieur de Vandières (futur marquis de Marigny) et de ses compagnons de voyage en 1750. Qu'aura pensé Du Tillot, alors âgé de 40 ans et à peine chargé de l'Intendance grâce à son authentique habilité, de ce jeune homme qui ne doit sa charge similaire, mais auprès d'un souverain bien plus considérable, qu'au mérite de sa sœur ainée ?

Toujours en quête d'argent pour meubler ses nouvelles résidences, Madame Infante essaie de vendre à son père deux colosses en basalte fouillés sur le Palatin à Rome par les Farnèse, qui les avaient transportés à Colorno. Mais les « ambassadeurs de Versailles », pour ainsi dire, ne le jugent pas assez beaux pour être transporté si loin. Et ainsi nous les retrouvons aujourd'hui à la Galleria Nazionale de Parme<sup>10</sup>. Ce Télémaque et ses Mentors contribuent, à mon avis, à disgracier les architectes Carlier et Bigaud qui sont alors actifs à la cour et à pousser Du Tillot à trouver des sujets plus adroits.

Grâce à sa correspondance avec Claude Bonnet, agent à Paris de la cour de Parme, nous savons que Du Tillot en 1751-52 est à la recherche d'un architecte pour la cour qui soit assez habile pour enseigner à l'Académie des Beaux-arts qu'il est en train de mettre sur pied. Personne n'a jamais

<sup>7.</sup> A l'occasion du colloque Una figlia di Francia in Italia. Ambizioni politiche, mire dinastiche e strategie artistiche alla corte di Luisa Elisabetta di Borbone. Parma 1749-1759 (Parma, Sala Baganza, Colorno, 16-18 sep. 2010), dont les actes sont en cours de parution.

<sup>8.</sup> H. Bédarida, *Parme et la France : de 1748 à 1789*, Paris, Champion, 1928 (consulter surtout l'édition italienne mise à jour *Parma e la Francia*, Parma, Segea, 1986).

**<sup>9.</sup>** A. Malinverni, « Un miroir de la France en Italie (1749-1759). La politique artistique de Louise-Élisabeth de Bourbon, duchesse de Parme », dans *Le public et la politique des arts au siècle des lumières*, actes du colloque (Paris, INHA, 17-19 décembre 2009), éd par C. Henry et D. Rabreau, Bordeaux, William Blake & Co., 2011, pp. 169-180 (Annales du Centre Ledoux, VIII).

<sup>10.</sup> M. Marini Calvani, I Colossi del Palatino, dans Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere dall'Antico al Cinquecento, Parma-Milano, Cassa di Risparmio di Parma- Franco Maria Ricci, 1997, pp. cx-cxxIII.

remarqué le passage où il précise vouloir un de ceux qui étaient avec monsieur de Vandières. Il charge de ce recrutement Giuseppe Baldrighi, le peintre de Parme qu'il a envoyé se perfectionner chez Boucher : il nomme un certain Péricard (il s'agit certainement de J.-C. Bellicard, collaborateur de Soufflot qui fera carrière à Paris, sous la direction des Bâtiments du roi), mais il le juge d'une conduite mal à propos pour ce poste. Enfin il trouve, parmi les disciples de Soufflot (lui qui avait refusé une première offre de Du Tillot), le jeune architecte lyonnais Ennemond-Alexandre Petitot.



Fig. 3. J.-F. De Troy, Petitot déguisé en Chef des Hermites lors de la Caravane du Sultan à la Mecque à Rome, 1748. Paris, coll. privée (cl. de l'auteur).

Jadis élève de Soufflot et pensionnaire de l'Académie de France à Rome de 1746 à 1750, il s'est illustré lors de la fameuse *Mascarade du Sultan à la Mecque* à Rome (fig. 3) et y a connu presque certainement la célèbre compagnie de Vandières en 1750. Protégé du comte de Caylus dès son retour à Paris, il participe grâce à lui à un des premiers cas de renouveau du « vrai style » mis en œuvre dans les années cinquante à Paris : la restauration de la chapelle d'Harcourt à Notre Dame. C'est l'époque de la polémique anti-rocaille de Cochin. Les Harcourt, liés à Caylus par parentèle et par affinités esthétiques et culturelles, ne refusent pas l'occasion de se montrer des novateurs : ils acceptent le « goût à l'Antique », simple et noble, proposé par les *débarqués* d'Italie et par leur illustre patron. Le résultat est provocateur : la frappante simplicité de cette décoration qui contraste, aux yeux du public et des auteurs des guides de l'époque, avec la riche norme rocaille, largement répandue dans la première cathédrale du royaume<sup>11</sup>.

Le même Caylus lit à Petitot une lettre de Du Tillot, malheureusement perdue et décrite comme « digne du grand Colbert » : le jeune artiste, enchanté, accepte. Après avoir terminé quelque travail à Paris, il part à Parme et y arrive en mai 1753. L'intendant le charge tout de suite de rénovations nécessaires aux résidences des ducs, surtout celles de Parme et de Colorno (fig. 4).

L'une des premières taches est l'exécution des plans du jardin de la capitale, envoyés par Pierre Contant d'Ivry l'année précédente. Le goût encore rocaille et la séparation nette en trois jardins différents déplait au jeune antiquisant et dans peu de mois il arrive à convaincre l'Intendant qu'il faut terminer les travaux selon un nouveau plan, bien plus « retour au Grand siècle » (les références sont surtout à l'exemple des Tuileries), mais aussi – comme le suggérait Monique Mosser en 2000, lors de la restauration de ce jardin – un véritable « jardin à la grecque ». Dans les cas où son projet d'un nouveau palais en marge du jardin ne pourrait pas s'exécuter (fig. 5), Petitot projette une solution alternative avec un rond point en étoile qui masque le croisement irrégulier des axes du lot et du vieux château.

Après la mort de la duchesse (6 décembre 1759), qui poussait son père afin d'obtenir un domaine plus prestigieux, la cour de dom Philippe se voit fixée définitivement à Parme. D'un coup le gouvernement commence à s'occuper de la ville et de l'état. Dans le dessin général de renouveau de la capitale, Petitot est le véritable interprète des idées du Ministre Intendant. On aménage l'ancien cours des carrosses de l'époque farnésienne proche de la Citadelle, en promenade publique, équipée d'un pavillon à son extrémité pour le café (fig. 6), d'allées piétonnes, d'allées cavalières et pour les carrosses. Une colonne Bourbon est prévue à l'extrémité opposée, mais le fût s'étant rompu durant le transport fluvial, elle ne sera jamais érigée<sup>12</sup>. Le cours existe encore, prolongé jusqu'à la rivière, et il porte toujours son ancien nom de « Stradone ».

L'autre monument donné par Du Tillot à la ville et à l'Etat est la bibliothèque publique, mise sur pied dans le palais du prince et ouverte aux sujets cultivés et aux étrangers. On a récemment publié les magnifiques

<sup>11.</sup> C. Mambriani, « Sans confusion quoique très noble ». Caylus, Petitot et la chapelle d'Harcourt à Notre-Dame de Paris, dans Le public et la politique des arts au siècle des lumières, actes du colloque (Paris, INHA, 17-19 décembre 2009), éd par C. Henry et D. Rabreau, Bordeaux, William Blake & Co., 2011, pp. 145-153, pl. xi, fig. 64-67 (Annales du Centre Ledoux, VIII).

<sup>12.</sup> M. Dall'Acqua, A. Cabassi (éd.), Ennemond Alexandre Petitot. La pratique de la bâtisse, cat. de l'exposition (Parma 1989), Parma, Battei, 1989, pp. 123-142.



Fig. 4. E.-A. Petitot, J.-B. Boudard, Voûte de la Salle du château de Colorno, 1755-56 (cl. du musée).

dessins de Petitot pour un local somptueux destiné aux collections de livres (fig. 7-8), abandonnés pour un projet moins ambitieux et plus économique.

Petitot donne également des projets d'architecture technique, tels que la tour-réservoir d'un aqueduc, un édifice pour loger une pompe actionnée par des chevaux et une formidable série de dessins d'une machine projetée pour scier le marbre. Les dessins, publiés en 1997<sup>13</sup>, montrent l'attention portée par cet architecte, fils d'un ingénieur hydraulicien, au débat technique si cher aux *Encyclopédistes*, auteurs d'un ouvrage d'ailleurs très

<sup>13.</sup> Petitot: un artista del Settecento europeo a Parma, cat. de l'exposition (Parma, Palazzo Bossi Bocchi, 6 apr.-20 giu. 1997), éd. par G. Cusatelli et G. Cirillo, Parma, Fondazione. Cariparma [Grafiche Step], 1997, pp. 317, 326-327 et pll. 88, 109-111.

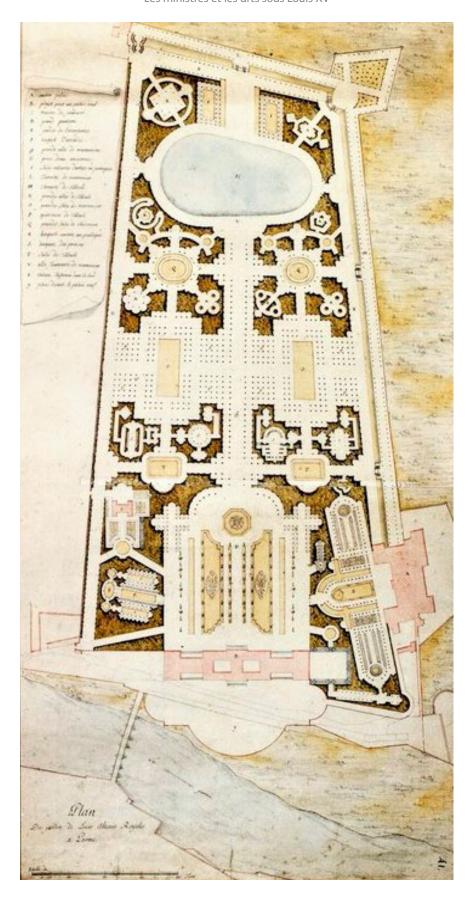
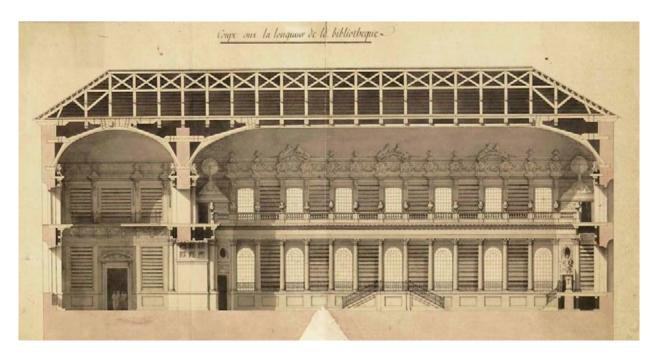


Fig. 5. E.-A. Petitot, projet en partie exécuté du Jardin des Ducs à Parme, 1754. Parme, Fondazione Cariparma, F 2448 (cl. De l'auteur).

répandue à Parme, grâce aussi à Du Tillot. L'article d'Allen Gordon nous montre d'ailleurs chez Marigny un intérêt technique semblable.

Le choix de Petitot montre bien la volonté de Du Tillot de seconder Madame Infante. Comme l'a efficacement montré Alessandro Malinverni





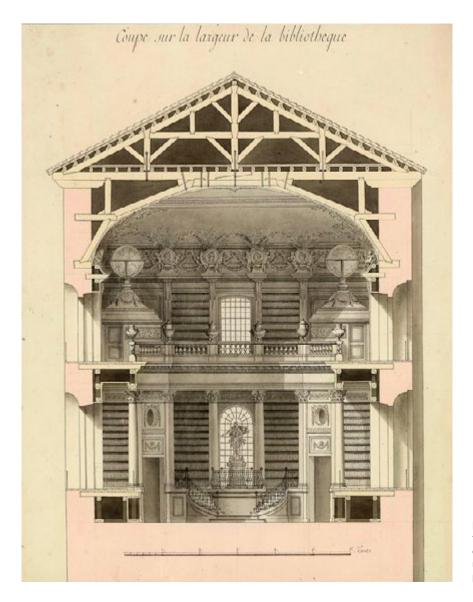
lors du dernier colloque consacré en 2010 à Louise Elisabeth<sup>14</sup>, elle est l'unique fille de Louis XV qui daigne flatter Mme de Pompadour. Probablement l'Intendant arrive à interpréter cette stratégie de la fille aînée du roi envers la maitresse en titre, à travers le choix d'un architecte qui fait partie de l'entourage de Marigny et des érudits antiquisants. Il faut ici rappeler les liens très forts entre les Lyonnais à la cour de Louis XV,

**Fig. 6.** E.-A. Petitot, Casinetto dello Stradone, 1762-66 (cl. Wikipedia).

**Fig. 7.** E.-A. Petitot, Section longitudinal du projet non exécuté de la Bibliothèque royale à Parme, v. 1763. Coll. privée (cl. de l'auteur).

<sup>14.</sup> Una figlia di Francia in Italia..., cit.; voir aussi A. Malinverni, « Un miroir de France en Italie (1749-1759)... », cit..

l'amitié entre Louise Elisabeth et la famille de Tencin, dont un des membres éminents était l'archevêque de Lyon, et enfin les liens entre la famille des Caylus et celle des Villeroy, la maison détentrice pour plusieurs générations de la charge de gouverneur de la seconde ville du royaume.



**Fig. 8.** E.-A. Petitot, Coupe transversale du projet non exécuté de la Bibliothèque royale à Parme, v. 1763. Coll. privée (cl. de l'auteur).

On peut se demander si les murmures qui laissaient entendre que Simon Petitot, l'ingénieur hydraulicien père de notre architecte, était en réalité un fils adultérin du maréchal de Villeroy, purent contribuer à la faveur concédée par le comte de Caylus, par Soufflot et par Du Tillot à Ennemond-Alexandre, le prétendu petit-fils de celui qui avait été pendant cinq ans le gouverneur du jeune Louis XV... Quoiqu'il en soit, la ressemblance entre les portraits du maréchal de Villeroi et notre Petitot demeure surprenante (fig. 9).





**Fig. 9.** Comparaison entre les visages de François de Neufville, duc de Villeroy (à gauche : détail d'une gravure d'après Rigaud) et de son supposé petit-fils E.-A. Petitot (au milieu et à droite : détails des portraits par L. Pécheux et D. Muzzi (montage de l'auteur).

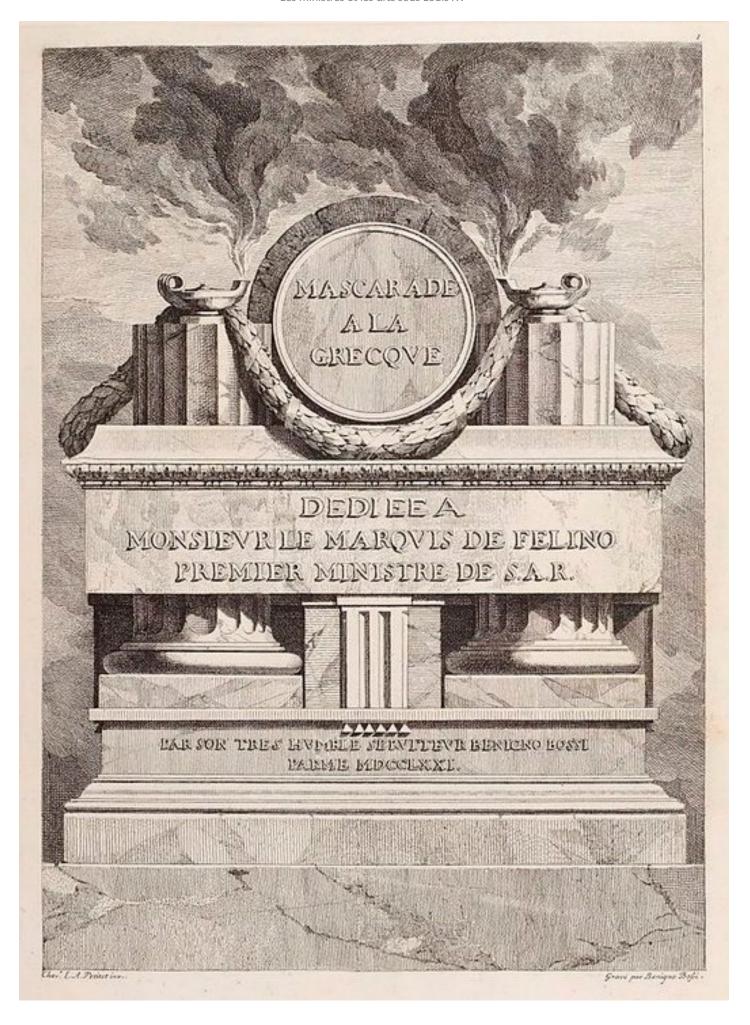
En conclusion, on a vu commet Du Tillot arrive à contrôler pour vingtdeux ans consécutifs, en qualité d'Intendant général, tous les achats, toutes les commandes et les choix d'artistes pour la cour de Parme. Les autres charges qu'il reçoit durant les années cinquante lui permettent d'ajouter à ces prérogatives les moyens économiques et le rôle de véritable metteur en scène d'une nouvelle vision de l'art et de ses devoirs envers l'état et la société (et sur ce point la présence de Condillac à la cour de Parme est certainement à souligner).

Pourquoi serait-il convaincu que cette réforme doive être transposée dans le goût « à la grecque » ou antique *moderne* ? C'est la ligne envisagée par Marigny et ses amis, le sceau des Lumières, le signe de la Raison qui éclaire l'obscurité baroque et refuse le caprice rocaille ; c'est le style de l'ordre civique, de la simplicité et de la grandeur. Caylus, Mariette, Barthélémy et les autres érudits participent à cet ambitieux projet – assez différent de ce qu'on appelle toujours trop génériquement les Lumières, la Réforme des philosophes – un projet qui vise à réformer l'Etat grâce à l'impulsion de la même monarchie, grâce à ses ministres et fonctionnaires dévoués, inspirés du modèle d'Henry IV et de Sully, de Louis le Grand et du grand Colbert. Mais jamais les immenses travaux des antiquaires, les Montfaucon, Gori et Venuti auraient pu, seuls, modifier le goût et la mode à Paris, sans l'appui d'une précise volonté politique du roi et de son entourage, en particulier de Mme de Pompadour et de la Direction des Bâtiments, si proche d'elle.

Il est de plus en plus évident, grâce aussi aux importantes contributions de Daniel Rabreau et des ses élèves qui ont beaucoup travaillé sur ce sujet, que ce que l'on considère comme le *Néo-classical turn* en France commence vers à la fin des années 1740, et qu'il émane du gouvernement lui-même.

Du Tillot est donc un personnage central du rayonnement de ce modèle : il n'est pas seulement question pour lui d'avoir suivi les conseils que le comte de Caylus donnait sur le recrutement des savants, comme Paciaudi, et d'artistes, comme Petitot, Ravenet ou Guyard... La stratégie de ce « grand ministre d'un petit Etat » était claire : une alliance avec la couronne et le gouvernement de la France, et avec Choiseul en particulier, pour faire du plus petit Etat bourbonien d'Italie le lieu d'expérimentation vivante d'un processus de réforme dans tous les domaines : religieux, politique, social, économique, commercial et – cela va sans dire – artistique. C'était l'unique manière de pratiquer, même drastiquement, et de vérifier sur le champ ce qu'on ne pouvait encore faire qu'à petits pas dans un grand royaume comme la France.

Page suivante Fig. 10. E.-A. Petitot, B. Bossi, Frontispice de la suite de gravures *Mascarade à la grecque*, Parme, 1771. Coll. privée.(cl. de l'auteur).



## Marigny et la Russie<sup>1</sup>

e 18 octobre 1931, l'hebdomadaire satirique français *Cyrano* publie un article intitulé « Le dernier style » où il est question de la réorganisation des salles du Musée de l'Ermitage, à Leningrad :

Les toiles du musée de l'Ermitage à Leningrad viennent d'être regroupées. Ce n'est pas par écoles artistiques, comme on n'eut pas manqué de le faire chez nous, impénitents retardataires. C'est par écoles sociales [...]. On y voit les toiles de l' « époque précapitaliste », celles du « capitalisme industriel », etc. Finie la division en styles Louis XIV, Louis XV ou Louis XVI. [...] Là-bas, un collectionneur audacieux n'invite plus une belle connaissance à venir contempler dans l'intimité ses bougeoirs Pompadour. Il lui demande : Quand me ferez-vous la grâce, chère amie, de venir admirer, contempler mes bons de pain postmarxistes ? »²

Durant les années 1930, les collections françaises du musée sont effectivement redéployées pour servir de fonds de départ à une Reconstruction socialiste de l'Ermitage, pour reprendre le titre d'une publication contemporaine de son directeur<sup>3</sup>. Celles-ci sont même si riches que dès l'intégration du Palais d'Hiver à l'Ermitage en 1918, consécutif au transfert du pouvoir politique russe au Kremlin de Moscou, elles sont parmi les premières à y être partiellement déployées. Alors qu'à cette époque le pays est ostracisé sur la scène internationale, cette nouvelle présentation est visitée, avant même son ouverture en 1922, par un voyageur français, Edouard Herriot (1872-1957), député du Rhône et président du Parti radical; il est un des premiers hommes politiques occidentaux d'envergure à visiter la Russie bolchevique. On peut dès lors se demander si cette première exposition de l'Ermitage ne fut pas réalisée précisément pour le passage du député ou, en tout cas, pour rappeler à Paris les rapports culturels étroits qui lièrent France et Russie au xvIIIe siècle et, partant, pour inciter à une reprise du dialogue politique. Toujours est-il que deux ans plus tard, Herriot devient président du Conseil et envoie un télégramme par lequel la France reconnaît l'Union Soviétique, une première pour une puissance occidentale victorieuse de la Grande Guerre : les liens sont renoués et l'art a probablement servi ici la diplomatie. Dans l'histoire des relations étatiques franco-russes, diplomatie, politique et art sont en réalité étroitement imbriquées. Au début du xVIIIe siècle, le règne de Pierre le Grand (1672-1682-1725) fait entrer la Russie dans le concert des nations européennes et si le séjour de ce tsar en France à l'époque de la Régence a marqué les esprits par ses visites et ses recherches de gens de métiers et d'artistes, il devait en premier lieu permettre un rapprochement avec Versailles, un

<sup>1.</sup> Je remercie vivement Ékaterina Deryabina, Alden R. Gordon, Christophe Morin, Laëtitia Pierre, Marie-Catherine Sahut et Anne-Claire Salmas pour leur aide essentielle dans la rédaction de cette étude.

<sup>2.</sup> Cyrano, dimanche 18 octobre 1931, n° 383, p. 24.

<sup>3.</sup> B.V. Legran, La Reconstruction socialiste de l'Ermitage, Leningrad, [s. n.], 1934.

objectif qui se révéla cependant un échec4. En 1741, alors qu'en France, Louis XV (1710-1715-1774) est devenu souverain absolu, Élisabeth Ière (1709-1741-1762; fig. 1) accède au trône de Russie. Cette francophile fut même soutenue dans sa prise du pouvoir par l'ambassadeur français Jacques Joachim Trotti, marquis de La Chétardie (1705-1759). Très vite cependant, les maladresses de ce dernier, le rapprochement de la Russie avec l'Autriche et la politique diplomatique française pro-suédoise et proturque aboutissent à une rupture des relations entre Saint-Pétersbourg et Versailles. Par ailleurs, la Russie apparaît plus, dans la France de l'époque, comme une puissance européenne en plein essor – donc menaçante – que comme un pays avec lequel traiter<sup>5</sup>.



Fig. 1. Tocqué, Élisabeth I<sup>re</sup>, huile sur toile, H. 2,62 x 2,04 m, Saint-Pétersbourg, Musée d'État de l'Ermitage, inv. Γ3-1280 (photographie avant restauration, tirée de A. Doria, Louis Tocqué, Paris, Les Beaux-arts, 1929).

Dès lors, quand la cour pétersbourgeoise tente de renouer des liens avec Versailles en 1754, la prudence est de mise côté français. C'est dans ce contexte que débute le directorat du marquis de Marigny. En tant que Directeur général des bâtiments du roi, il va jouer un rôle important, sous l'influence de son entourage proche, dans le rapprochement, réel mais

<sup>4.</sup> M. Antoine et D. Ozanam, « Le secret du roi et la Russie jusqu'à la mort de la czarine Elisabeth en 1762 », Annuaire-Bulletin de la Société de l'histoire de France, 1954-1955, p. 70-73. 5. Ibid., p. 71-72.

complexe, entre France et Russsie, et mener une politique culturelle en ce sens. En s'appuyant sur une correspondance inédite, cet article cherchera d'une part à mettre en lumière le rôle de Marigny dans le premier dossier franco-russe qu'il eut à traiter, soit le séjour du peintre du roi Louis Tocqué (1696-1772) à Saint-Pétersbourg6, d'autre part d'évaluer la part du soutien du diplomate à la création d'une Académie impériale à Saint-Pétersbourg, puis au séjour russe d'Étienne Maurice Falconet (1716-1791). Un dernier point, sorte d'excursus, viendra mettre en lumière l'implication, volontaire ou involontaire, directe ou indirecte, de Marigny dans l'enrichissement des collections impériales.



Fig. 2. Schmidt d'après Tocqué, *Mikhaïl Illiaronovitch Vorontsov*, estampe (photographie tirée de A. Doria, *Louis Tocqué*, Paris, Les Beauxarts, 1929).

**<sup>6.</sup>** Tocqué devient membre agréé de l'Académie royale de peinture et de sculpture le 31 août 1731 avant d'y être reçu le 30 janvier 1734, *Les peintres du roi, 1648-1793*, cat. d'exposition, Musée des Beaux-arts de Tours, 18 mars-18 juin 2000, Musée des Augustins à Toulouse, 30 juin-2 octobre 2000, Paris, R.M.N., 2000, p. 259.

## Le rôle de Marigny dans l'envoi de Tocqué en Russie

n 1751, alors que les relations franco-russes sont rompues depuis 1747-1748, certains membres de la cour d'Élisabeth Ire tentent secrètement un rapprochement entre les deux pays. Pour le Vice-chancellier comte Mikhaïl Illiaronovitch Vorontsov (1710-1767; fig. 27), un francophile, il s'agit plus encore d'une posture stratégique, autrement dit un moyen de fédérer un parti français contre son supérieur, l'anglophile et pro-autrichien Grand chancelier Alexis Petrovitch Bestoujev-Rioumine (1692-1767; fig. 38). Les premières démarches sont menées par Jean Michel (1721-vers 1783), « l'homme de confiance du Vice-chancelier<sup>9</sup> ». Ce pétersbourgeois, de père français<sup>10</sup> et marchand de galanteries<sup>11</sup>, s'engage à plaider la cause directement à Versailles où il a ses entrées12. Séjournant en cette ville au cours des années 1752-1753, il « signale le regain d'intérêt des Russes pour la France<sup>13</sup> » au secrétariat des Affaires étrangères<sup>14</sup>. C'est en réalité une jeune recrue du parti français qui accélère la tentative de rapprochement : le nouveau favori d'Élisabeth, le jeune page Ivan Ivanovitch Shouvalov (1727-1797; fig. 4)15. Ce dernier, qui œuvrera à la gloire civilisationnelle du règne en créant l'Université de Moscou et l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, sera nommé « Monsieur Pompadour, Français à brûler 16 » par Frédéric II de Prusse (1712-1740-1786), car il est en effet un francophile convaincu.

À Versailles, on s'accommode du peu de contacts franco-russes jusqu'à ce que le prince de Conti (1717-1776) souhaite obtenir la main de l'impératrice à son avènement en 1741, et, surtout, jusqu'à ce qu'il décide en 1745 de briguer le trône de Pologne<sup>17</sup>. Ce nouveau projet franco-polonais prend de l'ampleur quand le roi lui accorde son soutien ; néanmoins, ne pouvant l'afficher publiquement, ni même traiter du sujet en conseil ou par voie diplomatique, Louis XV décide d'engager pour cette cause des agents secrets, une démarche préfigurant le service de renseignement connu ensuite sous l'appellation de « Secret du Roi ». Ainsi, le premier juin 1755, le roi s'attache les services du chevalier Alexandre Pierre Mackensie Douglas, comte et baron de Kildin (1713-1765). Ce personnage, qui va

**<sup>7.</sup>** Selon une inscription portée sur sa gravure par Schmidt, le tableau daterait de 1757 ; sur l'œuvre, A. Doria, *Louis Tocqué*, Paris, Les Beaux-arts, 1929, p. 142, n° 338.

<sup>8.</sup> Tableau peint vers 1757-1758 ; voir *ibid.*, p. 96, n° 24.

<sup>9.</sup> Correspondance du chevalier Douglas, chargé d'affaires de France en Russie, janvier 1756-janvier 1757, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, NAF 22009, première pièce [« Russie / 1756 / huit premiers Mois / M. le ch.er Douglas », Mémoire de Douglas à son excellence, remis le 6 janvier 1756], f° 4r.

**<sup>10.</sup>** Michel est le fils de Jean-Baptiste Michel (1686-?), menuisier et ébéniste rouennais engagé par Pierre le Grand ; voir A. Mézin et VI. Rjéoutski (dir.), *Les Français en Russie au siècle des Lumières : dictionnaire des Français, Suisses, Wallons et autres francophones en Russie, de Pierre le Grand à Paul Ier, Ferney-Voltaire, Centre international d'étude du xviii<sup>e</sup> siècle, 2011, t. 2, p. 600.* 

<sup>11.</sup> Ces objets sont très recherchés par l'impératrice.

<sup>12.</sup> Observateur de la Russie pour la Cour de France à partir de juin 1745, il effectue régulièrement des séjours en France, A. Mézin et VI. Rjéoutski (dir.), loc. cit.

**<sup>13</sup>**. Prince P. Dolgoroukow, *Mémoires du Prince Pierre Dolgoroukow*, Genève, Cherbuliez, 2 vol., 1867-1871, vol. I (1867), p. 250.

<sup>14.</sup> Il débute même une activité d'agent-double alors que, parallèlement, Élisabeth envoie en France – toujours pour sonder Versailles – son maître des cérémonies, François de Santi (1683-1764). Ce dernier est un gentilhomme aventurier piémontais, Il confirme à Élisabeth que « marchand, artisans et artistes [regrettent] amèrement la rupture entre la France et la Russie », Francine-Dominique Liechtenhan, Élisabeth Ière de Russie, [Paris], Fayard, p. 334.

<sup>15.</sup> Selon Doria, il existerait un portrait de lui peint par Tocqué, A. Doria, *op. cit.*, p. 136, n° 299.

**<sup>16.</sup>** F. Brunot, *Histoire de la langue française, des origines à 1900*, Paris, A. Colin, 13 vol., 1905-1953, vol. 8 (1934-1935), p. 497-498.

<sup>17.</sup> M. Antoine et D. Ozanam, op. cit., p. 74.

jouer un rôle non négligeable dans l'affaire relative à Tocqué, est envoyé comme espion en Russie afin de sonder plus directement la cour de la tsarine concernant l'éventuelle alliance franco-russe<sup>18</sup>. Jacobite écossais protégé de Conti, on pense qu'il n'attirera pas l'attention, bien au contraire.



Fig. 3. Tocqué, Alexis Petrovitch Bestoujev-Rioumine, vers 1757-1758, huile sur toile, H. 1,45 x L. 1,12 m, Moscou, Galerie Trétiakov, inv. Ж-142 (photographie tirée de A. Doria, Louis Tocqué, Paris, Les Beaux-arts, 1929).

### Tocqué, un choix impérial?

Les artistes, consciemment ou inconsciemment, sont partie prenante de ce jeu politique. En juin 1754, le portraitiste de la cour impériale, le Français Louis Caravaque, décède<sup>19</sup>. S'il n'est pas avéré qu'il ait lui-même activement soutenu le parti français, son épouse, Marguerite Simon<sup>20</sup>, servit en revanche de confidente aux projets matrimoniaux entre Conti et Élisabeth. Or, il apparaît important aux partisans français pétersbourgeois, et certainement à Versailles, qu'un Français ait de nouveau l'honneur de peindre l'impératrice. Cette situation offre ainsi l'opportunité d'une correspondance plus appuyée entre la cour de Russie, par l'intermédiaire du parti français, et Versailles.

Vorontsov écrit donc en France dès septembre-octobre 1754 pour inviter le peintre académicien Louis Tocqué (1696-1772) à venir portraiturer Élisabeth<sup>21</sup>. Il adresse son courrier au Garde du trésor royal,

**<sup>18</sup>**. *Ibid*.

<sup>19.</sup> Né à Marseille en 1684, il décède le 9 ou 15 juin 1754 ; voir A. Mézin et VI. Rjéoutski (dir.), op. cit., p. 142.

**<sup>20</sup>**. Elle est une sœur de l'épouse du sculpteur et architecte Nicolas Pineau (1684-1754) ; elle retourne en France dès 1756 en voyageant avec Michel, *ibid.*, p. 143.

<sup>21.</sup> A. Doria, op. cit., p. 64.

Jean Pâris de Montmartel, marquis de Brunoy (1690-1766)<sup>22</sup>, qu'il semble déjà connaître.

Douglas, qui devient « [l']amy<sup>23</sup> » de Tocqué, écrit ultérieurement à un de ses supérieurs que c'est l'impératrice elle-même qui a choisi l'artiste :

« Elle à [sic] entendüe [sic] beaucoup louer les talents d'un de vos peintres nommés M. Toké [sic], et elle donna ordre au Vice-chancelier de l'engager de venir passer quelque tems [sic] à sa cour : le Vice-chancelier en fit écrire et fit loger entre les mains de M. de Monmartel [sic] 30 à 40 mille francs pour les frais du voyage. »<sup>24</sup>



Fig. 4. Tocqué, Ivan Ivanovitch Shouvalov, huile sur toile, H. 0,83 x L. 0,63 m, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, inv. Γ3-5636 (photographie tirée de www.wga.hu).

<sup>22.</sup> Pâris de Montmartel finance la diplomatie française par ses lettres de crédit reconnues partout en Europe. Ainsi, il est sans doute celui qui fournit les subsides nécessaires à l'ambassadeur français La Chétardie pour mener le coup d'état en faveur de l'impératrice Élisabeth en 1741. La première trace connue d'une activité de Montmartel en Russie daterait de la fin de l'année 1745, quand le consul de France à Saint-Pétersbourg écrit à au Secrétaire d'État de la Marine, Maurepas, concernant les fonds réservés au comte de Lestocq, médecin et confident français de l'impératrice, membre éminent du parti français, jusqu'à sa chute en 1748 ; voir A. Mézin, Correspondance des consuls de France à Saint-Pétersbourg, 1713-1792, Paris, Archives nationales, 2009, p. 202; Fr.-D. Liechtenhan, op. cit., p. 192-193. C'est aussi Montmartel qui fournit, au moins en 1754, des lettres de change à Douglas partant pour la Russie et c'est même à cause de ces dernières que l'espion aurait été démasquè à Saint-Pétersbourg; voir Ch. d'Éon de Beaumont, Les loisirs du chevalier d'Éon de Beaumont, ancien ministre plénipotentiaire de France, Amsterdam, 13 t., 1775, t. 5, p. 93.

<sup>23.</sup> Lettre de Michel à Douglas, 17 février 1756, Paris, Archives du Ministère des affaires étrangères (dorénavant AMAE), Correspondance politique, Russie, supplément, t. vIII, fol. 169, citée d'après D. Roche, « L'arrivée et le séjour de Tocqué en Russie, *B.S.H.A.F.*, 1910, p. 301. Voir aussi A. Doria, *op. cit.*, p. 69.

**<sup>24.</sup>** Correspondance du chevalier Douglas, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, NAF 22009, première pièce, f° 5v.

Toutefois, ainsi que le laisse supposer la chaîne des intermédiaires qui ont œuvré à cette invitation, l'impératrice aurait pu être inspirée dans son choix par Vorontsov, lui-même peut-être inspiré par Pâris de Montmartel.

# Les tribulations autour du départ de Tocqué : entre art, intérêts personnels et négociations diplomatiques.

Marigny, de qui dépend Tocqué, est rapidement informé par courrier de cette invitation, non par Montmartel, mais par la marquise de Pompadour (1721-1764), sa sœur, qui est également la filleule du Garde du trésor. Le Directeur des bâtiments doit entériner la démarche, simple tâche qui consiste à établir ce qui apparaît même dans la correspondance comme des « formalités » : demander l'accord du roi et inviter le portraitiste à partir pour la Russie<sup>25</sup>.

Marigny obtient l'accord du roi dès octobre 175426, mais il a plus de difficultés à convaincre Tocqué, qui n'accepte de partir que sous certaines conditions<sup>27</sup>. Elles sont en premier lieu d'ordre financier<sup>28</sup>; en effet, si un voyage en Russie peut être une source d'enrichissement rapide pour un artiste, le peintre vient de recueillir les premiers fruits de son succès à la cour, en obtenant en septembre 1754 une pension du roi<sup>29</sup>. En second lieu, Tocqué met en avant des considérations d'ordre plus privé, refusant notamment de partir sans son épouse Marie-Catherine Pauline (1685-1766). De manière générale, ce voyage dans un pays lointain a pu quelque peu rebuter les Tocqué, sinon les effrayer, comme ce fut le cas pour Jean-Marc Nattier (1685-1766), beau-père et protecteur de Tocqué. Lui aussi portraitiste, il avait décliné une invitation de Pierre le Grand<sup>30</sup>. Cependant, il convient de souligner qu'au moment des événements, Nattier réside dans l'enclos du Temple, sous la protection de Conti, fervent partisan du rapprochement franco-russe<sup>31</sup>; cette situation, où intérêts personnels et familiaux sont étroitement imbriqués, est à prendre en considération.

Ceci étant, Marigny informe Saint-Pétersbourg de l'accord de Versailles pour le voyage de Tocqué, par l'intermédiaire de Montmartel; la réponse du directeur des bâtiments est accompagnée d'une lettre du peintre dans laquelle ce dernier présente ses conditions<sup>32</sup>. À Saint-Pétersbourg, Vorontsov ne porte toutefois son intention que sur l'agrément du roi et considère les *desiderata* de Tocqué comme secondaires; il prépare donc l'arrivée de l'artiste. Le 14 [25]<sup>33</sup> janvier 1755, le Russe écrit cette fois-ci directement à Marigny pour l'inviter à envoyer le peintre au plus vite:

**<sup>25</sup>**. Lettre de Marigny à Pâris de Montmartel, 25 octobre 1754 : voir M. Furcy-Raynaud, *L'Engagement de Tocqué à la cour d'Élisabeth Ière, d'après des documents inédits*, Paris, impr. de Lahure, 1903, p. 5 et A. Doria, *op. cit.*, p. 65. **26**. A. Doria, *loc. cit*.

**<sup>27</sup>**. Selon une copie non datée d'une lettre de Tocqué à Marigny publiée par M. Furcy-Raynaud, *op. cit.*, p. 6-8 et A. Doria, *op. cit.*, p. 64 (qui la date de la mi-octobre).

<sup>28.</sup> Tocqué a de 18 à 20 000 livres de revenu en France ; il en demande 50 000 livres à la cour de Russie qui lui en aurait proposé que la moitié. Selon Tocqué, la somme qu'il demande correspond au montant proposé par le roi d'Espagne à Louis-Michel van Loo (1707-1771) lors de son embauche ; toujours selon Tocqué, ce montant ne peut constituer qu'une pension annuelle, laquelle doit être renouvelée si besoin, tout en étant pour moitié remise à Montmartel avant son départ ; sur ce point, voir A. Doria, *op. cit.* p. 64.

**<sup>29</sup>**. Ibid

**<sup>30</sup>**. *Jean-Marc Nattier* : 1685-1766, cat. d'exposition, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, 26 octobre 1999-30 janvier 2000, Paris, R.M.N., 1999, p. 301.

**<sup>31</sup>**. Relevons aussi que c'est par Conti – et sur un financement de Pâris de Montmartel – que Louis XV donne à la filleule de Pâris devenue sa favorite, Jeanne-Antoinette Poisson, la terre de Pompadour.

<sup>32.</sup> Selon la lettre de Pâris de Montmartel à Marigny du 30 octobre 1754, publiée par M. Furcy-Raynaud, *op. cit.*, p. 8-9 et A. Doria, *op. cit.*, p. 65.

**<sup>33.</sup>** La première date est celle du calendrier julien, en cours alors en Russie, tandis que la seconde correspond au calendrier grégorien.

« J'ai appris par Monsieur de Monmartel que vous avez agréé avec autant de promptitude que de politesse l'engagement du Sieur Tocqué auprès de cette Cour pour l'espace de dix-huit mois, et que par votre entremise le Roi même y a consenti.

Sur le rapport que j'ai fait de cette circonstance à l'impératrice, elle en a témoigné une satisfaction particulière. Ainsi ne doutant point que le sieur Tocqué ne se rende aux conditions que je lui ai proposées par la voye de Monsieur de Monmartel, je serois ravi, Monsieur, de pouvoir m'acquitter des obligations que je vous ai en mon particulier à cette occasion et vous convaincre de la parfaite considération avec laquelle je suis, [...] »<sup>34</sup>

Mais Tocqué n'a pas accepté l'offre russe en l'état; qui plus est, son épouse, souffrante<sup>35</sup>, n'est pas en mesure de voyager. Marigny doit donc adresser un refus circonstancié à Vorontsov le 23 mars 1755:

« J'ai reçu la lettre que Votre Excellence m'a fait l'honneur de m'écrire le 14 du mois de janvier. J'étois trop flatté de pouvoir concourir avec Elle à ce que désiroit S. M. l'Impératrice de Russie, pour ne pas m'y porter avec tout le zèle et tout l'empressement possible dans tout ce qui dépendroit de moy (...).

Par votre réponse à M. de Montmartel, qui m'a été communiquée, les demandes du sieur Tocqué ayant été réduites à plus de moitié, cet artiste m'est venu représenter qu'il luy étoit impossible de partir à ces conditions, et m'a repetté le dernier article de sa lettre du 1er octobre 1754, que M. de Montmartel a dû envoyer à Votre Excellence, sçavoir, qu'il seroit dans l'impossibilité absolue d'entreprendre ce voyage sans la parfaite acceptation de ses propositions, il a ajouté que si ses propositions avoient été acceptées, aucune raison n'auroit pu l'empêcher de remplir ses engagements, mais que rien n'étant décidé encore, il étoit obligé de me prévenir que les indispositions survenues à sa femme ne luy permettoient plus de s'engager à ce voyage, à quelque condition que ce fut, ne pouvant abandonner sa femme dans l'état où elle est instamment avec luy. J'avois fait tout ce qui dépendoit de moy en obtenant le consentement du Roy, pour le départ du sieur Tocqué, et en l'y invitant moy même, mais la liberté dont jouissent les Arts en France ne permet pas d'exiger de cet artiste autre chose qu'il dit être contre ses intérêts ; bien mortifié qu'il se soit trouvé quelque obstacle à ce que désiroit Sa Majesté l'Impératrice de Russie, et de n'avoir pu vous témoigner, comme je l'aurois souhaitté, l'attachement respectueux avec lequel j'ay l'honneur d'être,

> De Votre Excellence, Le très humble et très obéissant serviteur. »<sup>36</sup>

Comme les relations diplomatiques, les relations artistiques semblent alors dans une impasse, jusqu'en juillet 1755, date à laquelle Tocqué accepte finalement de partir<sup>37</sup>. Mais lorsque Shouvalov en informe l'impératrice, celle-ci répond : « je croyais que c'est Rotari qui devait arriver

**<sup>34</sup>**. Paris, Archives nationales, O2, cité d'après A. Doria, *op. cit.*, p. 65. Voir aussi M. Furcy-Raynaud, *op. cit.*, p. 9. **35**. C'est une malade chronique : voir A. Doria, *op. cit.*, p. 17.

**<sup>36.</sup>** Paris, A.N., O1, cité d'après A. Doria, op. cit., p. 65-66. Voir aussi M. Furcy-Raynaud, L 'Engagement de Tocqué à la cour d'Élisabeth  $I^{\rm re}$ , d'après des documents inédits, Paris, impr. de Lahure, 1903, p. 10-11.

**<sup>37.</sup>** A. Doria, *op. cit.*, p. 17 et p. 66.

maintenant<sup>38</sup> »! Profitant de la situation, Bestoujev et le parti pro-anglais ont en effet pris sur eux d'engager Pietro Rotari (1707-1762), un peintre véronais, qui était devenu portraitiste de la cour de Vienne et qui séjourne alors à Dresde<sup>39</sup>. Dépité, Shouvalov écrit à Vorontsov : « Tocqué devrait attendre...<sup>40</sup> ».

Le peintre français ne reste toutefois pas sans activité, mais ses occupations lui sont peut-être fournies par Versailles en attendant un éclaircissement de la situation<sup>41</sup>. En effet, au Salon de 1755, qui ouvre le 28 août, il ne présente pas moins de six portraits, dont celui de Marigny<sup>42</sup>. Le Directeur des bâtiments accepte donc de se faire peindre par l'artiste qui l'a tout récemment contraint à opposer un refus à une demande pressante de l'impératrice de Russie. Ce refus devait par conséquent être motivé par des raisons valables aux yeux de Marigny, qu'elles soient d'ordre privé ou qu'elles relèvent de stratégies politiques qui dépassent le simple envoi d'un artiste à la cour de Russie.

Il semble bien en effet que le voyage de Tocqué soit intimement lié aux pourparlers secrets de rapprochement franco-russe, à leurs avancées et à leurs reculs. Au-delà des tergiversations personnelles du peintre, relatives d'une part aux aspects financiers de son séjour russe, d'autre part à l'état de santé de sa femme<sup>43</sup>, Versailles a sans doute œuvré en sous main pour inciter ou retarder le départ de Tocqué, en fonction des événements qui se jouaient sur la scène politique et diplomatique. Ainsi, si l'on revient un peu en arrière, à l'automne 1754, il apparaît que la Russie comme la France rechignent à faire alliance commune, une situation qui a pu décider Versailles à attendre un peu avant d'envoyer Tocqué, quand bien même le roi avait donné son accord. Néanmoins, les événements de cette même année engagent parallèlement à la plus grande prudence : les rivalités franco-anglaises se sont en effet exacerbées au point qu'un conflit armé apparaît imminent. L'Angleterre se tourne vers la Russie, qu'elle considère comme un partenaire de choix dans la protection armée de son territoire germanique de Hanovre ; Versailles se trouve alors face à une conjoncture menaçante et dans une position relativement précaire<sup>44</sup>. En octobre 1755, toujours sur fond de rivalités franco-anglaises, Douglas, l'espion à la solde de Versailles, rejoint Saint-Pétersbourg ; il y apprend qu'un accord anglorusse vient d'être signé<sup>45</sup>. Toutefois, il reçoit l'assurance de Vorontsov, qu'il

**<sup>38</sup>**. Lettre de Shouvalov à Vorontsov, 15 [26] juillet 1755, pièce conservée en 1929 dans les Archives Vorontsov, Leningrad, t. vı, p. 273, citée d'après A. Doria, *op. cit.*, p. 66.

**<sup>39</sup>**. Jacob Stählin, [Я. Штелин], *Mémoires de Jacob von Stahlin, sur les beaux-arts en Russie [З*аписки Якоба Штелина. Об изящных искусствах в России], С. V. Malinovsky [К. В. Малиновский] éd. et trad., Moscou, Iskusstvo, 1990, t. I, p. 71-72.

<sup>40.</sup> Lettre de Shouvalov à Vorontsov, 15 [26] juillet 1755, pièce conservée en 1929 dans les Archives Vorontsov, Leningrad, t. VI, p. 273, citée d'après A. Doria, *loc. cit*.

<sup>41.</sup> Voir à ce sujet, les propos de Tercier, du cabinet de Versailles, à l'espion Douglas qui sont dans de sens, *infra*, p. 125-126

<sup>42.</sup> Explication des peintures, sculptures et gravures, [...], Paris, Herissant, 1755, p. 14-15 : « Par M. Tocqué, Conseiller. / 48. Le Portrait, en pied, de Monseigneur le Duc de Chartres, jettant du pain à des Cygnes, dans un Bassin. / 49. Le Portrait de Monsieur le Marquis de Marigny [...]. / 50. Le Portrait de M. de Roissy, Receveur Général des Finances. Il est appuyé sur une table, lisant & s'amusant de Musique [...] / 51. Le Portrait de feue Madame \*\*\*, en Mantelet blanc, & appuyée sur un Oreiller. [...] / 52. Le Portrait de M. \*\*, en petit déshabillé, ayant une Brochure & une Tabatiere à la main. [...] / 53. Le Portrait de M. Jéliotte, sous la figure d'Apollon, chantant & s'accompagnant de sa Lyre ». Une réplique du dernier portrait, de Pierre Jéliotte (1713-1797), se trouve actuellement à l'Ermitage alors que le tableau du Salon était conservé en main privée en 1929, Arnaud Doria, op. cit., n° 144, p. 113. Le portrait de Charles François Michel de Roissy (1727 - 1755) était aussi conservé dans une collection particulière en 1929, Arnaud Doria, op. cit., n° 291, p. 135. Quant au portrait de Louis Philippe, duc d'Orléans, anciennement de Chartres (1747-1793), huile sur toile, H. 1,467 × 1,143 m, un exemplaire est conservé aujourd'hui en main privée.

**<sup>43</sup>**. Le voyage a peut-être aussi été jugé dangereux par Versailles. Ainsi, en avril 1756, Douglas manque de se faire assassiner à Saint-Pétersbourg par le parti anglais, voir *infra*.

<sup>44.</sup> M. Antoine et D. Ozanam, op. cit., p. 78.

**<sup>45.</sup>** Loc. cit.

rencontre rapidement par l'intermédiaire de Michel, que l'impératrice garde, malgré tout, de bonnes dispositions vis-à-vis de la France. À son retour en France, Michel informe Douglas, le 12 novembre 1755, que Tocqué est toujours le bienvenu, avant toutefois de lui préciser que Rotari devrait rejoindre la Russie en avril 1756 et « sans aucune condition  $^{46}$  ». Tocqué doit donc voyager sans tarder, en laissant cependant passer l'hiver, peu propice aux déplacements. C'est à ce moment que l'impératrice se décide à signer un traité d'alliance avec la France, ce dont Douglas informe Versailles le 6 janvier  $1756^{47}$ :

« Le Vice-Chancelier [...] ma chargé dassurer [le cabinet], si je pouvois [sic] espérer d'avoir accès auprès d'elle, que Sa Majesté Impérrialle [sic] a les dispositions les plus heureuses, la volonté la plus sincère, et le désir le plus ardent de voir rétablir la correspondance et l'union entre les deux empires sur le pied qu'elle estoit [sic] auparavant. Que la reconnoissance [sic] qu'elle conserve et conservera toute sa vie des obligations qu'elle reconnoit [sic] devoir a [sic] Sa Majesté très Chrétienne anime et entretient ce sentiment; qu'elle est penée [sic] de voir que n'estant [sic] pas en guerre avec la France, on ne veut pas vivre avec elle sur le pied que prescrit une paix non rompue et que les interests [sic] essentiels des deux nations semble exiger. »<sup>48</sup>

Toutefois, l'impératrice souhaite présenter au préalable plusieurs griefs dont deux concernent respectivement l'attitude passée de Tocqué à l'égard de l'invitation impériale et la lettre de refus envoyée autrefois par Marigny (pour autant qu'il soit évoqué, ce dernier n'est néanmoins, pas nommément cité) :

« Le 3<sup>e</sup> incident, quoyque [sic] moins intéressant, n'étoit [sic] pas moins heureux : c'étoit [sic] un plaisir qu'attendoit [sic] Sa M. Impérialle [sic] de la politesse de la nation françoise [sic] et de la prévenance de la cour à obliger. Elle a le désir bien naturel à la plus belle des princesses de se voir bien peindre, et tous les peintres qui l'ont entrepris jusqu'icy [sic], ont eut le malheur de n'y pas réussir et, de reste, bien au dessous de l'original. Elle à [sic] entendue beaucoup louer les talents d'un de vos peintres nommés M. Toké [sic], et elle donna ordre au Vice-Chancelier de l'engager de venir passer quelque tems [sic] à sa cour. Le Vice-Chancelier en fit écrire et fit lo ger entre les mains de M. de Monmartel [sic] 30 à 40 mille francs pour les frais du voyage. M. Toké [sic] ne voulant rien laisser à la générosité de S. M. I., voulut traiter avec elle comme avec un marchand et stipuler d'avance des conditions peu séantes : le Vice-Chancelier écrivit alors luy-même [sic] à quelqu'un en place icy [sic], dont il m'a tu le nom par discrétion et il le prioit [sic] d'engager M. Toké [sic] à satisfaire S. M. Impérialle [sic] et de s'en remettre à sa générosité, et qu'il serroit [sic] récompensé au delà de son attente. On répondit au Vice-Chancelier que la protection et la liberté qu'on accordoit [sic] aux arts en France ne permettoit [sic] pas de donner la moindre injonction à M. Toké et qu'on le laissoit [sic] absolument le maître de se décider et de faire ses conditions. À la cour de Russie, ils ont pris ce trait comme une réflexion [sic] sur eux

**<sup>46</sup>**. AMAE, Correspondance politique, Russie, supplément, t. vIII, fol. 95, cité d'après D. Roche, *op. cit.*, p. 300-301. Voir aussi A. Doria, *op. cit.*, p. 18 et 68.

<sup>47.</sup> Je suppose que les dates des courriers de Douglas pour Versailles suivent le calendrier grégorien.

**<sup>48</sup>**. Correspondance du chevalier Douglas, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, NAF 22009, première pièce, f° 3 v.

et comme s'ils ne vouloient [sic] pas protéger ni ne pouvoient [sic] pas récompenser les talents, et je leurs doit la justice de dire, qu'après la France, il n'y a pas un pays au monde où l'homme à talents soit plus estimé et mieux accueilli. »<sup>49</sup>

Le 12 janvier 1756, Tocqué réitère son désir de partir pour la Russie dans une lettre adressée à Marigny, dans laquelle il évoque les motivations de son précédent refus :

« Monsieur, Vous avés [sic] eu la bonté de vous prêter à mes incertitudes et enfin au refus que je me suis trouvé forcé de faire des conditions qui mont été offertes de la part de la Cour de Russie. Vous n'avez pas ignoré, Monsieur, que le principal motif qui m'arrêtoit étoit l'instabilité de la santé de ma femme. Cet obstacle a cessé ; elle se trouve maintenant parfaitement rétablie et très disposée, ainsi que moi, à entreprendre ce voyage, si vous nous faites la grace de nous accorder votre consentement. »<sup>50</sup>

Puisque la santé de sa femme s'est améliorée, Tocqué consent donc au voyage russe et accepte finalement, à demi-mots et peut-être contraint, les 40 000 livres de frais de voyage et de séjour proposés un an plus tôt<sup>51</sup>. Le 15 janvier 1756, Marigny informe à son tour le peintre qu'il a obtenu pour lui de la part du roi un congé d'une période de dix-huit mois<sup>52</sup>. Il lui indique aussi qu'il écrit à Montmartel pour lui annoncer son départ et lui expliquer notamment que son retard n'est dû qu'au « peu de santé de son épouse<sup>53</sup> »<sup>54</sup>.

Au même moment, on assiste à Londres à un retournement de situation ; un traité d'alliance défensif prusso-anglais est signé à Westminster. Frédéric II de Prusse (1712-1740-1786) constitue en effet, pour l'Angleterre et pour son territoire du Hanovre, un plus grand danger que la France. Dès lors, aucun obstacle – bien au contraire – ne s'oppose à un rapprochement entre la France – que Frédéric abandonne – et la Russie – ancien partenaire de l'Angleterre et ennemi de la Prusse. En France, le « Secret du roi » s'efface donc pour laisser place aux canaux diplomatiques traditionnels. Le chevalier Douglas, jusqu'alors opérateur secret, reçoit

**<sup>49</sup>**. Correspondance du chevalier Douglas, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, NAF 22009, première pièce, ff\* 5r-6r.

<sup>50.</sup> Cité d'après M. Furcy-Raynaud, op. cit., p. 11-12. Voir aussi A. Doria, op. cit., p. 68.

**<sup>51.</sup>** Il poursuit en effet sa lettre ainsi : « Par la dernière lettre que j'ai reçu de Pétersbourg, j'ai tout lieu de croire que M. le Comte de Woronzauv [sic] est toujours dans les mêmes intentions pour moi, que sa Cour est disposée à m'accorder les mêmes conditions, soit pour le temps fixé pour le séjour, soit pour les autres arrangements accordés, et je crois ne pas trop présumer des bontés de ce ministre en me persuadant qu'il consent que les quarante mille livres proposés dans les conditions qu'il a faittes [sic] ci devant me seront comptés qu'à titre d'indemnité des frais de voyage et de séjour à Pétersbourg », citée d'après M. Furcy-Raynaud, op. cit., p. 12. Voir A. Doria, op. cit., p. 68-69.

<sup>52.</sup> M. Furcy-Raynaud, op. cit., p. 13, A. Doria, op. cit., p. 69.

<sup>53.</sup> M. Furcy-Raynaud, loc. cit.

<sup>54.</sup> D'autre part, dans sa réponse au peintre, Marigny l'informe qu'il écrit « à M. de Montmartel, comme vous le désirés. Vous pourrés le voir », ibid. Puis, dans son courrier à Montmartel, il admet aussi que « cette négociation ne pouvait se trouver dans de meilleures mains que les [siennes] pour l'avantage du sieur Tocqué » et que, selon ce dernier, Vorontsov « attend sa réponse », lettre de Marigny à Montmartel, vers le 15 janvier, Paris, A.N., O1 citée d'après ibid., p. 13-14. Voir aussi Arnaud Doria, op. cit., p. 69. Ajoutons que ce n'est pas Marigny qui écrit à Vorontsov pour annoncer que Tocqué part, mais Montmartel, lettre de Marigny à Montmartel, vers le 15 janvier, citée d'après M. Furcy-Raynaud, op. cit., p. 15 ; voir aussi A. Doria, op. cit., p. 69. Sur la demande de l'impératrice, Voronstov écrit à son tour au Garde du trésor royal le 3 [14] février pour l'informer qu'il a renouvelé le contrat de Tocqué envoyé le 14 janvier 1755, ainsi que la lettre de crédit ; voir Marc Furcy-Raynaud, op. cit., p. 15. Comme prévu dès janvier 1755 – et c'est ce qui peut expliquer la visite que doit rendre Tocqué à Montmartel – c'est ce dernier qui est chargé de signer le contrat « au nom de cette cour » de Russie. De Saint-Pétersbourg, le 17 février, Michel écrit quant à lui à Douglas : « Comme vous vous êtes intéressé pour votre amy M. Tocqué, j'ay le plaisir de vous apprendre que l'on a reçeü [sic] des lettres satisfaisantes à ce sujet, et, en conséquence, S. M. I. a ordonné au Vice-chancelier (Vorontsov) d'écrire à M. Montmartel pour que le Sr Tocqué ait à se rendre icy [sic] aussitôt qu'il pourra. J'en écris aujourd'huy [sic] au Sr Tocqué le nécessaire. L'on a senty [sic] parfaitement d'où cela est partie [sic] », AMAE, Correspondance politique, Russie, supplément, t. VIII, fol. 169, cité d'après Denis Roche, op. cit., p. 301. Voir aussi Arnaud Doria, op. cit., p. 69-70.

l'instruction officielle de se rendre en Russie ; cette instruction, datée du 27 janvier 1756, prend même en compte le voyage de Tocqué. Douglas est en effet invité à plaider la cause de l'artiste auprès d'Élisabeth :

« Un artiste célèbre, tel que le sieur Toquet [sic], travaillant et gagnant beaucoup sans se déplacer, se déterminera toujours très difficilement à un voyage de 1 600 lieues, quelque honneur que lui fasse le choix de l'Impératrice de Russie pour la peindre. Le succès dans les arts est journalier; l'artiste craint de risquer et de perdre sa réputation et, par conséquent, de se faire un tort infini pour toujours. Ce sont sans doute ces considérations qui ont déterminé le sieur Toquet à marchander comme il l'a fait et enfin à refuser de faire le voyage ». <sup>55</sup>

Versailles, toujours par l'intermédiaire de Douglas, n'oublie pas non plus de se justifier de la lettre de refus de Marigny, que l'impératrice avait trouvée offensante :

« Au reste, Sa Majesté n'a point eu connaissance du désir de l'Impératrice de Russie et les ministres du Roi n'en ont point été instruits. La cour de Pétersbourg ne doit point croire qu'on ait pensé en France que l'on ne pouvoit [sic] ni connoître [sic], ni récompenser les talents en Russie. Ce n'est qu'un fait particulier qui n'a aucun rapport à la façon de penser des deux nations. Le comte de Woronzow [sic], à qui le chevalier Douglas parlera en ces termes, est trop éclairé pour ne pas sentir que ces griefs n'ont aucun fondement réel. »<sup>56</sup>

Du côté de Versailles, Marigny demande officiellement le congé de Tocqué au roi le 19 mars 1756, congé enregistré par l'administration le 7 avril<sup>57</sup>. Avant son départ, le peintre ne reste pas inactif, mais est occupé directement au service de Marigny qui lui commande une réplique de son portrait, laquelle est « fait[e] et donné[e] par [ordre de Marigny] à l'Académie royale de peinture et de sculpture<sup>58</sup> » le 27 mars<sup>59</sup>. Le paiement de l'artiste, évalué après réception à 2 000 livres, est octroyé le 28 avril et n'est soldé que le 9 mai<sup>60</sup>. Début mai 1756, le peintre n'est donc toujours pas parti, alors que la cour de Russie le presse de la rejoindre et que la situation diplomatique s'est éclaircie, mais tout ne s'est pas encore pour autant stabilisé. En effet, si une entente entre les deux états devient inéluctable en raison de nouvelles évolutions sur la scène politique – France et Autriche signent le 1er mai 1756 à Versailles un traité défensif, traité que l'Autriche veut étendre à la Russie<sup>61</sup> -, il ne fait pas toujours bon être français en Russie. Ainsi, par exemple, Douglas, reparti en mission officielle, manque d'être assassiné à Saint Pétersbourg sur ordre du parti anglais<sup>62</sup>.

Ceci étant, le 27 mai 1756, Jean-Pierre Tercier (1704-1767), commis au ministère des Affaires étrangères à Versailles, informe enfin Douglas que le couple Tocqué est sur le point de quitter Paris, de même que Charles de

**<sup>55.</sup>** AMAE, Correspondance politique, Russie, supplément, t. vIII, cité d'après A. Rambaud, *Recueil des instructions* II, Paris, F. Alcan, 1890, p. 21-22.

**<sup>56.</sup>** AMAE, Correspondance politique, Russie, supplément, t. VIII, cité d'après *ibid.*, p. 22.

**<sup>57.</sup>** J. Guiffrey, « Congés des artistes français à l'étranger », *N.A.A.F.*, 1878, t. vī, p. 31.

**<sup>58</sup>**. A. N., O2 1934A, cité d'après F. Engerand, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la Direction des batiments du roi (1709-1792) : inventaires des collections de la couronne*, Paris, Leroux, 1900, p. 458.

**<sup>59.</sup>** A. Doria, *op. cit.*, p. 70.

**<sup>60</sup>**. Loc. cit.; aussi F. Engerand, op. cit., p. 459.

**<sup>61.</sup>** M. Antoine et D. Ozanam, *op. cit.*, p. 80. C'est en 1757 que la Russie rejoint le traité d'alliance francoautrichien

<sup>62.</sup> A. Mézin et VI. Rjéoutski (dir.), op. cit., t. 2, p. 555.

Beaumont, chevalier d'Éon (1728-1810), nouveau secrétaire d'ambassade. D'Éon se rend en Russie pour seconder Douglas, qui, en juillet, devient officiellement chargé d'affaire, dans l'attente d'échange d'ambassadeurs entre les deux nations. Dans sa lettre à Douglas, Tercier précise aussi, au sujet de Louis Tocqué :

« [...] sa femme valétudinaire, plusieurs ouvrages qu'il avait commencés l'avaient empêché d'abord de se déterminer; mais, enfin, tous ces obstacles sont levés et [il] espère qu'on aura lieu d'être content de son zèle et de ses talents. »<sup>63</sup>

Le couple Tocqué quitte donc Paris le 30 mai 1756<sup>64</sup> et rallient Saint-Pétersbourg dès le 7 août, selon une lettre du chevalier d'Éon à Tercier, dans laquelle il précise que le peintre s'empresse dès son arrivé de donner de ses nouvelles à Marigny, Montmartel et Antoine-Louis Rouillé, comte de Jouy (1689-1761), secrétaire d'État aux affaires étrangères<sup>65</sup>. Le peintre est reçu par Vorontsov, qui le présente le 22 août à l'impératrice, en même temps que le chevalier d'Éon ; il est même placé « d'assez près pour pouvoir la bien envisager<sup>66</sup> ». Dès septembre 1757, sa mission semble, aux yeux des Français à tout le moins, un succès ; c'est la leçon qu'il faut en tout cas tirer de la lettre adressée par le cabinet de Versailles au nouveau ministre français en Russie, Paul-François de Galluccio, marquis de l'Hôpital (1697-1776) :

« Sa Majesté, ne doute pas que [Tocqué] ait réussi, tant pour répondre à l'honneur qu'on lui a fait que parce que les ministres de Sa Majesté luy [sic] ont dit à son départ qu'il ne pouvait employer son pinceau à un ouvrage auquel le Roy [sic] prît plus d'intérest [sic]. »<sup>67</sup>

Une lettre du marquis de l'Hôpital à son ministre, le cardinal de Bernis (1715-1794), en date du 12 octobre 1757, semble le confirmer en retour :

« Je dois, Monsieur, avoir l'honneur de vous prévenir que j'ai écrit à M. le marquis de Marigny en faveur de M. Tocqué pour obtenir du Roy [sic] la croix de Saint-Michel; son talent et le sacrifice qu'il a fait de venir à Pétersbourg avec sa femme, leur état de santé qui est fort dérangée, sont des considérations que je vous supplie de faire valoir auprès de M. le comte de Saint-Florentin et de M. le marquis de Marigny, afin que le Roy lui accorde cette grâce. Je l'ay [sic] fait consentir d'aller ce printemps à Copenhague faire le portrait du Roy [sic] et de la Reine de Danemark et j'ay [sic] employé le nom du Roy [sic] et l'espérance du cordon de Saint-Michel que je vous prie de demander pour M. Tocqué, son grand portrait de l'Impératrice est un chef-d'œuvre. »<sup>68</sup>

Si le grand œuvre russe du peintre est bien le portrait de l'impératrice, il s'attache néanmoins à la réalisation d'autres tableaux. Comme l'indique

**<sup>63</sup>**. AMAE, Correspondance politique, Russie, supplément, t. VIII, fol. 277, cité d'après D. Roche, *op. cit.*, p. 303. Voir aussi A. Doria, *op. cit.*, p. 71.

<sup>64.</sup> A. Doria, loc. cit.

**<sup>65</sup>**. Lettre de Vorontsov à Bekhteev du 6 [17] août 1756, conservée en 1929 dans les Archives Vorontsov, Leningrad, t. xxxIII, p. 129, cité d'après *ibid*, p. 72.

Rotari arrive quant à lui en juin 1756 et commence à peindre un portrait de l'impératrice dès juillet : voir *ibid.*, p. 18

<sup>66.</sup> A. Mézin et VI. Rjéoutski (dir.), op. cit., t. 2, p. 789.

<sup>67.</sup> AMAE, Correspondance politique, Russie, t. LIV, 2nd supplément, fol. 71, cité d'après D. Roche, *op. cit.*, p. 308. 68. AMAE, Correspondance politique, Russie, t. LIV, 2nd supplément, fol. 138, cité d'après *ibid*, p. 309. Il ajoute « [qu']il emportera le buste avec luy afin d'en faire un grand pareil à celui qu'il laissera ici », *ibid.*, p. 309-310, mais rien ne nous est actuellement conservé de cette réplique pour Louis XV.

l'académicien russe Jacob von Stählin (1709-1785)<sup>69</sup> en vue de la publication de Mémoires [...] sur les beaux-arts en Russie<sup>70</sup>, « comme Tocqué ne peut travailler tous les jours au portrait de Sa Majesté et pourtant veut être en activité continuelle, il peint aussi des portraits de particuliers, en petit nombre<sup>71</sup> ». L'un d'eux révèle même l'intérêt diplomatique du séjour du peintre en Russie. Tocqué réalise en effet le portrait de Stanislas-Auguste Poniatowski (1732-1798), ambassadeur du roi de Pologne à Saint-Pétersbourg (fig. 5)<sup>72</sup>. Or, en 1756, celui-ci étant devenu l'amant trop voyant de la grande-duchesse Catherine - future Catherine la Grande (1729-1762-1796) -, il est évincé de la cour avec le soutien de la France, mais rapidement, Versailles change de position, et malgré l'incident que ce retournement de parti avait provoqué, facilite le retour de Poniatowsky à Saint-Pétersbourg dès l'année suivante<sup>73</sup>. Dans son Voyage à Pétersbourg, le comte Louis Alexandre Frotier de la Messelière (1710-1777) écrit même que comme Poniatowski « comptait toujours retourner en Pologne, il se faisait peindre chez le sieur Toqué [sic], peintre français, pour laisser son portrait à la Grande-Duchesse<sup>74</sup>. Notre Ambassadeur<sup>75</sup>, qui était malade, me chargea des nouvelles lettres de créance, qu'on lui avait envoyées pour ce seigneur polonais ; et sous le prétexte d'aller voir Mme Toqué [sic], je fus le trouver, comme par hasard, dans cette maison », et il s'ensuivit un entretien réconciliateur « au bout d'une galerie 76 ». La scène s'est sans doute passée en 1758, date apposée sur le portrait de Poniatowki par Tocqué.

En 1758, vers Pâques, le peintre achève le portrait d'apparat de l'impératrice<sup>77</sup>. Contrairement à ce qu'affirme l'Hôpital, le portrait fut mal réceptionné par sa commanditaire qui invita l'artiste à accepter une nouvelle séance de pose<sup>78</sup>. Puis, pour sa gravure (fig. 6), dont Marigny possédait deux exemplaires<sup>79</sup>, Georg Friedrich Schmidt (1712-1775) dut modifier encore le visage<sup>80</sup>. Enfin, le 27 avril 1758, Tocqué est rappelé en France par une lettre de Marigny<sup>81</sup>. S'attardant, le couple ne quitte la Russie qu'à la fin du mois d'août<sup>82</sup>, non pas pour rentrer directement en France, mais séjourner encore au Danemark, ce dont témoigne la lettre de L'Hôpital précédemment citée.

**<sup>69.</sup>** Ajoutons que si Tocqué n'a pas portraituré cet académicien, il a peint le portrait de son épouse dont on conserve une gravure par Stenglin, Arnaud Doria, *op. cit.*, n° 306-307, p. 137.

<sup>70.</sup> Jacob Stählin, [Я. Штелин], Mémoires de Jacob von Stahlin, sur les beaux-arts en Russie [Записки Якоба Штелина. Об изящных искусствах в России], С. V. Malinovsky [К. В. Малиновский] éd. et trad., Moscou, Iskusstvo, 1990, 2 t.

**<sup>71.</sup>** Traduction du russe tirée de A. Mézin et VI. Rjéoutski (dir.), *op. cit.*, t. 2, p. 789.

**<sup>72</sup>**. Dans la collection parisienne d'André Lazard en 1929 selon A. Doria, op. cit.,  $n^*$  267, p. 131-132. Il s'agit d'un portrait en buste à l'huile sur toile signé et daté en bas (?), à droite, « L. Tocqué 1758 », H. 0,5 x L. 0,42 m.

<sup>73.</sup> M. Antoine et D. Ozanam, op. cit., p. 90.

**<sup>74.</sup>** V.-D. de Musset et L.-A. Frotier de la Messelière, *Voyage à Pétersbourg, ou Nouveaux mémoires sur la Russie,* par M. de La Messelière,... précédés d'un tableau historique de cet empire jusqu'en 1802, par V.-D. Musset-Pathay, Paris, Panckoucke, Gérard, 1803, p. 214-215.

<sup>75.</sup> L'Hospital.

<sup>76.</sup> V.-D. de Musset et L.-A. Frotier de la Messelière, loc. cit.

**<sup>77.</sup>** Jacob Stählin, [Я. Штелин], *op. cit.*, t. 1, p. 71.

**<sup>78</sup>**. Ibid

**<sup>79.</sup>** « Deux portraits de l'impératrice de Russie en pié par Schmidt », Alden R. Gordon, *The houses and collections of the Marquis de Marigny*, Los Angeles, Getty trust publication, 2003, *Documents for the history of collecting. French inventories* 1, n° [597], p. 285.

**<sup>80</sup>**. I.S. Nemilova, *French painting : eighteenth century,* Florence, Giunti, 1986, *The Hermitage, Catalogue of Western European painting* 10, p. 333.

**<sup>81.</sup>** A.N., O1, cité d'après M. Furcy-Raynaud, *L'Engagement de Tocqué à la cour d'Élisabeth Ière, d'après des documents inédits*, Paris, impr. de Lahure, 1903, p. 15-16. Voir aussi A. Doria, *op. cit.*, p. 77. **82**. *Ibid*.



Fig. 5. Tocqué, Stanislas-Auguste Poniatowski, huile sur toile, H. 0,5 x L. 0,42 m, ancienne collection parisienne d'André Lazard en 1929 (tirée de A. Doria, Louis Tocqué, Paris, Les Beaux-arts, 1929).

Quelles qu'aient été les modalités du choix de Tocqué par l'impératrice et les raisons qui le conduisirent à tergiverser, il est clair que l'artiste n'a, en bout de ligne, pas été totalement maître de son destin ; le poids des intrigues politiques et financières et celui des protections, probables, du peintre le contraignirent finalement à rallier la Russie pour peindre l'impératrice. Quant à Marigny, quand bien même son rôle peut paraître à première vue secondaire dans cette affaire, il n'en fut pas moins un auxiliaire efficace au service de la politique internationale de Versailles. S'il se risque à froisser l'impératrice de Russie, c'est pour défendre d'une part les intérêts d'un de ses protégés, mais aussi, semble-t-il, ceux de son entourage, d'autre part les intérêts de la diplomatie française.



**Fig. 6.** Schmidt d'après Tocqué, *Élisabeth I*<sup>re</sup>, 1761, estampe, H. 0,67 x L. 0,52 m, Londres, The British Museum, inv. 1838,1215.134 (Cl. The Trustees of the British Museum).

## Marigny, la création de l'Académie impériale des Beaux-arts de Saint-Pétersbourg et les échanges artistiques franco-russes

près l'affaire Tocqué, Marigny, sans doute orienté par Versailles, n'aura de cesse de soutenir les échanges artistiques franco-russes. Les congés qu'il accorde aux artistes désirant se rendre en Russie témoignent sans nul doute le plus explicitement de ce soutien ; sur les vingt permissions qu'il signe durant son directorat, plus qu'un quart (sept exactement) relève d'une autorisation à faire le voyage en Russie. À titre de comparaison, seulement cinq congés sont accordés à des artistes désireux de se rendre en Italie, tous états confondus<sup>83</sup>. En rapprochant la chronologie des évènements diplomatiques de celle des relations artistiques, force est donc de constater que la nouvelle alliance franco-russe semble avoir des conséquences culturelles directes. La Russie attire les artistes français pensionnés que l'État français encourage en les laissant voyager. Dès lors, on peut s'interroger si ce n'est pas le rapprochement diplomatique qui ouvre la voie à la création d'une académie artistique en Russie en 1757, sur le

modèle français. Car si cette académie impériale s'inspire de son aînée parisienne dans sa structuration, elle s'appuie également sur l'enseignement de professeurs français, ceux-là mêmes de l'Académie royale, qu'elle fait venir, avec l'appui de Marigny.

### Les prémisses de l'académie impériale

Rappelons que l'idée d'une académie artistique russe puisse ses racines directes un peu plus avant dans le temps. En effet, Shouvalov, dès 1756, prévoyait déjà d'installer une académie à Moscou auprès de l'université qu'il venait d'y créer, demandant même des plans pour le bâtiment à l'architecte français Jean-François Blondel (1683-1756). Il fut néanmoins décidé, en 1757, de rapprocher l'établissement de la cour, unique pourvoyeuse de commande. C'est pour l'institution nouvellement établie à Saint Pétersbourg que le 5 novembre 1757, Marigny accorde justement son premier congé, autorisant l'académicien royal Nicolas-François Gillet (1712-1791) à se rendre en Russie pour y professer la sculpture. Shouvalov avait donc lancé les invitations aux professeurs avant même que soit officiellement créée l'institution; en effet, la proposition de Shouvalov de fonder une académie artistique n'est entérinée par le Sénat que par un décret datant du 6 [17] novembre 1757<sup>84</sup>.

### L'envoi de professeurs français sous l'autorité de Marigny

Ainsi que cela a été mentionné plus haut, l'Académie impériale va s'appuyer sur des professeurs français, académiciens – comme Gillet par exemple qui enseignera la sculpture – comme non académiciens. Du fait de l'existence dorénavant de relations diplomatiques entre les deux pays, l'invitation aux professeurs s'effectue par voie officielle, lors d'échanges entre Shouvalov et Marigny<sup>85</sup>, ou encore par l'intermédiaire des ambassades.

Pour professer l'architecture, l'ambassadeur de Russie en France, le comte Michel Pétrovitch Bestoujev-Rioumine (1688-1760) embauche ainsi, en janvier ou juin 1759<sup>86</sup>, un non académicien, le jeune Jean-Baptiste Michel Vallin de la Mothe (1728-1800). Si, en raison de son statut, il ne reçoit donc pas de congé du roi de la main de Marigny, il n'en est pas moins son protégé. Une lettre datée de 1773, adressée par l'architecte au Directeur, semble l'attester : il lui rappelle en effet qu'en 1759 « pour lors sans emploi ni occupation assez avantageuses, je profitai de l'occasion qui se presenta pour la Russie [...] où l'on demandoit plusieurs artistes de différents genres : je m'y presentai sous vos auspices et à la recommandation de Mr Soufflot et autres personnes de mérite<sup>87</sup> ».

**<sup>84.</sup>** V.-I. Bogdan, « Les Français à l'Académie des beaux-arts », dans *Les Français à Saint-Pétersbourg*, cat. d'exposition, Musée Russe, Saint-Pétersbourg, 2003, Palace Édition, 2003, p. 46.

<sup>85.</sup> Dans les Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie impériale des Beaux-arts de Saint-Pétersbourg, il est mentionné que « dès que les intentions du Sénat [de l'Académie] eurent été communiquées à Monsieur de Shouvalov, il écrivit à l'Académie Roiale de peinture et sculpture de Paris pour lui faire part de la résolution que sa Majesté impériale avoit prise de fonder une académie des Beaux-Arts dans son empire, et la prier en même tems de lui envoier quelques uns de ses meilleurs artistes. L'Académie de Paris jetta les yeux sur deux de ses membres et Messieurs Le Lorrain peintre et Gillet sculpteur consentirent à venir jetter les premières semances des beaux-arts dans notre académie naissante », cité d'après P. M. Petrov [П. Н. Петров] (éd.), Collection de matériaux pour l'histoire del'Académie des Beaux arts de Saint-Pétersbourg pour les cents ans de son existence [Сборник материалов для истории С.-Петербургской Академии художеств за сто лет её существования], Saint-Pétersbourg, 2 t., 1864-1866, t. I (1864), p. 3.

**<sup>86.</sup>** A. Mézin et VI. Rjéoutski (dir.), *op. cit.*, t. 2, p. 806.

**<sup>87</sup>**. Paris, A.N., O1 1912, cité d'après Louis Réau, « Un grand Architecte français en Russie : Vallin de la Mothe (1729-1800) », *L'Architecture*, vol. xxxv, n° 12, 25 juin 1922, p. 178.

Pour le poste de professeur de peinture, Shouvalov s'adresse tout d'abord à l'académicien Charles Michel-Ange Challe (1718-1778)<sup>88</sup>. Celui-ci refuse sans doute car en avril 1758, c'est le jeune académicien<sup>89</sup> Louis Joseph Le Lorrain (1715-1759) qui reçoit finalement un congé pour partir enseigner la peinture à l'Académie impériale de Saint-Pétersbourg<sup>90</sup>. Il décède cependant en Russie un an plus tard. En dépit du peu de temps qu'il y passe, Le Lorrain y produit quelques œuvres, ainsi qu'en témoigne l'inventaire après décès de Marigny en 1781 : on y recense en effet un recueil relié in quarto de quarante dessins du peintre, « de vües [,] composition et habillements de Russie<sup>91</sup> », ainsi qu'un « portrait de l'Impératrice de Russie [,] médaillon dessiné à la pierre noire<sup>92</sup> », autant d'œuvres qui ne sont pas localisées aujourd'hui.

Le règlement de la succession de Le Lorrain au poste de professeur de peinture s'opère aussi par voie diplomatique, Shouvalov chargeant de sa requête le comte Bestoujev-Rioumine, comme l'illustre une lettre adressée par le comte au favori le 14 octobre 1759 :

« J'ai reçu votre lettre du 3 courant, par où vous me mandez de chercher un peintre pour remplacer feu Lorrain à l'Académie des beaux arts. Je m'en occuperai avec Iwan Iwanovitch Betzky, qui, ayant les plus étroite relations avec les artistes ici, peut très bien réussir dans cette mission. Aussi lui aije remis copie du contrat passé avec feu Lorrain, afin qu'il sache quelles conditions on lui avait faites. »<sup>93</sup>

Le comte Ivan Ivanovitch Betskoï (1703-1795), fervent gallomane<sup>94</sup> résidant régulièrement à Paris et familier de Mme Geoffrin (1669-1777), décide de s'adresser à Joseph-Marie Vien (1716-1809), protégé de la salonnière et récemment nommé professeur à l'Académie royale<sup>95</sup>. Selon les mémoires rédigés par le peintre, Betskoï tente en vain de lui faire accepter ce poste durant plus de six mois. Devant une telle insistance, Vien ne s'en sort qu'en réussissant à faire engager à sa place le jeune professeur<sup>96</sup> Louis Jean François Lagrenée, dit Lagrenée l'Aîné (1724-1805)<sup>97</sup>. Le congé de Lagrenée est signé par Marigny en septembre 1760<sup>98</sup>. Une de ses plus importantes pièces russes est le tableau d'autel qu'il réalisa pour la cathédrale du palais d'Hiver, tableau aujourd'hui encore conservé en ce lieu (fig. 7). Selon « [l']État des tableaux... » du peintre, cette œuvre méconnue, intitulée *Résurrection de Jésus-Christ*<sup>99</sup>, fut commandée par l'impératrice spécialement pour le bâtiment religieux, dont la construction venait de s'achever, et fut payée 5 000 livres à l'artiste<sup>100</sup>. Ce dernier rentrera en France en 1762, au décès d'Elisabeth<sup>101</sup>.

```
88. Jacob Stählin, op. cit., t. 1, p. 139.
```

**<sup>89.</sup>** Agréé en 1752, reçu en 1756 : voir *Les peintres du roi, 1648-1793, op. cit.*, p. 269.

**<sup>90</sup>**. J. Guiffrey, *op. cit.*, p. 33.

**<sup>91.</sup>** Alden R. Gordon, *op. cit.*, n° [674], p. 289.

<sup>92.</sup> Ibid., n° [732], p. 294.

<sup>93.</sup> Archives Russes [Русский архив], 1863, p. 376, cité d'après E. Esperovna Troubetskaia, Les Princes Troubetzkoï, Paris, E. Leroux, 1887, p. 191.

**<sup>94</sup>**. *Ibid.*, p. 167, qui emprunte le qualificatif de « gallomane » à L. Maikov [Л. Майков], « Un songe, vu en 1765 » [« Сон, виденный в 1765 году »], *Archives Russes [*Русский архив], 7, 1873, p. 1916.

<sup>95.</sup> Th. Gaehtgens et J. Lugand, Joseph-Marie Vien: peintre du roi : 1716-1809, Paris, Arthena, 1988, p. 26-27.

**<sup>96.</sup>** Agréé en 1754, reçu en 1755, professeur adjoint en 1758 : voir *Les peintres du roi, 1648-1793, op. cit.*, p. 268 ; A. Mézin et VI. Rjéoutski (dir.), *op. cit.*, p. 451.

<sup>97.</sup> Th. Gaehtgens et J. Lugand, op. cit., p. 27, 310-311.

<sup>98.</sup> J. Guiffrey, op. cit., p. 34.

<sup>99.</sup> Dans ce tableau, une dalle de pierre servant de couvercle au tombeau du Christ porte pour inscription : « Peint par Louis Jean / François Lagrenee peintre / de Sa Majesté Imperiale / de toutes les Russies, et / professeur e Son Academ.ie / des Beaux-arts. / Année .1761. »

**<sup>100.</sup>** M. Sandoz, *Les Lagrenée. 1, Louis, Jean, François Lagrenée, 1725-1805*, Paris, Éditart-les Quatre chemins, 1983, p. 362. Il s'agirait d'une variante du tableau conservé dans la collégiale Saint-Pierre de Douai (voir l'article à paraître de Fr. Baligand sur les tableaux de cette église).

**<sup>101.</sup>** Il écrit dans son livre de raison : « je (...) suis revenu [de Russie] le 27 avril 1762 à cause de la mort de l'Impératrice » : M. Sandoz, *op. cit.*, p. 362.

#### L'envoi des étudiants russes en France

Parallèlement à l'envoi de professeurs français en Russie, les élèves académiciens russes effectuent pour leur part des voyages de formation en Europe occidentale de manière générale, en France plus spécifiquement ; les premiers échanges datent de 1760, en somme peu de temps après la création de l'institution péterbourgeoise. Une fois n'est pas coutume, dans cette affaire comme dans les autres, Marigny joue un rôle de premier plan, ainsi qu'en témoigne un récit de l'ambassadeur de Russie en France, Dimitri Alekseevitch Golitsyn (1734-1803): le 7 décembre 1762, racontet-il, il « a eu l'honneur de passer chez M. le marquis de Marigny pour le prier en grâce de vouloir bien recommander un jeune Russe qui avoit étudié l'architecture a Paris, au Directeur de l'Académie françoise a Rome. Il obligera infiniment le prince, qui ne manquera pas de lui en témoigner toute sa reconnoissance. Le Russe s'appelle Bajanoff<sup>102</sup> ». Arrivé à Rome, Vassili Ivanovitch Bajenov (1737-1799) fut bien reçu par le Directeur de l'Académie de France, Charles-Joseph Natoire (1700-1770)<sup>103</sup>, grâce à la recommandation de Marigny.

Dès lors, les échanges artistiques officiels, qui s'inscrivent dans la lignée des échanges diplomatiques à la suite de la mise en place de l'alliance franco-russe, deviennent pour la première fois continus et dynamiques, entre les deux pays. Surtout, le poids de l'influence française, dans le domaine artistique russe, est alors officiellement reconnu et ses artistes recherchés.

## Marigny et l'affaire de la *Statue équestre de Pierre le Grand* de Falconet

L'affaire « Falconet » intervient après le décès d'Élisabeth, dans un climat politique difficile. En effet, le nouveau tsar Pierre III (1728-1762-1762) décide brutalement d'un changement d'alliances, en se rapprochant de la Prusse de Frédéric II qu'il admire. Son épouse, Catherine II, s'empare néanmoins du pouvoir, en cette même année 1762, par un coup d'état. D'un point de vue diplomatique, au début de ce nouveau règne, les relations avec la France restent tendues, d'un côté comme de l'autre, puisque le ministre français Choiseul considère la Russie comme une menace. Bon an, mal an, les échanges artistiques reprennent toutefois. En témoignent par exemple les nouveaux congés accordés, dès 1763, au peintre, sculpteur, pastelliste et céramiste Alexis Loir (1712-1785)<sup>104</sup> ainsi qu'à un tapissier « nommé Rondet, ouvrier de la manufacture royale des meubles de la couronne établie aux Gobelins<sup>105</sup> ».

**<sup>102</sup>**. A. de Montaiglon et J. Guiffrey (éds), *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments* : x<sub>I</sub>, 1754–1763, Paris, Charavay, 1901, p. 448.

**<sup>103.</sup>** Le 29 décembre 1762, Natoire écrit de Rome à Marigny : « Les pensionnaires sont arrivés (...). J'ay veu aussy le jeune Russe nome Barjanoff, que vous me faites l'honneur de me recomander et pour lequel M[onsieur] le prince de Gallitzin, ministre des affaires de la Russie, s'interesse. Je feray tout ce qui dépendra de moy pour que ce jeune artiste reconnoisse mon zelle a remplir vos ordres pour tout ce qui poura concourir a son avancement », cité d'après *ibid.*, p. 450-451.

**<sup>104.</sup>** Jules Guiffrey, op. cit., p. 36-37.

<sup>105.</sup> Ibid., p. 37.



Fig. 7. Lagrenée l'Aîné, Résurrection de Jésus-Christ, huile sur toile, H. 3,345 x L. 2,580 m, Saint-Pétersbourg, Musée d'État de l'Ermitage, inv. Γ9-9608 (Cl. Musée d'État de l'Ermitage).

À partir du règne de Pierre III, Betskoï devient le nouvel homme fort de la scène artistique russe. Dès 1764, il cumule la présidence de l'Académie des Beaux-Arts et la direction de la Chancellerie des Bâtiments et Jardins impériaux<sup>106</sup>. C'est ce « Marigny russe<sup>107</sup> » qui demande à l'ambassadeur russe en France, Golitsyn, de trouver à l'impératrice un sculpteur à Paris capable « d'élever à la mémoire de Pierre I<sup>er</sup> un monument digne de la grandeur de l'empereur Pierre et de la sienne [ = Catherine]<sup>108</sup> ». En 1766, Étienne Maurice Falconet (1716-1791) accepte la tâche ; le 16 juillet, il écrit à Marigny, son « protecteur et bienfaiteur » pour qu'il le soutienne à cette occasion, « la seule de [s]a vie qu['il] au[ra] sans doute<sup>109</sup> ». La réponse tardant, Golitsyn s'adresse lui aussi à Marigny pour lui demander de libérer Falconet, mais également de le conseiller sur le projet<sup>110</sup> ; ce à quoi Marigny répond depuis son domaine de Menars, le 11 août 1766 :

« Le projet qu'a formé S. M. l'Impératrice de Russie d'élever un monument à la mémoire de Pierre le Grand est trop digne de l'applaudissement de toutes les nations, et le choix qu'elle fait de M. Falconet pour travailler à cet ouvrage fait trop d'honneur aux artistes français pour que je ne concoure pas, en tout ce qui dépendra de moi, à son exécution. »<sup>111</sup>

Le 31 août, Golitsyn peut annoncer la bonne nouvelle à son ministre de tutelle Nikita Ivanovitch Panine (1718-1783), en ne manquant pas de s'excuser du retard pris dans la correspondance ; il argue sur ce point que « l'absence de Mr le Marquis de Marigni, Surintendant des bâtiments, et de qui Mr Falconet dépendait beaucoup, en est l'unique cause. Sans lui Mr. Falconet ne pouvait rien conclure avec moi », mais ajoute également que dès « qu'il [= Marigny] fut de retour, je n'ai pas perdu un instant pour terminer l'affaire en question, c'est ce que vous verrez, Monseigneur, par le contrat ci-joint [...]. Je dois rendre justice à Mr le Mis de Marigni et à Mr de le Duc de Choiseul, et convenir qu'ils ont facilité mon opération en tout ce qui a dépendu d'eux, sans avoir fait la moindre difficulté de m'accorder tout ce que je leur avais demandé en conséquence<sup>112</sup> ».

En 1769, à la fin de son congé de trois ans en Russie, Falconet en demande la prorogation à Marigny dans une lettre où il l'informe de l'avancée de la statue équestre. Dans sa réponse positive, Marigny affirme par ailleurs toute l'estime dans laquelle il tient Bestkoï, en raison notamment de son bon goût :

**<sup>106.</sup>** La France et la Russie au siècle des Lumières : relations culturelles et artistiques de la France et de la Russie au xviii<sup>e</sup> siècle, cat. d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 20 novembre 1986-9 février 1987, Paris, Association française d'action artistique, 1986, p. 82-83.

<sup>107.</sup> En 1779, Grimm écrit à Catherine II que Marigny était le « Betsky de la France », F.M. Grimm, Lettres de Grimm à l'impératrice Catherine II [Письма Гримма к императриц Екатерине II.], I. К. Grot [Я.К. Грот] (éd.), SIRIO [Sbornik Imperatorskago russkago istoritcheskago Obchtchestva / Сборник Императорского Русского исторического общества / Recueil de la société historique imperial russe] 44, 2<sup>de</sup> édition, 1885, p. 37.

**<sup>108.</sup>** Premières lignes du contrat signé entre Falconet et Golytsin à Paris le 27 août 1766, cité d'après E. Hildebrandt, *Leben, Werke und Schriften des Bildhauers E.-M. Falconet, 1716-1791*, 1908, p. 145.

<sup>109.</sup> Lettre de Falconet à Marigny, 16 juillet 1766, citée d'après J. Guiffrey, op. cit., p. 77.

<sup>110.</sup> Lettre de Golitsyn à Marigny, 5 août 1766, citée d'après ibid., p. 78-79.

**<sup>111</sup>**. *Ibid.*, p. 79.

**<sup>112.</sup>** Cité d'après Catherine II et E. M. Falconet, Correspondance de l'impératrice Catherine II avec Falconet [Переписка имп. Екатерины II с Фальконетом], SIRIO [Sbornik Imperatorskago russkago istoritcheskago Obchtchestva / Сборник Императорского Русского исторического общества / Recueil de la société historique imperial russe] 17, Saint-Pétersbourg, Académie des Sciences, 1876, p. 372-373.

« L'idée est noble et hardie et au zèle avec lequel M. le général Betzky [= Bestkoï] en dirige l'exécution, je reconnois sa manière de penser et son goût pour le grand et conséquemment pour le beau qui l'accompagne toujours. »<sup>113</sup>

Ses trois affaires – le voyage de Tocqué, la création et la dynamique de fonctionnement de l'académie impériale des Beaux Arts, et le voyage de Falconnet – éclairent parfaitement le rôle de Marigny dans les échanges artistiques franco-russes ; c'est en effet sous son directorat que la France autorise le séjour en Russie d'artistes et artisans pensionnés d'exception, lesquels ont grandement participé à l'établissement d'un héritage artistique commun.

## Course aux tableaux entre Marigny et Catherine II

n point cependant vient porter une ombre au tableau : l'afflux de trésors patrimoniaux parisiens à Saint-Pétersbourg sous Catherine II, une situation qui n'est pas du tout du goût de Marigny, ni de Versailles. Le nom de Marigny revient d'ailleurs souvent, quand il s'agit d'établir la provenance des pièces de la collection impériale. Si le Directeur des Bâtiments a pu lui-même participer indirectement à l'enrichissement de la collection de la tsarine, il se trouve la plupart du temps artisan involontaire, parfois malheureux, des acquisitions de Catherine II.

#### Catherine II et la collection Thiers

Le 25 mars 1771, les Mémoires secrets nous apprennent – de manière erronée, car la vente n'est pas encore réglée - que « l'Impératrice des Russies a fait enlever tout le Cabinet de Tableaux de M. le Comte de Thiers, amateur distingué qui avoit une très-belle collection en ce genre. M. de Marigny a eu la douleur de voir passer ces richesses chez l'étranger, faute de fonds pour les acquérir pour le compte du Roi<sup>114</sup> ». Cette assertion est corroborée par Friedrich Melchior Grimm (1723-1807) qui écrit que « la précieuse collection de tableaux du comte de Thiers, amateur fort distingué, était à vendre ; M. de Marigny sollicitait vainement des fonds pour la conserver à la France ; elle a passé à Saint-Pétersbourg<sup>115</sup> ». En 1772 donc, les cinq-cent-cinquante tableaux, dessins et miniatures que Diderot a réussi à acquérir des héritiers Louis Antoine Crozat, baron de Thiers (1700-1770), pour le compte de Catherine II, prennent la route de la Russie. Ils viennent parfaitement compléter le fond déjà réuni pour former la galerie impériale. La collection est, dès l'année suivante, exposée pour la première fois dans les galeries de l'étage noble d'un bâtiment attenant

<sup>113.</sup> J. Guiffrey, op. cit., p. 80.

<sup>114.</sup> L. Petit de Bachaumont et al., Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France, depuis MDCCLXII, ou Journal d'un observateur, contenant les analyses des pièces de théâtre qui ont paru durant cet intervalle, les relations des assemblée littéraires [...], Londres, John Adamson, 1777-1783, t. 5 (1784), p. 235 (en date du 25 mars 1771).

<sup>115.</sup> F. M. Grimm, Nouveaux mémoires secrets et inédits, historiques, politiques, anecdotiques et littéraires du Baron de Grimm, agent à Paris de la Cour de Russie et de Pologne, ou Chronique curieuse des personnages célèbres qui ont illustré le siècle dernier, suivie de la relation de ses voyages, Paris, Lerouge-Wolf, 1834, t. 2, p. 66.

au palais d'Hiver et qui abrite par ailleurs les nouveaux appartements particuliers de l'impératrice<sup>116</sup>.

### La dispersion de la collection de la Pompadour, sœur de Marigny

Parmi les chefs d'œuvres qui ornent la galerie impériale se trouve au moins un tableau vendu en 1766 par Marigny, après le décès de sa sœur, la marquise de Pompadour (1721-1764) : il s'agit du *Repos durant la fuite en Égypte* peint par Boucher et aujourd'hui encore conservé au Musée de l'Ermitage<sup>117</sup>. Si Marigny est bien à l'origine de la vente, rien en l'état ne permet d'affirmer par quel biais l'œuvre, alors acquise par le marchand Pierre Rémy, est entrée dans les collections russes<sup>118</sup>.

Par ailleurs, parmi les notes rédigées par l'académicien russe Stählin, en vue de la publication de Mémoires [...] sur les beaux-arts en Russie, se trouve une liste d'achats qui ont été effectués pour la galerie entre 1766 et 1768, et qui mentionne des « tableaux d'Oudry de Madame de Pompadour<sup>119</sup> ». Si ces derniers ne se retrouvent pas dans les premiers catalogues de la galerie de l'Ermitage rédigés à partir de 1773, en revanche, une œuvre d'Oudry conservée aujourd'hui au musée de Tcheliabinsk (fig. 8) correspond bien à un des tableaux vendus en 1766120. La description portée au catalogue de vente – « deux lévriers liés ensemble et un lièvre accroché à un arbre [qui] font le fond du tableau 121 » – est conforme à la figuration du tableau de Tcheliabinsk ; le doute n'est plus permis à l'ajout d'un autre élément : la représentation du « Château de Belle-Vue dans le lointain 122 », mention qui figure dans le Livret du Salon de 1755, où l'œuvre avait été exposée pour la première fois avec trois autres toiles, toutes destinées à servir de dessus de porte au Grand Salon central du château, résidence de la marquise. Dans l'état actuel de la recherche, nous savons seulement que le tableau de Tcheliabinsk fut vendu en 1766 sous le même numéro que son pendant, « deux chiens de chasse, deux lapins dessus un panier, un faisan, une gibecière et une boîte à poudre<sup>123</sup> », soit bien l'œuvre de Bellevue

<sup>116.</sup> Contrairement à l'histoire habituelle qui ne donne aucune date précise de la création de l'Ermitage, celui-ci fut inauguré en mai 1773; c'est du moins la leçon que je retire d'un extrait d'article de journal francophone que j'ai récemment mis au jour : « Russie / PETERSBOURG (le 7 Mai.) L'impératrice & le grand-duc sont actuellement à Czarsko-Zelo, où la cour passe ordinairement la saison du printems. Quelques jours avant que de se rendre à ce château, elle donna à l'hermitage un dîner splendide, où tous les ministres étrangers furent invités. Cette maison, dont la gêne de l'étiquette est bannie, & où S.M.I. se plait à mettre dans la société, les agrémens de la vie privée, communique au palais par une galerie. L'architecture en est noble & majestueuse ; l'intérieur est composé d'une salle de bains & de deux jardins d'hiver. L'un de ces jardins en forme de serre ; l'autre, en plein air, soutenu par des voutes très-hardies, partage deux galeries où l'impératrice a rassemblé une collection d'excellens tableaux », Journal politique, ou Gazette des gazettes [ou Journal de Bouillon, Bouillon (éd.), Paris], juin 1773, p. 13. Sur ce témoignage, voir G. Nicoud, « "Il est impossible qu'il y ait jamais en Russie un assez grand nombre de tableaux pour inspirer le vrai goût de l'art" (Denis Diderot), Les tableaux acquis en France par Catherine II pour former la galerie impériale de l'Ermitage (1763-1773), dans Catalogue de la galerie impériale de l'Ermitage sous Catherine II (titre provisoire), t. I, Musée d'État de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, à paraître en 2016 (en russe).

<sup>117.</sup> Le Repos durant la fuite en Égypte, 1757, huile sur toile, H. 1,395 x L. 1,485 m, Ermitage, ГЭ 1139, n° 15 du catalogue de la vente, P. Remy, Catalogue des tableaux originaux de différens maîtres, miniatures, desseins et estampes sous verre de feue Madame la marquise de Pompadour. Cette vente se fera le lundi 28 avril 1766 et les jours suivans [...] Paris, Hérissant, 1766, p. 12.

<sup>118.</sup> À la vente, l'œuvre fut acquise 405 livres par au marchand Pierre Rémy, par ailleurs l'expert de la vente, selon l'inscription apposée sur au moins un des exemplaires du catalogue de la vente relevé par le Getty Provenance Index, lot n° 15 de la vente F-169.

**<sup>119.</sup>** « Картины Удри - от мадам Помпадур », J. Stählin, *op. cit.*, t. 2, p. 142.

<sup>120.</sup> Huile sur toile, H. 1,15 x 1,22 m, Tcheliabinsk, Musée des Beaux-Arts, inv. 1461. Le tableau fut reçu en 1960 du Musée Pouchkine (d'où il entra en 1924 en provenance du musée Rogojsko-Simonovski, filiale de la Galerie Trétiakov). J'ai pu établir cet historique en fonction des informations que m'a aimablement communiquées Natalie Makhnovskaya, conservatrice au musée de Tcheliabinsk ; qu'elle en soit remerciée.

**<sup>121</sup>**. P. Remy, *op. cit.*, n° 12, p. 10.

**<sup>122.</sup>** Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Academie Royale / A commencer le jour de S. Loüis 25. d'Aoust 1750. pour durer un mois, Paris, Collombat, 1750, n° 36, p. 13.

<sup>123.</sup> P. Remy, loc. cit.

exposée au Salon sous le titre : « deux Chiens, un Brac & un Epagneul, un panier à Gibier, contre lequel il y a un Faisan & des Lapereaux dessus<sup>124</sup> ». Les catalogues de vente conservés ne mentionnent aucun nom d'acquéreur mais précisent toutefois que ces toiles furent vendues 144 livres<sup>125</sup> avec le numéro suivant, autre tableau d'Oudry représentant quant à lui « un maki sur un arbre et un autre à terre<sup>126</sup> », qui ne fait quant à lui pas partie de la suite d'Oudry pour la salle à manger de Bellevue<sup>127</sup>.



Fig. 8. Oudry, *Deux lévriers et un faisan*, huile sur toile, H. 1,15 x 1,22 m, Tcheliabinsk, Musée d'État des Beaux-Arts, inv. x-406 (Cl. Tcheliabinsk, Musée des Beaux-Arts).

Deux autres dessus de porte toujours destinés à Bellevue, mais peints pour la chambre dite à la turque, sont acquis plus tard par Catherine II. Il s'agit de tableaux de Carle Vanloo représentant la favorite sous les traits d'une *Sultane brodant*<sup>128</sup> et d'une *Sultane buvant du café*<sup>129</sup>; ils sont aujourd'hui conservés à l'Ermitage. Ces pendants figurent en 1782 à la vente après décès du marquis de Marigny où ils furent achetés par

<sup>124.</sup> Explication des peintures, loc. cit.

<sup>125.</sup> Selon le Getty Provenance Index.

<sup>126.</sup> P. Remy, loc. cit., n° 13, p. 10.

<sup>127.</sup> Les deux autres œuvres de cette série forment le n° 11 du catalogue de vente (*ibid*. n° 11, p. 10). Elles représentent, selon le livret de l'exposition, respectivement « un Chien Epagneul en arrêt sur deux Perdrix, dans des Bleds » et « un Barbet qui se jette sur des Canards & Canichons », et selon le catalogue de vente : « Deux bons tableaux peints sur toile et qui portent chacun 4 pieds 4 pouces de haut sur 4 pieds 5 pouces de large. L'un laisse voir deux perdrix dans une touffe de blé et un chien en arrêt ; différents arbres et des montagnes terminent le point de vue. L'autre, un chien barbet et des canards, dont un vole au travers de plusieurs roseaux » (*Explication des peintures*, *loc. cit.*). Elles sont vendues 231 livres au marchand Pierre Rêmy, par ailleurs l'expert de la vente, selon le Getty Provenance Index.

**<sup>128.</sup>** Huile sur toile, H. 1,20 x L. 1,27 m, Ermitage, inv.  $\Gamma$ 3 7490.

**<sup>129.</sup>** Huile sur toile, H. 1,20 x L. 1,27 m, Ermitage, inv. Γ3 7489.

l'un des experts officiant, le marchand Pierre-François Basan<sup>130</sup>, avant d'être proposés, la même année, à Catherine II par le marchand libraire pétersbourgeois Germain Klosterman (1756-1838)<sup>131</sup>. Ils ne sont pas entrées dans l'Ermitage directement, mais servirent un temps à orner les palais des souverains russes; pour ce propos, ils furent d'ailleurs chantournés afin de servir de dessus de porte<sup>132</sup>.

Un autre témoignage prouve que, bien que Catherine II n'ait pas directement participé à la vente après décès de Marigny, son ombre plane sur la destinée de son tableau de Greuze, intitulé « L'accordée de village » (Paris, Musée du Louvre)<sup>133</sup>. Cochin, ancien conseiller du Directeur général décédé, est sollicité par le successeur de ce dernier, Charles Claude Flahaut de La Billarderie, comte d'Angiviller (1730-1809), pour établir une liste des tableaux intéressants à acquérir pour la couronne de France ; il écrit sur ce point que le tableau de Greuze est le plus beau que l'artiste ait fait dans ce genre et que, par conséquent, il mérite d'entrer dans la collection Royale<sup>134</sup>. Quand bien même cette opinion s'oppose à celle de Jean-Baptiste Marie Pierre (1714-1789), Premier peintre du roi qui fait alors figure de conseiller du nouveau surintendant et qui trouve que le tableau a d'ores et déjà perdu de son lustre<sup>135</sup>, d'Angiviller décide toutefois de tenter de le remporter et écrit à Pierre :

« Il me reste à vous parler du tableau de M. Greuse qui doit être vendu jeudi. Je le sçavois et mon intention étoit bien de fixer définitivement, et avant cette époque, le prix que je crois pouvoir y être mis pour le Roi. En balançant donc, d'une côté le désagrément de le laisser échaper et peut-être passer en pays étranger, et de l'autre les circonstances où se trouvent les Batimens du Roy je crois devoir m'en tenir à vingt ou 24 000lt<sup>136</sup> au plus. Vous pouvez donner au sr Joulain les ordres en conséquence. »<sup>137</sup>

Seulement, au moment même d'envoyer sa lettre, d'Angiviller est informé par un dernier courrier de Pierre que l'œuvre intéresse l'étranger, en particulier un acheteur qui a de grandes chances de l'emporter, car son crédit est, pour ainsi dire, illimité ; cet étranger, c'est Catherine II, du moins le suppose-t-on. En effet, en 1766 déjà, l'impératrice russe appréciait tellement Greuze qu'elle avait su mettre le prix<sup>138</sup>, contrairement à Marigny, pour acquérir auprès du peintre son tableau du *Paralytique*<sup>139</sup>,

<sup>130.</sup> P. Fr. Basan et Fr. Ch. Joullain, Catalogue des différens objets de curiosités dans les sciences et arts qui composoient le Cabinet de feu M. le marquis de Ménars, [...], dont la vente s'en fera vers la fin de février 1782, en son hôtel, Place des Victoires, [...], Paris, [Prault], 1782, lot 131, p. 40. Ce lot a été vendu 1 900 livres le 28 mars à Basan selon le Getty Provenance Index.

**<sup>131.</sup>** I.S. Nemilova, *op. cit.*, p. 360-261.

**<sup>132.</sup>** *Ibid.* Un autre tableau de Marigny, *Jupiter et Antiope* par Carle Vanloo (huile sur toile, H. 0,50, x L. 0,72 m, Ermitage, inv.  $\Gamma$ 3 5639) n'est entré dans les collections de l'Ermitage qu'entre la fin du xixe et le début du  $xx^e$  siècle. Enfin une œuvre plus ancienne, conservée à l'Ermitage, le *Chien-loup* de Potter (huile sur toile, H. 0,965 x L. 1,320 m, Ermitage, inv.  $\Gamma$ 3 817), pièce maîtresse de la collection de maîtres anciens du marquis, n'est quant à elle entrée dans les collections de l'Ermitage qu'avec l'achat en 1815 par Alexandre 1 $^{eq}$  des chefs d'œuvres de la collection de Joséphine anciennement conservés à La Malmaison.

<sup>133.</sup> Huile sur toile, H. 0,92 x L. 1,17 m, Paris, Musée du Louvre, inv. INV 5037.

**<sup>134.</sup>** J. Guiffrey, « Documents sur la vente de la collection du marquis de Menars (1782) », *Nouvelles archives de l'art français*, 1873, p. 391. Courajod, qui annote les documents publiés par J. Guiffrey, reconnait en ce passage l'écriture de Cochin, *ibid.*, p. 390.

**<sup>135</sup>**. *Ibid*. p. 391.

<sup>136.</sup> Livres tournois.

<sup>137.</sup> Lettre du 3 avril 1782, citée d'après J. Guiffrey, op. cit., p. 398.

<sup>138.</sup> Pougin de Saint-Aubin (vers 1730-1783), dans sa régulière correspondance parisienne avec la margrave Caroline-Louise de Bade (1723–1783), écrit que Catherine II a payé l'œuvre 2000 écus, soit 6 000 livres : voir Cl. Pougin de Saint-Aubin et J.-L. Aubert, *Correspondance littéraire de Karlsruhe : 12 juillet 1766-15 décembre 1768*, 1995, p. 28.

**<sup>139</sup>**. Huile sur toile, H. 1,15 x L. 1,46 m, inv. Γ3 1168.

qui orne toujours les murs de l'Ermitage. On lui suppose encore un tel goût en 1782, et on imagine par conséquent qu'elle est cet étranger qui veut profiter de la vente de feu le marquis pour s'offrir un pendant à sa toile maîtresse de Greuze. Aussi d'Angiviller ajoute-t-il en *post-scriptum* à son courrier :

« P. S. Je reçois votre lettre avec la note sur le prix du tableau et sur l'intention de l'Impératrice de Russie. Je ne sçais s'il y auroit du mal que vous vissiez M. Grimm pour vous en informer comme de vous-même et lui dire en confidence que vous avez les mêmes ordres pour le Roi à cause du Muséum, et qu'ainsi il ne faut pas faire de folie. Comme ceci est une affaire du Roi et qu'un entêtement de part et d'autre entre Souverains est une sorte de lutte qui peut dégénérer en folie, si on n'est pas prévenu, je crois que cette démarche est dans la plus exacte et stricte probité, mais elle ne peut être ministérielle; vous pouvez sur ce propos voir M. Grimm comme de vous-même, et lui dire que vous avez les mêmes ordres. Je vous autorise en effet à le faire prendre au prix que vous voudrez, il fait à cause du crédit autoriser Joulain à dire que c'est pour le Roy quand il sera adjugé; quand on va aussi fort je ne sçais plus poser de bornes, et je dis aussi bien 20, 24, 25, 26 mille francs que 15 ou 16 »<sup>140</sup>

Finalement, François-Charles Joullain (1734 ? – 1790) se rend adjudicateur de l'œuvre au nom du roi pour 16 650 livres, vraisemblablement sans que Grimm, représentant de Catherine II, ne surenchérisse contre lui. Toutefois Grimm ne pouvait échanger aussi rapidement avec la Russie et comme sa correspondance avec Catherine II ne comporte d'ailleurs aucune mention d'un tel projet d'achat, force est d'admettre que Catherine n'a peut-être pas du tout cherché à acquérir le tableau. Quoiqu'il en soit, on semble se souvenir à Versailles qu'en 1766 l'impératrice russe appréciait tellement Greuze qu'elle avait su mettre le prix pour remporter son *Paralytique*. On lui suppose encore un tel goût en 1782, voire de vouloir profiter de la vente de feu le marquis de Menars pour acquérir un pendant au *Paralytique* que ce même marquis refusa d'acheter en son temps pour le roi...

En 1782, Catherine II ne s'intéresse en fait plus autant qu'auparavant à la peinture, son Ermitage et son Académie possédant dorénavant de riches collections qui sont propices à la formation de nouvelles générations d'artistes russes. Toujours en 1782, la ville se dote d'un nouveau symbole, le *Cavalier de bronze*, superbe statue équestre de Falconet glorifiant autant Pierre le Grand que Catherine la Grande. À cette date, on peut dès lors affirmer que les échanges artistiques mis en place dès le début du directorat de Marigny, à l'époque du rapprochement diplomatique entre Louis XV et Élisabeth, ont portés leurs fruits. Marigny apparaît même comme la cheville ouvrière française de cette évolution. En facilitant le rayonnement artistique de la France, il réussit, ainsi que je l'ai, je l'espère, montré, à seconder, et même à dépasser en intensité les échanges diplomatiques établis parallèlement.

## « M. le Directeur général a disposé de la place ».

Marigny et la suppression de l'envoi des architectes lauréats à l'Académie de France à Rome : voyage et séjour italien des Grands prix de la période 1767-1773

n tête du mémoire que Jean-Jacques Huvé, premier prix d'architecture de 1769, adressa en 1773 au marquis de Marigny, dans le but d'obtenir une place de pensionnaire à l'Académie de France à Rome, est noté : « M. le Directeur général a disposé de la place ».¹ Bien que l'envoi à Rome ne constituât pas encore un droit des lauréats, ceux-ci profitèrent habituellement de la pension royale. Or, du fait du conflit de 1767, opposant le directeur général des Bâtiments du roi à l'Académie Royale d'Architecture, le séjour romain fut détaché de la procédure du concours du Grand prix.

L'opposition de l'Académie d'Architecture à la nomination directe en mai 1767 de l'architecte Charles De Wailly dans une place d'académicien de première classe, contrairement aux règlements, dura près de sept mois. déclenchant une crise institutionnelle qui mit en exergue les complexités de la manifestation de l'autorité royale et dont les répercussions continuèrent bien après la réconciliation de Marigny avec l'Académie.<sup>2</sup> En effet, de 1767 et jusqu'à sa démission en juillet 1773, Marigny n'assista plus aux séances de l'Académie Royale d'Architecture, s'abstint de la distribution des médailles aux lauréats du Grand Prix, supprima la quatrième année du séjour italien des architectes et n'envoya au palais Mancini, siège de l'Académie de France à Rome, que les élèves de son choix.

La réponse de Marigny à Marc-René de Voyer d'Argenson, à propos d'une demande de prolongation du séjour italien de son protégé, l'architecte Bernard Poyet, est catégorique : « Je suis bien mortifié, Monsieur, de ne pouvoir faire ressentir au Sr. Poyet l'effet de votre recommandation en lui accordant la prolongation qu'il désire pour passer encore une année à Rome aux frais du Roi. J'ai disposé, il y a déjà quelque temps, des deux places d'architectes que j'avais à y donner pour l'année prochaine ; d'ailleurs, je ne suis guère en usage

<sup>1.</sup> A. de Montaiglon & J. Guiffrey (éd.), Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtiments, 18 vol., Paris : Chavaray, 1887-1912 : vol. XII, p. 437 (Mémoire du sr. Huvé à l'effet d'obtenir le voyage de Rome comme pensionnaire de l'Académie, daté avant le 28 juin 1772).

<sup>2.</sup> Sur l'affaire De Wailly cf. C. Marionneau, *Une nomination à l'ancienne Académie Royale d'Architecture en 1767*, Paris : E. Plon, Nourrit & Cie, 1894 ; I. Gensollen, *Le marquis de Marigny. Administrateur des arts de Louis XV*, Paris : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2022, p. 81-82. Sur Charles De Wailly cf. M. Mosser & D. Rabreau, *Charles de Wailly : peintre architecte dans l'Europe des Lumières*, catalogue d'exposition, Paris, Hôtel de Sully, 23/4-1/7/1979, Paris : Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1979. Sur la politique artistique de Marigny cf. C. Morin (éd.), *Marigny ministre des arts au château de Menars*, catalogue d'exposition, Blois, 30/6-16/9/2012, Milan : Silvana, 2012, Gensollen 2022.

d'accorder de pareilles prolongations aux architectes dont la quatrième année, suivant les arrangements que j'ai pris, est destinée à me fournir les moyens de prolongation en faveur de quelque peintre ou sculpteur dont l'art exige encore plus de secours ».<sup>3</sup>

## Les premiers prix en architecture de la période 1767-1773

Lemoine de Couzon, Jean-Jacob Guerne, Jean-Jacques Huvé, Jean-Auguste Marquis, Claude-Thomas de Lussault et Jean-Augustin Renard, les sept jeunes lauréats des années 1767-1773, qui se voient privés de la possibilité du séjour à l'Académie de France à Rome comme pensionnaires du roi, malgré leurs efforts persistants d'emporter le premier prix.

Pierre d'Orléans participa pour la première fois au concours en 1762, où il obtint le deuxième prix. En 1763 il n'obtint aucune distinction, mais finit en deuxième place au concours de l'année suivante (1764). Il participa de nouveau au concours de 1765, au premier programme qui fut abandonné, ainsi qu'en 1766, arrivant pour une troisième fois deuxième, derrière Jean-Arnaud Raymond et devant Pierre-Adrien Pâris. Il ne fut premier lauréat qu'en 1767 avec le projet d'une douane. Parmi ses concurrents pour le concours de 1767 figurent Lemoine de Couzon (second prix), Marquis (troisième prix) et Guerne.<sup>4</sup>

Jean-Philippe Lemoine de Couzon fu t un autre des concurrents du programme abandonné de 1765. Avant d'être nommé premier lauréat, il participa sans obtenir de distinction au concours de 1766, ainsi qu'au concours de 1767 où il fut deuxième derrière d'Orléans. C'est avec le programme pour une salle de comédie pour une grande ville que Lemoine obtint le premier prix en 1768. Dans ce même concours Bernard Poyet arriva second et Pâris troisième, Lussault et Marquis se trouvant parmi leurs collègues qui n'ont pas été couronnés de succès. Le projet de Lemoine,

<sup>3.</sup> Montaiglon & Guiffrey, XII, p. 380 (lettre de Marigny à Voyer d'Argenson, datée 1 juin 1772).

<sup>4.</sup> J.-M. Pérouse de Montclos, « Les prix de Rome » Concours de l'Académie royale d'architecture au xvIIIe siècle, Paris: Berger-Levrault; Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1984, p. 74-79, 81, 85-89, 91-92; M. Gallet, Les architectes parisiens du XVIIIe siècle. Dictionnaire biographique et critique, Paris: Mengès, 1995, p. 384-385. 5. Pérouse de Montclos 1984, p. 81, 85-89, 91-92, 94; Gallet 1995, p. 328. Annie et Daniel Verger contestent cette identification en proposant comme lauréat de 1768, Pierre-Hippolyte Le Moyne (1748-1828), fils du sculpteur Jean-Baptiste II Le Moyne, en se basant sur l'acte de décès de Le Moyne père, citée dans le Dictionnaire critique de A. Jal : A. Verger & D. Verger, Dictionnaire biographique des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, 1666-1968, Dijon : L'Échelle de Jacob, 2011, p. 938 ; A. Jal, Dictionnaire critique de biographie et d'histoire ... Deuxième édition corrigée et augmentée, Paris : Henri Plon, 1872, p. 765. Pierre-Hippolyte étudia l'architecture sous Jean-François Chalgrin (1739-1811) : L. Réau, Une dynastie des sculpteurs au XVIIIe siècle. Les Lemoyne, Paris: Les Beaux-Arts, 1927, p. 47 ; Verger & Verger 2011, 937. Or, si l'acte de décès de Jean-Baptiste II Le Moyne affirme qu'il avait un fils architecte, dont le nom fut Pierre-Hippolyte, ceci n'implique pas que c'était lui qui emporta le Premier Prix en 1768. Les procès-verbaux de l'Académie Royale d'Architecture précisent clairement que le premier prix de 1768 était adjugé « au sieur Jean-Philippe Le Moine, né à Paris, âgé de vingt-cinq ans, élève de M. Mansard » : H. Lemonnier, Procès-verbaux de l'académie royale de l'architecture 1671-1793, tome VIII (1768-1779), Paris : Libraire Armand Colin, 1924, p. 30 (séance du 29 août 1768). Il est à noter que dans la Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, publiée en 1908, c'est Pierre-Hippolyte Le Moyne qui est erronément signalé comme deuxième et premier prix des concours des années 1767 et 1768 (au lieu de Jean-Philippe Lemoine): J. Guiffrey & J. Barthélémy, Liste des pensionnaires de l'académie de France à Rome, donnant les noms de tous les artistes récompensés dans les concours du prix de Rome de 1663 à 1907, Paris : Firmin Didot, 1908, p. 39-40. A ne pas confondre non plus avec Paul-Guillaume Le Moine le Romain, premier lauréat de 1775, qui séjourna en Italie de 1776 à 1779 (ce qui est le cas de l'Index de la Correspondance des directeurs).

pour lequel il ne reste plus de dessins, attira même l'attention de la presse périodique et fut commenté dans le *Mercure de France* du mois d'octobre.<sup>6</sup>

Jean-Jacob Guerne se présenta aux deux programmes de 1765 et, ensuite, aux concours de 1766 et de 1767. En 1769 il concourut avec Lussault et Pâris, présentant un projet pour une fête publique dont le sujet fut le temple de l'Hymen pour le mariage d'un prince et gagna le premier prix, Lussault et Pâris arrivant second et troisième respectivement.<sup>7</sup>

Jean-Jacques Huvé, encouragé par Ange-Jacques Gabriel, tenta sa chance pour la première fois en 1765 (premier des deux programmes de cette année, abandonné), avant d'être couronné de succès en 1770 pour son projet d'un arsenal de terre.<sup>8</sup> Quand Huvé se plaignit auprès de Jacques-Denis Antoine, architecte de l'hôtel de la Monnaie, à propos de la suppression de son poste d'inspecteur de travaux à ce chantier, Antoine lui reprocha le temps dédié à la préparation du Grand prix.<sup>9</sup>

Jean-Auguste Marquis se présenta pour la première fois au concours de l'Académie en 1767 remportant le troisième prix derrière d'Orléans et Lemoine de Couzon. Il participa ensuite au concours pendant trois années consécutives (1768-1770) sans obtenir de distinction, avant de se présenter au Grand prix de 1771. L'Académie, jugeant que sept des neufs dessins qui avaient concouru, excédaient les mesures du programme, décida à la séance du 26 août 1771 de ne pas distribuer de prix. Cependant, l'année suivante Marquis reçut le premier prix aux côtés de Claude-Thomas de Lussault, primé pour sa participation au concours de 1772. 10

Lussault s'était déjà présenté au concours de 1765 (premier programme, abandonné) et, ensuite, aux concours de 1766 et de 1768 sans distinction. Il obtint le deuxième prix en 1769 derrière Guerne et le premier prix en 1772 pour un palais pour un prince du sang. <sup>11</sup> Le projet fut commenté dans le *Mercure de France* du mois de décembre. <sup>12</sup>

Déjà mentionné aux côtés de ses collègues dans les deux programmes de 1765, ainsi qu'en second prix en 1770 et en 1772, Jean-Augustin Renard, participa au concours de 1771 (prix non décerné) et remporta le concours de 1773 avec un projet pour un pavillon destiné à des fêtes particulières d'un souverain. Stricto sensu, le Grand prix de 1773 n'est pas directement lié aux conséquences du conflit entre Marigny et l'Académie d'Architecture, puisqu'il fut distribué après sa démission en juillet. Nous incluons cependant le cas de Renard dans cette étude en raison du déroulement du concours pendant le directorat de Marigny et de la participation de Renard aux programmes antérieurs.

**<sup>6.</sup>** *Mercure de France* (octobre 1768, t. I), p. 168-169.

<sup>7.</sup> Pérouse de Montclos 1984, p. 81-82, 85-89, 91-92, 102-103 ; Gallet 1995, p. 246-247.

<sup>8.</sup> Pérouse de Montclos 1984, p. 81, 106-108 ; Gallet 1995, p. 269-271. Dans *L'Union des Sciences, des Arts et de la Morale* (1802), Huvé relate comment ce fut Gabriel qui le conseilla de suivre les concours de l'Académie : S. Chauffour, « La formation d'un architecte au xvIII<sup>e</sup> siècle : les années d'apprentissage de Jean-Jacques Huvé auprès de Jacques-Denis Antoine (1767-1773) » *Livraisons d'histoire de l'architecture* 7-1 (2004), p. 101.

<sup>9.</sup> Huvé fut inspecteur des travaux du 1er janvier 1770 jusqu'au 31 décembre 1772. Il partagea ce poste avec Dubois, Boulland et Antoine le Jeune. C'était surtout l'indépendance que Huvé montra qui déplut à Antoine. A propos de la suppression de son poste cf. Chauffour 2004, p. 101, 107-108.

<sup>10.</sup> Pérouse de Montclos 1984, p. 91-92, 94-98,102-103, 106-108, 110, 116-121; Gallet 1995, p. 359.

<sup>11.</sup> Pérouse de Montclos 1984, p. 81, 85-89, 94-98, 102-103, 116-121 ; Gallet 1995, p. 358.

<sup>12.</sup> Mercure de France (décembre 1772), p. 19.

<sup>13.</sup> Pérouse de Montclos 1984, p. 81-82, 106-108, 110, 116-121, 125-131 ; Gallet 1995, p. 429-430.

## L'envoi des architectes pensionnaires à l'Académie de France à Rome pendant la période 1767-1773

n 1767, quand Pierre d'Orléans remporta le premier prix, aucun architecte ne fut envoyé comme pensionnaire à l'Académie de France à Rome. Au palais Mancini (fig. 1), ne séjournaient à l'époque que trois architectes: Charles-François Darnaudin et Juste-Nathan Boucher, arrivés à Rome en 1764, ainsi que Jean-François Heurtier, arrivé en 1766. <sup>14</sup> Darnaudin et Heurtier étaient les lauréats de 1763 et de 1765 respectivement. Quoique Juste-Nathan Boucher n'eût reçu que le deuxième prix en 1763, Marigny lui accorda une place de pensionnaire surnuméraire. Fils du peintre François Boucher et élève de Soufflot et de Blondel, le jeune Juste-Nathan avait sans doute des « dispositions heureuses », comme le précisa-t-il Marigny dans une lettre à Natoire datée 18 août 1764 : « Trois élèves qui doivent remplacer à l'Académie de France à Rome ceux dont le temps est fini partiront incessament. Ils seront accompagnés du fils de M. Boucher, que je vous envoye breveté en qualité de surnuméraire. Il a des dispositions heureuses pour réussir dans l'architecture ; on m'assure d'autant d'ardeur pour acquérir que de bonne conduite, et il est le fils d'un homme de mérite et que j'aime ; je saisis avec plaisir toutes ces circonstances pour lui en donner des preuves en la personne de son fils, que je vous recommande singulièrement, comme de m'informer de ses progrès et de vos espérances sur son compte ».15



<sup>14.</sup> Les brevets de Darnaudin et de Boucher furent signés le 19 août 1764 ; Darnaudin et Boucher sont arrivés à Rome le 11 novembre 1764 : Montaiglon & Guiffrey, XII, p. 51-52 (brevets), p. 65 (état des pensionnaires pour l'année 1765). Le brevet de Heurtier fut signé le 31 août 1766 ; il arriva à Rome le 8 décembre : op.cit., p. 125 (brevet), p. 187-188 (état des pensionnaires pour l'année 1768). Cf. aussi la lettre de Natoire à Marigny, datée 10 décembre 1766 : op.cit., p. 135.

Fig. 1. Giovanni Battista Piranesi, Vue de la Via del Corso avec le Palais de l'Académie établie par Louis XIV, roi de France, gravure : G.-B. Piranesi, Vedute di Roma, part I, planche 40 (1750-1778).

<sup>15.</sup> Montaiglon & Guiffrey, XII, p. 48 (lettre de Marigny à Natoire, datée 18 août 1764). Cf. aussi la lettre de Marigny à Cochin, de même date : « Le cas tout particulier que je fais de M. Boucher est une raison pour m'engager à en expédier un [brevet] pour son fils, à la faveur duquel il jouira des mêmes privilèges que s'il eut remporté le premier prix, persuadé aussi que cette disposition de ma part en sa faveur ne fera qu'exciter davantage son émulation » : op.cit., p. 49.

Les deux lauréats de 1764 et de 1766 avaient bien reçu leurs brevets mais n'étaient pas présents à l'Académie en 1767. Adrien Mouton, premier prix de 1764, était arrivé au palais Mancini en 1765 et il y séjourna jusqu'à l'été de 1767, quand il fut expulsé de l'Académie pour insoumission envers Natoire. <sup>16</sup> Quant à Jean-Arnaud Raymond, premier prix de 1766, il n'est arrivé à Rome qu'en 1769, ayant été retenu en France en raison des travaux qu'il avait entrepris pour Arthur-Richard de Dillon, archevêque de Narbonne. <sup>17</sup>

Au lieu d'accorder les deux places vacantes à des architectes, Marigny préféra prolonger le séjour de deux peintres. L'un fut Jean-Jacques Lagrenée, dit Lagrenée le jeune, qui était arrivé à Rome en 1765 avec la permission d'occuper une chambre à l'Académie. Il bénéficia de l'année de pension que Mouton n'avait pas consommée, après laquelle il continua à séjourner au palais Mancini comme simple locataire jusqu'en 1769. L'autre fut Simon Julien, pensionnaire du Roi depuis 1763, auquel fut accordée la place de Raymond en prolongation de son séjour.

Ainsi, en janvier 1768 Darnaudin et Heurtier étaient les seuls architectes qui logeaient au palais Mancini comme pensionnaires.<sup>20</sup>

En janvier 1769 il n'y restait que Heurtier. Darnaudin était parti pour la France l'année précédente,<sup>21</sup> tandis que la place de l'architecte pensionnaire qui devrait arriver à Rome à la fin de 1768 fut accordée au peintre Jean-Pierre Houël. L'architecte Heurtier quitta l'Académie en automne 1769.<sup>22</sup>

La place accordée à Houël était celle qu'occuperait l'architecte lauréat de 1767, Pierre d'Orléans.<sup>23</sup> Houël n'était ni élève de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture ni concurrent au Grand prix. Il avait reçu sa formation artistique par Jean-Baptiste Descamps à Rouen, puis par Jacques-Philippe Le Bas et Francesco Casanova à Paris. Il devint pensionnaire grâce au patronage de Barthélémy-Augustin Blondel d'Azincourt, la protection de Etienne-François de Choiseul-Beaupré-Stainville, duc de Choiseul et la recommandation de Charles-Nicolas Cochin. Le 10 avril 1768 Cochin écrivait à Marigny : « Je ne sais point jusqu'où il vous plaira de porter vos bontés à son égard, mais, malheureusement, il ne se trouvera de deux ans

**<sup>16.</sup>** Le brevet de Mouton fut signé le 20 septembre 1765 ; il arriva à Rome en avril 1766 avec un retard de six mois, ayant été chargé par le comte de Caylus de dessiner les antiquités de Languedoc : Montaiglon & Guiffrey, xii, p. 93-94 (brevet), p. 105-106, note 1 & p. 114-115, lettre de Natoire à Marigny, datée 23 avril 1766 (raisons de son retard). Mouton fut expulsé pour avoir refusé de présenter son billet de communion pascale : op.cit., p. 166-167 (lettre de Natoire à Marigny, datée 19 août 1767). A son retour à Paris, il intenta un procès contre Natoire ; en 1770 Natoire fut condamné à 20.000 livres de dommages.

<sup>17.</sup> Montaiglon & Guiffrey, XII, p. 217 (lettre de Cochin à Marigny, datée 17 décembre 1768). Cf. aussi op.cit., p. 218 (lettres de Marigny à Natoire et à Cochin, datées 19 décembre 1768). Raymond arriva à Rome le 24 novembre 1769 : op.cit., p. 263 (état des pensionnaires pour l'année 1770).

**<sup>18</sup>**. Montaiglon & Guiffrey, XII, p. 187-188 (état des pensionnaires pour l'année 1768). Bien qu'il ne fût pensionnaire pour une seule année, Lagrenée sollicita et reçut la gratification ordinaire pour son voyage de retour : op.cit., p. 227-228, 232-233 (lettre de Natoire à Marigny, datée 8 maris 1769 ; lettre de Marigny à Natoire, datée 7 avril 1769 ; lettre de Natoire à Marigny, datée 26 avril 1769).

<sup>19.</sup> Le brevet de Julien fut signé le 24 août 1763 ; Julien arriva à Rome le 10 décembre 1763 : Montaiglon & Guiffrey, xi, p. 481 (brevet) ; xii, p. 65 (état des pensionnaires pour l'année 1765). A propos de la prolongation de la pension de Julien : op.cit., p. 175-177 (lettre de Cochin à Marigny, datée 18 septembre 1767 ; lettre de Marigny à Natoire, datée 21 septembre 1767). Julien reçut une prolongation supplémentaire jusqu'à l'arrivée de Raymond en 1769 : op.cit., p. 216, 218 (lettre de Natoire à Marigny, datée 7 décembre 1768). Il séjourna à Rome à ses propres frais jusqu'en 1771 : op.cit., p. 330 (lettre de Natoire à Marigny, datée, 29 mai 1771).

**<sup>20</sup>**. Montaiglon & Guiffrey, XII, p. 187-188 (état des pensionnaires pour l'année 1768). Boucher retourna en France en 1767 : op.cit., p. 180 (lettre de Cochin à Marigny, datée 6 octobre 1769).

<sup>21.</sup> Montaiglon & Guiffrey, XII, p. 220-221 (état des pensionnaires pour l'année 1769). Darnaudin devait retourner en France à la fin de 1767. Etant tombé malade, il reçut une prolongation de sa pension pendant sa convalescence jusqu'au printemps/été de 1768 : op.cit., p. 183 (lettre de Marigny à Natoire, datée 7 novembre 1767).

<sup>22.</sup> Montaiglon & Guiffrey XII, p. 253 (lettre de Natoire à Marigny, datée 11 octobre 1769).

<sup>23.</sup> Lagrenée avait sollicité cette place comme seconde prolongation de son séjour en tant que pensionnaire, ce qui lui fut refusé, puisque la place était déjà destiné par Marigny à Houël: Montaiglon & Guiffrey, XII, p. 216-219 (lettre de Natoire à Marigny, datée 7 décembre 1768; lettre de Marigny à Natoire, datée 2 janvier 1769).

d'ici de place de pensionnaire vacante, et si vous aviez dessein de faire quelque chose de plus pour lui, il serait nécessaire de chercher quelque moyen hors de l'ordinaire ». En haut de cette lettre Marigny donna sa réponse succincte : « Il n'y a qu'à lui donner la place d'architecture ; mon intention étant de ne point envoyé d'architecte cette année à Rome, M. de Montucla formera l'arrangement et me proposera les signatures en conséquence. ».<sup>24</sup> Quoique son brevet s'achevât en mai 1768,<sup>25</sup> Houël ne partit pour l'Italie qu'à l'été de 1769 en raison des travaux qu'il avait entrepris pour le duc de Choiseul.<sup>26</sup> Pendant son absence, sa place était accordée au peintre Dominique Lefebvre-Desforges comme prolongation de sa propre pension.<sup>27</sup>

Ainsi, de 1767 jusqu'en novembre 1769, aucun architecte ne fut envoyé comme pensionnaire à l'Académie de France à Rome. C'est à partir de la fin de 1769 que les premiers architectes arrivèrent en Italie : Jean-Arnaud Raymond, premier prix de 1766, arriva à Rome en novembre 1769 pour bénéficier du reste de sa pension (le temps occupé pour les travaux entrepris pour l'archevêque de Narbonne ayant été attribué au peintre Julien : cf. supra)<sup>28</sup>; Bernard Poyet, second prix de 1768, arriva à Rome au mois de décembre 1769.<sup>29</sup> Jusqu'à la démission de Marigny en juillet 1773, il y avait quatre envois de plus : Jean Tubeuf, Pierre-Adrien Pâris, Jean-François Chevalier et Pierre Rousseau. Parmi les six architectes pensionnaires de la période 1767-1773, seul Raymond fut premier Grand prix d'architecture.

Les critères du choix de ces envois furent divers et il n'est pas toujours possible de les établir. Le fait, par exemple, que Poyet était lié à Charles De Wailly, dont la nomination directe en membre de première classe de l'Académie Royale d'Architecture avait été au cœur du conflit de 1767, n'est pas sans importance. Parmi les protecteurs de Poyet se trouvait, d'ailleurs, le grand protecteur de De Wailly, Marc-René de Voyer de Paulmy d'Argenson. C'était lui qui demanda à Marigny la prolongation du séjour de Poyet pour l'année 1773 et, ensuite, l'accord d'une gratification pour visiter Venise et Naples.<sup>30</sup>

<sup>24.</sup> Montaiglon & Guiffrey, XII, p. 193-194 (lettre de Cochin à Marigny, datée 10 avril 1768).

<sup>25.</sup> Montaiglon & Guiffrey, XII, p. 197 (brevet).

**<sup>26.</sup>** Houël est arrivé à Rome le 28 juin 1769 : Montaiglon & Guiffrey, XII, p. 197 (brevet), p. 263 (état des pensionnaires pour l'année 1770). En juillet 1771 il sollicita la prolongation de son séjour jusqu'à Pâques 1772, soit en forme de pension soit en forme de permission d'occuper une chambre ; elle lui fut après tout refusée : op.cit., p. 335, 340-341, 351 (lettres de Houël à Marigny, datées 18 juin, 23 juillet et 11 septembre 1771), p. 345-348, 350 (lettres de Marigny à Natoire et à Houel, datées 15 août 1771, lettres de Natoire à Marigny, datées 28 août et 4 septembre 1771), p. 353 (refus : lettre de Marigny à Natoire, datée 30 septembre 1771).

<sup>27.</sup> Lefebvre était le lauréat du Grand Prix de 1761. Son brevet fut signé le 19 août 1764 ; il arriva à Rome le 11 novembre 1764 : Montaiglon & Guiffrey, xII, p. 51 (brevet), p. 65 (état des pensionnaires pour l'année 1765). Sur la prolongation de son séjour comme pensionnaire : op.cit., p. 209-210, 212-213 (lettre de Cochin à Marigny, datée 16 septembre 1768 ; lettres de Marigny à Natoire et à Cochin, datées 30 septembre 1768). Cf. aussi op. cit., p. 217-219 (lettre de Cochin à Marigny, datée 17 décembre 1768 ; lettre de Marigny à Natoire, datée 2 janvier 1769). Lefebvre mourut de phtisie avant l'arrivée de Houël : op.cit., p. 235-236 (lettre de Natoire à Marigny, datée 3 mai 1769).

<sup>28.</sup> Sur les années romaines de Raymond cf. M.-L. Pujalte-Fraysse, « Interprétation du modèle à l'antique à la fin du xvIII<sup>e</sup> siècle d'après la biographie de l'architecte Jean-Arnaud Raymond » dans *Les arts des Lumières. Essais sur l'architecture et la peinture en Europe au xvIII<sup>e</sup> siècle, Paris : GHAMU, 2019 [https://www.ghamu.org/wp-content/uploads/2019/03/M.-L.-Pujalte-Fraysse-Linterprétation-de-lantique-par-J.-A.-Raymond.pdf], p. 121-123.* 

**<sup>29</sup>**. Le brevet de Poyet fut signé le 15 août 1769 ; Poyet arriva à Rome le 24 décembre 1764 : Montaiglon & Guiffrey, XII, p. 248 (brevet), p. 263 (état des pensionnaires de l'année 1770).

**<sup>30.</sup>** Montaiglon & Guiffrey, xII, p. 379, 399 (lettres de Voyer d'Argenson à Marigny, datées 27 mai et 30 septembre 1772). Ayant déjà rempli la place de Poyet, Marigny lui accorda une chambre (sans pension), ainsi que la gratification ordinaire pour continuer son voyage en Italie: op.cit., p. 380-381, 402-404 (lettre de Marigny à Voyer d'Argenson, datée 1 juin 1772; observations sur la demande de M. le marquis de Voyer en faveur du Sr. Poyet; lettre de Natoire à Marigny, datée 11 novembre 1772; lettre de Marigny à Natoire, datée 16 novembre 1772; lettre de Poyet à Marigny, datée 18 novembre 1772).

De même, Jean Tubeuf, pensionnaire à Rome de 1770 à 1773,31 élève de l'École de dessin de Jean-Baptiste Descamps à Rouen, devait probablement son envoi extraordinaire d'une part à la réussite de l'académie rouennaise (qui servit de modèle pour d'autres villes de province) et de l'autre à l'influence du fondateur de ladite école, qui était admis à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture en 1764 et qui entretenait de bonnes relations avec Charles-Nicolas Cochin, qui remplissait la fonction de « chargé du détail des arts », c'est-à-dire du conseiller de Marigny. 32 Il est à noter que Descamps avait personnellement parlé de Tubeuf à Marigny, quand celui-ci avait visité Rouen en 1769.33 La société rouennaise était très sensible au fait que c'était la première fois que cette faveur s'accordât à un élève des académies de peinture établies en province. Le séjour italien de Tubeuf fut discuté pendant la séance du 7 août 1771 de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen et son secrétaire perpétuel demanda et reçut de Marigny la permission de publier les nouvelles à la presse périodique.<sup>34</sup>

Pierre-Adrien Pâris, troisième prix aux concours de 1765, 1766, 1768 et 1769, se rendit à Rome grâce à l'intervention de Louis-François Trouard, architecte des Bâtiments du roi. Il n'a pas bénéficié du pensionnat tout de suite ; il entreprit le voyage en 1771 à ses dépens (avec le jeune fils de Trouard, auquel il servit d'instituteur), ayant reçu la permission de loger au palais Mancini avec l'expectative de devenir pensionnaire l'année suivante, quand un des deux architectes pensionnaires partirait. Après avoir séjourné à Rome durant trois ans (le premier à ses frais), Pâris choisit de ne pas bénéficier de sa troisième année comme pensionnaire.

Les deux derniers architectes envoyés par Marigny à l'Académie de France à Rome furent Jean-François Chevalier de Beauregard, élève

<sup>31.</sup> Le brevet de Tubeuf fut signé le 20 août 1770 ; Tubeuf arriva à Rome le 8 novembre 1770 : Montaiglon & Guiffrey, XII, p. 296-297 (brevet), p. 321-322 (état des pensionnaires de l'année 1771). Cf. aussi : op.cit., p. 286, 303-305 (lettres de Marigny à Descamps, datées 24 juillet et 3 septembre 1770, lettre de Marigny à Natoire, datée 4 septembre 1770 ; lettre de Tubeuf à Marigny, datée 7 septembre 1770 ; lettre de Descamps à Marigny, datée 10 septembre 1770).

<sup>32.</sup> Sur l'École de dessin de Descamps cf. A. Henry-Gobet, *Une sociabilité du dessin au xviire siècle : artistes et académiciens à Rouen au temps de Jean-Baptiste Descamps, 1751-1791*, thèse de doctorat, Université Panthéon-Sorbonne, 2008 ; G. Maës, « Un modèle d'apprentissage pour artistes et artisans au xviiir siècle : l'École de dessin de Jean-Baptiste Descamps à Rouen » dans D. Bière, M. Gil, P. Prevost-Marcilhacy & V. Sapienza, V. (éds), *Apprentissage, travail et création. Lieux, communautés, réseaux, transmissions familiales*, Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches historiques de Septentrion, 2021. Sur les relations entre Descamps et Cochin cf. leur correspondance publiée dans C. Michel, « Lettres adressées par Charles-Nicolas Cochin à Jean-Baptiste Descamps » *Nouvelles archives de l'art français* 1986 (No 28), p. 9-98. Descamps était en contact avec Cochin pendant la rédaction de son *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, publié en 1769 et dédié au marquis de Marigny : G. Maës, « L'itinéraire du *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant* de Jean-Baptiste Descamps (1769) » *Revue du Nord* 2005/2 (360-361), p. 525. De 1755 à 1770 Cochin fut « Secrétaire perpétuel de l'Académie Royale de Peinture, chargé des opérations relatives à la place du Premier Peintre du roi ». Sur les fonctions remplies par Cochin sous le Directorat de Marigny cf. Gensollen, 2022, p.33-37.

<sup>33.</sup> Montaiglon & Guiffrey, XII, p. 186 (lettre de Marigny à Descamps, datée 24 juillet 1770). Tubeuf bénéficia aussi de la protection de la marquise de Folleville : op.cit., p. 301 (lettre de Marigny à Mme De Folleville, datée 30 août 1770).

**<sup>34.</sup>** Montaiglon & Guiffrey,  $x_{II}$ , p. 343-344, 346-347 (lettre de Haillet de Couronne à Marigny, datée 8 août 1771; réponse de Marigny, datée 15 août 1771).

<sup>35.</sup> Montaiglon & Guiffrey, XII, p. 326, 336-337, 380-382 (lettre de Trouard à Marigny, datée 20 avril 1771; lettres de Marigny à Natoire et à Trouard, datées 24 juin 1771; observations ...; état actuel de l'École de Rome, datée 1 juin 1772). Le brevet de Pâris fut signé le 13 juin 1772 : op.cit., p. 386.

**<sup>36.</sup>** Pâris sollicita que sa place fut attribuée à son ami architecte Nicolas-Martial Foacier : Montaiglon & Guiffrey, xIII, p. 12-14, 18-19 (lettres de Trouard et de Pierre à Terray, datées 29 juillet 1774 ; lettre de Pierre à Terray, datée 8 août 1774). Ce fut Huvé qui bénéficia de la pension : op.cit., p. 23, 25-26 (lettre de Terray à Bernis, datée 15 août 1774 ; lettres de Terray à Pierre, à Trouard et à Natoire, datées 16 août 1774). Pâris rentra en France à la fin de 1774. Il reçut le double de la gratification pour son retour afin de visiter d'autres endroits en Italie: op.cit., p. 13-14, 25-26 (lettre de Pierre à Terray, datée 29 juillet 1774 ; lettres de Terray à Trouard et à Natoire, datées 16 août 1774). Sur le séjour de Pâris en Italie: cf. P. Pinon, *Pierre-Adrien Pâris architecte (1745-1819) ou l'archéologie malgré soi*, thèse de doctorat, Paris : Université Paris IV – Sorbonne, 1997, vol. I, p. 22-106 & vol. II; P. Pinon, *Pierre-Adrien Pâris (1745-1819), architecte et les monuments antiques de Rome*, Rome : École Française de Rome, 2007. Pâris laissa un journal manuscrit de son séjour : P.-A. Pâris, *Journal de mon voyage en Italie, commencé le 19 septembre 1771* : Bibliothèque Municipale de Besançon, Ms Pâris 6 :

https://memoirevive.besancon.fr/ark:/48565/r7v16lz3tw8g/7974a764-368a-4a7d-b7ac-c2ac5875c14a.

de Marie-Joseph Peyre l'aîné et Pierre Rousseau, élève de Nicolas-Marie Potain. Ils arrivèrent à Rome en 1772 et 1773 respectivement et retournèrent en France en 1775, Rousseau sans avoir complété sa troisième année de pension, en raison de sa santé.<sup>37</sup>

## Le séjour des lauréats de la période 1767-1773 à Rome

r, bien que le directeur général des Bâtiments du roi ait disposé des places auxquelles espéraient les lauréats de la période 1767-1773, ceux-ci tentèrent tout de même de se rendre en Italie, affirmant ainsi que le séjour à Rome était vraiment établi comme une étape indispensable pour le perfectionnement des artistes français, comme l'avait souhaité Colbert.<sup>38</sup>

La reconstitution du séjour des lauréats de 1767-1773 à Rome s'avère fragmentaire et inégale, faute de documentation officielle. Dans le cas où les architectes fréquentent l'Académie ou dans le cas où ils y sont logés (une fois le voyage à Rome rétabli en faveur des architectes par l'abbé Terray, successeur de Marigny), il est possible de retracer en partie leur activité dans la *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome* et dans la correspondance et les récits de voyage de leurs collègues locataires à l'Académie. Des sept premiers prix des années 1767-1773, seul Huvé tint un journal de voyage, témoin précieux de son séjour en Italie. <sup>39</sup>

La seule information que nous possédons sur le projet de Pierre d'Orléans, premier prix de 1767, à se rendre en Italie est une lettre adressée à l'Académie Royale d'Architecture, datée 28 août 1769, avec laquelle il demanda un certificat de sa participation au prix « ayant le dessin de faire le voyage de Rome à ses frais ».<sup>40</sup>

Jean-Philippe Lemoine de Couzon, premier prix de 1768, attendit jusqu'en 1770 pour demander le pensionnat. Entre temps, il occupa le poste d'inspecteur des travaux du Colisée aux Champs-Elysées. <sup>41</sup> Quand Cochin sollicita une place de pensionnaire en sa faveur, Marigny l'informa qu'elle était déjà attribuée à Tubeuf. <sup>42</sup> En réalité, Marigny n'envoya sa réponse qu'après avoir écrit à Descamps pour demander des détails à propos de son protégé dans le but de préparer son brevet. <sup>43</sup> Lemoine de Couzon se rendit à ses propres frais en Italie, vraisemblablement en compagnie de

**<sup>37</sup>**. Le brevet de Chevalier de Beauregard fut signé le 13 juin 1772: Montaiglon & Guiffrey, XII, p. 385. Le brevet de Rousseau fut signé le 25 juillet 1773 : op.cit., p. 439. A propos de Rousseau cf. aussi : op.cit., p. 418-419 ; XIII, p. 142 (lettre de Le Prestre à Marigny, datée 1 avril 1773 ; lettre d'Hallé à D'Angiviller, datée 4 octobre 1775).

<sup>38. «</sup> Il semble impératif que les jeunes exerçant votre profession séjournent à Rome pour y former leur goût et leur style au regard des originaux et des copies des principaux maîtres de l'Antiquité et des siècles passés » : lettre de Colbert à Poussin, datée 1666, citée d'après L. Gallo, « 'Pour échauffer le génie': séjour à Rome des Grands Prix d'architecture sous l'Empire » dans L. Tedeschi, J.-P. Garric & D. Rabreau (éd.), Bâtir pour Napoléon. Une architecture franco-italienne, Bruxelles : Mardaga, 2021, p. 136.

**<sup>39.</sup>** Cf. L. Serbat, « Le voyage d'Italie et les dessins de l'architecte J.-J. Huvé » *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français* 1924, p. 40-56 ; S. Chauffour, *Jean-Jacques Huvé*, *1742-1808 : retour à Palladio*, thèse du diplôme d'archiviste-paléographe, Paris : Ecole Nationale de Chartes : 2005.

<sup>40.</sup> Lemonnier 1924, p. 58 (où il est noté erronément que Dorléans reçut le premier prix en 1766).

<sup>41.</sup> Montaiglon & Guiffrey, XII, p. 285 (lettre de Cochin à Marigny, datée 23 juillet 1770).

<sup>42.</sup> Montaiglon & Guiffrey, xII, p. 285, 289 (lettre de Cochin à Marigny, datée 23 juillet 1770 ; lettre de Marigny à Cochin, datée 26 juillet 1770).

<sup>43.</sup> Montaiglon & Guiffrey, XII, p. 286, 289 (lettres de Marigny à Descamps et à Cochin, datées 24 et 26 juillet 1770).

l'architecte Jean-Jacob Guerne, premier prix de 1769. Étant calviniste, Guerne ne sollicita pas le pensionnat pour ne pas compromettre son père, Abraham Guerne, charpentier de la Ville, qui travaillait à l'époque au chantier de l'Opéra de Versailles. 44 Lemoine et Guerne fréquentaient, néanmoins, tous les deux l'Académie de France à Rome, où logeaient à l'époque les architectes Raymond, Poyet, Tubeuf et Pâris. Ils s'y rendaient assez souvent pour que Natoire se sentît en état d'informer Marigny sur le bon emploi de leur temps. 45 Ils suivaient les cours de l'Académie ouverts aux externes et faisaient des études des monuments antiques et modernes sur les lieux. L'activité de Lemoine à Rome est presque inconnue. D'après le témoignage de Pâris (qui laissa un journal de son voyage en Italie),46 il avait réalisé des relevés du palais Farnèse à Caprarola<sup>47</sup> et était engagé avec Pâris et Poyet par Charles De Wailly pour préparer les relevés d'un projet entrepris pour le comte Cheremetieff, Ministre de la Marine russe, quand celui-ci séjourna à Rome avec De Wailly pendant les mois de janvier et de février de 1772.48 De son côté, Guerne s'associa à Raymond, formant un clan rival contre Poyet et Tubeuf. 49 Grâce à Pâris, qui travaillait souvent en compagnie de Guerne entre octobre 1771 et mars 1772 (tout en tenant de bonnes relations avec l'autre groupe), il est possible de retracer une partie de ses activités :50 Guerne avait réalisé des relevés du palais Massimo alle Colonne,<sup>51</sup> du temple de Sérapis au Quirinal,<sup>52</sup> du Forum de Nerva<sup>53</sup> et de l'arc de Constantin.<sup>54</sup> Il visita San Stefano Rotondo et Santa Costanza,<sup>55</sup> ainsi que Ostie<sup>56</sup> et Tivoli (fig. 2).<sup>57</sup>

De la correspondance entre Raymond et l'architecte vénitien Tommaso Temanza, il résulte qu'en septembre 1772, Guerne et Lemoine de Couzon se sont rendus dans le Vicentin, où ils étudièrent l'architecture palladienne. Ce fut Raymond qui recommanda les deux jeunes gens à Temanza comme des personnes qui « joignent à un talent distingué, beaucoup d'esprit et une grande politesse » ; il continua : « Je vous prie de leur indiquer les œuvres les plus importantes de Palladio qui se trouvent à Venise, car c'est la seule raison de leur voyage, et si le temps qu'ils prévoient de consacrer à leur séjour le leur permet, de visiter les œuvres d'autres maîtres donnez-leur, je vous en

<sup>44.</sup> Gallet 1995, p. 246.

<sup>45.</sup> Montaiglon & Guiffrey, XII, p. 397-398 (lettre de Natoire à Marigny, datée 9 septembre 1772).

**<sup>46</sup>**. Cf. supra note 36.

<sup>47.</sup> Lemoine prêta ses dessins à Pâris le 28 mai 1772 : Pâris, 1771, p. 191. Cf. Pinon 1997, p. 37, note 218.

<sup>48.</sup> Pâris 1771, p. 128-129 (30 janvier 1772). Cf. Pinon 1997, p. 36-37.

**<sup>49.</sup>** Pâris 1771, p. 69 : « Nous fûmes à Saint Pierre, Guerne, Raymond et moi. Ils me parlèrent beaucoup des deux autres architectes, qu'ils n'avaient pas voulu admettre dans leur société. Je démêlai beaucoup d'animosité dans le second ». Cette sortie, datée 28 octobre 1771, fut la première faite par Pâris à Rome.

**<sup>50.</sup>** Cf. Pinon 1997, en particulier p. 30-36.

**<sup>51.</sup>** Avec Raymond. Le 19 novembre 1771 il prêta ses dessins à Pâris ; il se trouva sur les lieux avec Raymond et Pâris de nouveau le 2 décembre pour dessiner d'autres détails : Pâris 1771, p. 84, 91. Cf. Pinon 1997, p. 31.

**<sup>52.</sup>** Avant le 8 janvier 1772, avec Pâris : Pâris 1771, p. 106. Cf. Pinon 1997, p. 31.

**<sup>53.</sup>** Le 16 janvier 1772, avec Pâris : Pâris 1771, p. 117-118. Cf. Pinon 1997, p. 31 ; Pinon 2007, p. 141.

**<sup>54</sup>**. Le 5 et le 6 mars 1772, avec Raymond, Pâris, Poyet et Tubeuf : Pâris 1771, p. 149-150. Cf. Pinon 2007, p. 92. **55**. Le 23 février 1772, en compagnie de Pâris et du comte de Cronstedt, futur intendant des Bâtiments du Roi de Suède : Pâris 1771, p. 143. Cf. Pinon 1997, p. 31-32.

**<sup>56</sup>**. Le 31 mars 1772, en compagnie de Pâris, Poyet, Houël, Vincent et du comte de Cronstedt : Pâris 1771, p. 161-162. Cf. Pinon 1997, p. 33-34.

**<sup>57.</sup>** Dans la collection de Pâris existe une vue en sanguine du temple de Vesta à Tivoli, portant l'inscription de la main de Pâris « Guerne, Temple de Vesta à Tivoli » : BM Besançon, Fonds Pâris, vol. 453, no 35 (base Joconde, MU332UU1558).

prie, les instructions nécessaires ».<sup>58</sup> En effet, les deux architectes français furent guidés en Vénétie par les élèves de Temanza, qui leur procura aussi une lettre de recommandation pour l'architecte vicentin Enea Arnaldi.<sup>59</sup>

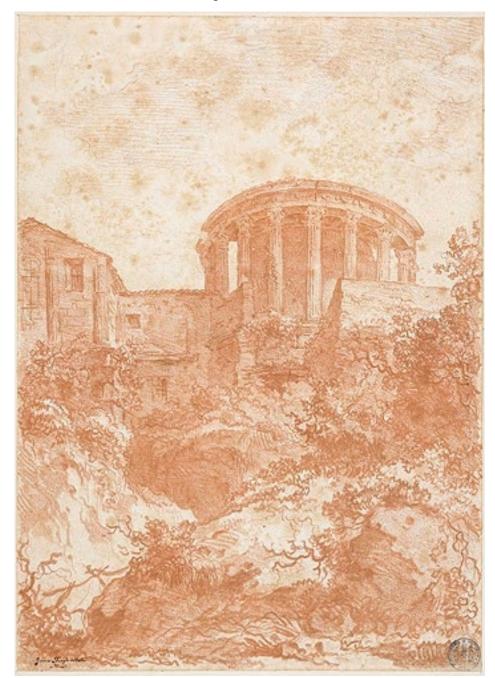


Fig. 2. Attribué
à Jean-Jacob Guerne,
Le temple de Vesta, dit
de la Sibylle, à la villa
d'Este à Tivoli. Sanguine
sur papier (c. 17711772). Besançon,
Musée des beaux-arts
et d'archéologie,
Collection Pierre-Adrien
Pâris, D. 2955 (Cl. du
musée – P. Guénat).

<sup>58.</sup> Lettre de recommandation de Raymond à Temanza, datée 3 septembre 1772 et lettres de remerciements, datées 4 septembre et 24 octobre 1772 : Bibliothèque du Musée Correr à Venise, Ep. Moschini, voce « Raymond » : lettres vı, vıı, ıx. Cf. L. Olivato, « 'Les monuments de Palladio ... font grande impression' : J. A. Raymond à Tomaso Temanza » *Arte Veneta* vol. xxıx (1975), p. 257-258. Raymond avait parcouru Venise et ses environs afin d'étudier les œuvres de Vignola, Palladio et Scamozzi pendent le printemps et l'automne de 1771, bénéficiant d'une gratification accordée par Marigny : Montaiglon & Guiffrey, xıı, p. 319-323, 330, 344, 354-355 (lettre de Raymond à Marigny, datée 26 décembre 1770 ; lettres de Natoire à Marigny, datées 9 janvier et 6 février 1771 ; lettre de Marigny à Natoire, datée 17 février 1771 ; lettre de Natoire à Marigny, datée 29 mai 1771 ; lettre de Raymond à Marigny, datée 12 août 1771 ; lettre de Natoire à Marigny, datée 14 octobre 1771). Cf. aussi : Pujalte-Fraysse, 2019, p. 121-123.

**<sup>59.</sup>** Olivato 1975, p. 253-254 ; L. Olivato-Puppi, « Architectes Français de l'époque de Soufflot en Vénétie » dans *Soufflot et l'architecture des Lumières*, Actes du colloque international du C.N.R.S. organisé par l'Institut d'Histoire de l'Art de Lyon II, Lyon, 18-22 juin 1980, p. 217.

Jean-Jacques Huvé, premier prix de 1770, a prudemment laissé passer trois années avant de formuler sa demande d'envoi à Rome, invoquant comme raisons de ce retard ses obligations en tant qu'inspecteur de l'hôtel de la Monnaie, ainsi que son désir d'acquérir une formation pratique. Il a dû partir à ses propres frais, le poste de pensionnaire architecte étant déjà accordé par Marigny à Pierre Rousseau. Huvé obtint la pension royale pendant sa deuxième année en Italie (1774) sur la recommandation du cardinal de Bernis, chargé d'affaires auprès du Saint-Siège à Rome, ainsi qu'une prolongation d'une année supplémentaire (1775), accordées par l'abbé Terray et le comte d'Angivillers, nouveaux directeurs généraux des Bâtiments du roi depuis 1773 et 1774 respectivement. La place qu'il occupa en 1774 n'est autre que celle libérée par Pâris, qui partit sans bénéficier d'une troisième année comme pensionnaire. En septembre 1775 Huvé reçut le double viatique pour « faire encore quelques études de son art dans d'autres parties de l'Italie ». Il visita l'Italie du Sud et la Sicile et, de son retour, il fit des excursions aux environs de Rome : à Caprarola, à Tivoli, à Frascati et à Ariccia. De son voyage existent cinquante aquarelles des vues des monuments de Nîmes, de Rome, de Naples et de Sicile (fig. 3), auxquelles Huvé joignit, vers la fin de sa vie, une relation manuscrite de son séjour en Italie.

Ce fonds, ainsi que la correspondance de l'artiste étant étudiés en détail par S. Chauffour,<sup>60</sup> nous nous limitons ici à la mention des endroits visités : Naples, Salerne, Pouzolles, Paestum, Palerme, Monreale, Agrigente, Syracuse, Catane, Etna, Taormine et Messine. Dès son retour, Huvé présenta ses dessins au cardinal de Bernis,<sup>61</sup> qui munit son protégé d'une lettre de recommandation pour le comte d'Angiviller.<sup>62</sup>

Pendant son séjour italien, Huvé entreprit (comme le faisaient plusieurs de ses collègues) des commandes, entre autres, pour le prince de Biscari et le comte de la Torre.<sup>63</sup>

Jean-Augustin Renard, premier prix de 1773, fut le seul lauréat de la période 1767-1773 à être admis comme pensionnaire à l'Académie de France à Rome, le voyage en Italie pour les architectes étant rétabli par l'abbé Terray et le comte d'Angiviller, nouveaux directeurs généraux des Bâtiments du roi depuis 1773 et 1774 respectivement. Renard arriva à Rome le 30 novembre 1774. En tant que protégé de Turgot, d'Angiviller promit de le recommander particulièrement à Natoire « afin qu'il lui procure les petits agréments de surérogation qui pourront être à son pouvoir et qu'il donne une attention particulière à ses études ; s'il remplit ce que vous attendez de lui », écrivit-il à Turgot, « il me sera possible, à la fin du temps de son séjour à Rome, de lui accorder quelques nouveaux secours pour son talent ». Es

**<sup>60.</sup>** Chauffour 2005.

<sup>61.</sup> Serbat 1924, p. 53.

**<sup>62</sup>**. Montaiglon & Guiffrey, XIII, p. 196 (lettre de d'Angiviller à Bernis, datée 26 mars 1776). Cf. aussi la lettre de Bernis à D'Angiviller, datée 25 novembre 1776 : op.cit., p. 262.

**<sup>63.</sup>** Gallet 1995, p. 270 ; Serbat 1924, p. 51-52.

<sup>64.</sup> Quand le comte d'Angiviller fut nommé directeur général, il décida d'accorder la pension seulement aux lauréats du Grand Prix : Montaiglon & Guiffrey, xIII, p. 176 (lettre de D'Angiviller à Vien, datée 2 janvier 1776).
65. Le brevet de Renard fut issu le 14 août 1774 : Montaiglon & Guiffrey, XIII, p. 23. Cf. aussi op.cit., p. 52-53 (lettre de Natoire à d'Angiviller, datée 7 décembre 1774).

**<sup>66</sup>**. Montaiglon & Guiffrey, XIII, p. 45-46 (lettre de d'Angiviller à Turgot, datée 13 octobre 1774). Cf. aussi : op.cit., p. 46, 50-51 (lettre de d'Angiviller à Natoire, datée 13 octobre 1774 ; lettre de Natoire à d'Angiviller, datée 9 novembre 1774).



Fig. 3. Jean-Jacques Huvé, Façade de la Cathédrale de Messine (1774-1775). Reproduit dans Serbat 1924.

Élève de Hallé à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (où il étudia avant de s'inscrire à l'Académie Royale d'Architecture),67 Renard fut chargé par son ancien maître (nommé directeur intérimaire de l'Académie de France à Rome de juin au septembre 1775) de réaliser le plan détaillé de l'Académie pour d'Angiviller,68 et par son successeur, Vien, de préparer le plan pour l'aménagement d'un atelier de sculpteur<sup>69</sup> et de dresser l'état des tapisseries de l'appartement du Roi au palais Mancini pour son remplacement par une nouvelle tenture.<sup>70</sup> En récompense pour le travail exécuté en 1775, Renard visita avec le fils de Hallé Naples, où ils tombèrent tous les deux malades.<sup>71</sup> Renard était de nouveau malade à plusieurs reprises en 1776 et resta même à Albano pendant un mois par ordre d'un médecin. <sup>72</sup> A la fin de son séjour à l'Académie, par l'intermédiaire de Turgot, Renard obtint une gratification augmentée pour étudier les œuvres de Palladio dans le Vicentin. 73 Il est possible de retracer l'activité de Renard à Rome par ses dessins (la plupart à la sanguine) représentant des fameux monuments (tels que la villa Madame, la villa Médicis et San Stefano Rotondo),<sup>74</sup> ainsi que par la publication en 1783 d'un recueil de

**<sup>67</sup>**. N. Willk-Brocard & A. Gady, Jean-Augustin Renard (Paris 1744 – Paris 1807): dessins provenant du fonds familial de l'artiste (Cahier du Dessin Français No 18), Paris : De Bayser SARL, 2015, 4.

<sup>68.</sup> Montaiglon & Guiffrey, XIII, p. 98-99 (lettre de Hallé à d'Angiviller, datée 26 juillet 1775).

<sup>69.</sup> Montaiglon & Guiffrey, XIII, p. 181-183 (lettre de Vien à d'Angiviller, datée 23 janvier 1773).

**<sup>70</sup>**. Montaiglon & Guiffrey, XIII, p. 223-224 (lettre de Vien à d'Angiviller, datée 17 juillet 1776). Cf. aussi la lettre de d'Angiviller à Vien, datée 26 juin 1776 : op.cit., p. 216-218.

<sup>71.</sup> Montaiglon & Guiffrey, XIII, p. 152-154, 163-164 (lettre de Hallé à d'Angiviller, datée 1 novembre 1775 ; lettre de Vien à d'Angiviller, datée 13 novembre 1775).

**<sup>72</sup>**. Montaiglon & Guiffrey, XIII, p. 224-225, 244-246, 257-259 (lettres de Vien à d'Angiviller, datées 24 juillet, 11 septembre et 30 octobre 1776).

<sup>73.</sup> Renard reçut en sus de la gratification ordinaire, la moitié de cette gratification. D'Angiviller demanda à Vien d'en garder le secret pour éviter de pareilles demandes. Montaiglon & Guiffrey, XIII, p. 306 (lettre de d'Angiviller à Vien, datée 28 juillet 1777).

**<sup>74.</sup>** Willk-Brocard & Gady 2015, p. 5-6.

Fia. 4. Jean-

Augustin Renard, Plans de fabriques

et ruines antiques

dans les environs de Bayes et de

Pouzzoles, gravure:

Abbé de Saint-Non, Voyage pittoresque

ou Description des

Royaumes de Naples et de Sicile, Vol. I,

part 2, planche 116

(1782).

vingt-quatre planches de fragments architecturaux mesurés avec minutie et dessinés de grandeur naturelle (fig. 4)<sup>75</sup> A la fin de son séjour au palais Mancini, Renard s'associa au projet de l'illustration du Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile de l'abbé de Saint-Non (1781-1786).<sup>76</sup> Pendant neuf mois il parcourut l'Italie du Sud et la Sicile, en compagnie de Vivant Denon, secrétaire de l'ambassade de France, Louis-Jean Desprez, architecte et Claude-Louis Châtelet, peintre. Parmi les endroits visités se trouvent Naples, Bayes, Pouzolles, Capoue, Pompéi et Métaponte et -en Sicile- Messine, Taormine, Catane, Syracuse, Licata, Agrigente, Ségeste et Palerme (fig. 5). De ce périple sont conservés les dessins gravés dans le Voyage pittoresque (et une série des relevés associés)<sup>77</sup>, ainsi qu'un recueil de 108 dessins du voyage en Sicile.<sup>78</sup>

Six mois après l'entrée de Renard au palais Mancini, arriva à Rome Claude-Thomas de Lussault, premier prix, aux côtés de Jean-Auguste Marquis, de 1772. Il n'existe aucun indice que Marquis séjourna en Italie. Au contraire, Lussault, patronné par Sedaine, arriva à Rome en mai 1775 aux frais de sa famille. Noël Hallé et Sedaine demandèrent en sa faveur une place de pensionnaire au comte d'Angiviller.<sup>79</sup> Il est à noter que dans ses lettres adressées à Hallé et à Vien, le directeur général des Bâtiments du roi nota qu'il y avait « plusieurs autres personnes » qui s'étaient intéressées à Lussault.80 Le nombre des pensionnaires étant rempli, d'Angiviller lui accorda une gratification annuelle de 500 livres et une chambre à l'Académie pour deux ans, décision qu'il désirait garder secrète. En 1777 il lui accorda sa gratification de retour avec la possibilité d'un supplément pour faire le voyage dans le Vicentin dans le but d'étudier les œuvres de Palladio, sous condition que son séjour n'excéderait pas les trois mois. Lussault, qui différa son départ pour le mois de décembre 1777, se trouvait encore à Venise au mois de mai 1778.

Contrairement à 1769, en janvier 1777 pas moins que quatre architectes lauréats occupèrent de places de pensionnaire à l'Académie de France à Rome : outre Renard et Lussault, s'y trouvèrent Mathurin Crucy, premier prix de 1774 et Paul-Guillaume Le Moine le Romain, premier prix de 1775.81

Il est ainsi possible d'attester la présence en Italie de cinq des sept premiers prix de la période 1767-1773 : Lemoine de Couzon, Guerne, Huvé, Lussault et Renard. Après la reprise de l'envoi des architectes à Rome à la fin de 1769, les lauréats tentèrent de nouveau leur chance en sollicitant la pension royale (Lemoine, refusé).

**<sup>75</sup>**. J.-A. Renard, Études de fragments d'architecture, gravés dans la manière du crayon ; ouvrage dédié aux artistes, Paris : Joullain & Clousier, 1783. Cf. aussi : Willk-Brocard & Gady 2015, p. 26-29.

**<sup>76.</sup>** Cf. Lamers 1995, 333-343; Willk-Brocard & Gady 2015, 7-11, 21-26.

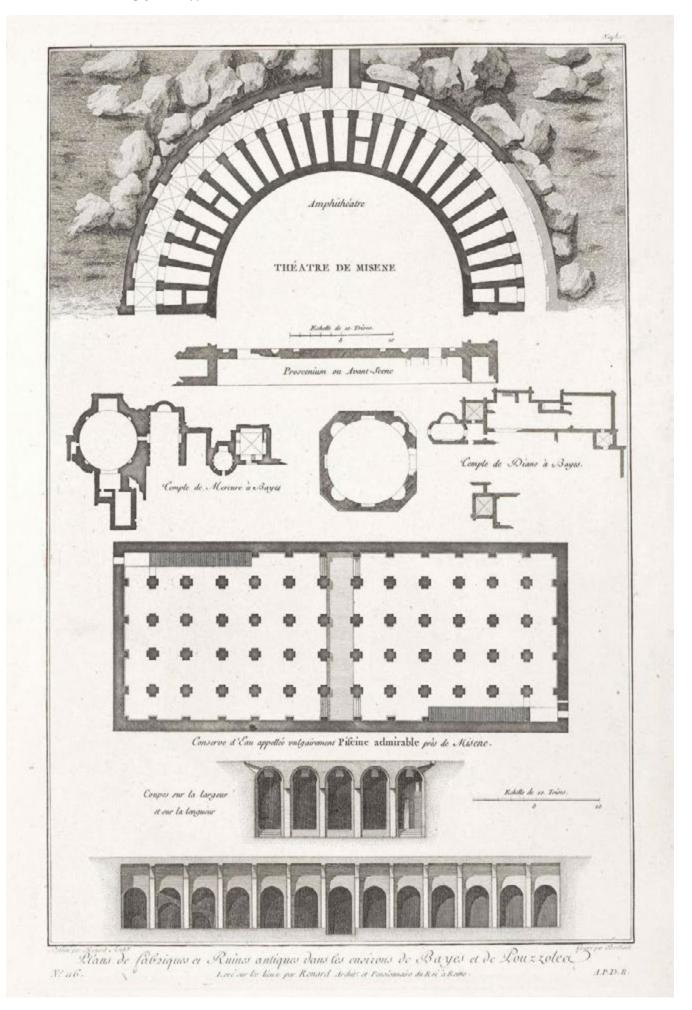
<sup>77.</sup> P. Lamers, Il viaggio nel Sud dell'Abbé de Saint-Non : il 'Voyage pittoresque à Naples et à Sicile' : la genesi, i disegni preparatori, le incisioni, Naples : Electa Napoli, 1995, p. 333-343.

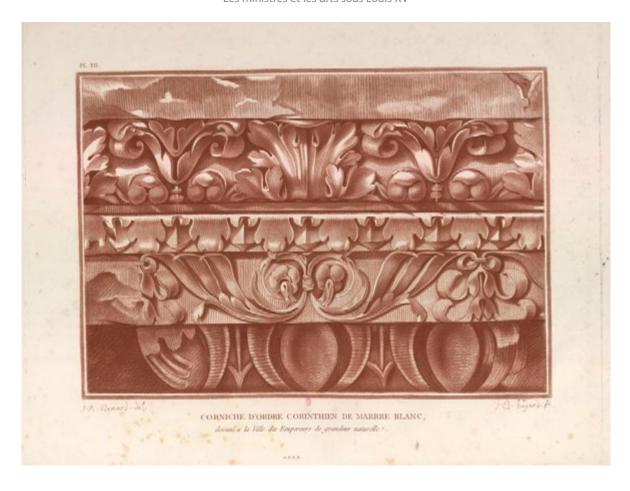
<sup>78.</sup> Willk-Brocard & Gady 2015, p. 10-11, 21-23.

**<sup>79.</sup>** Montaiglon & Guiffrey, XIII, p. 94-95, 104-105 (lettre de Hallé à d'Angiviller, datée 12 juillet 1775 ; lettre de Sedaine à d'Angiviller, datée 4 août 1775). Cf. aussi la réception de la demande de Lussault par le Directeur des Bâtimens : op.cit., p. 100-102 (lettre de d'Angiviller à Hallé, datée 31 juillet 1775).

<sup>80.</sup> Montaiglon & Guiffrey, XIII, p. 146-148 (lettres de d'Angiviller à Vien et à Hallé, datées 13 octobre 1775).

**<sup>81.</sup>** Le brevet de Crucy fut signé le 14 avril 1775. Crucy arriva à Rome en juillet ou août 1775 : Montaiglon & Guiffrey, xIII, p. 61 (brevet), p. 103-104 (lettre de Hallé à Pierre, datée 2 août 1775). Le brevet de Lemoine le Romain fut signé le 14 septembre 1776. Lemoine arriva à Rome le 24 décembre 1776 : op.cit., p. 247 (brevet), p. 267-268 (lettre de Vien à d'Angiviller, datée 24 décembre 1776).





Ce n'est qu'après la démission de Marigny que leurs demandes furent acceptées (Huvé, Lussault, Renard). Afin d'effectuer ce voyage les lauréats cherchèrent à assurer la protection d'une personne éminente qui pourrait plaider leur cause au directeur général. Une fois la place de pensionnaire accordée (même pour une période limitée), la gratification de retour et l'aide financière pour faire le voyage de Venise étaient assurées. C'est à cette époque que l'étude de l'architecture palladienne se concrétisa comme étape indispensable de l'expérience italienne, le Vicentin devenant une des destinations privilégiées des architectes français, à côté de Paestum et de Naples.82 Bien que l'envoi de relevés de monuments antiques ne devienne obligatoire qu'en 1778,83 parmi les intérêts principaux des architectes français en Italie fut l'étude et la copie des monuments antiques et modernes. Le journal non publié de Huvé et l'implication de Renard au Voyage pittoresque, ainsi que son propre ouvrage des Etudes de fragments d'architecture s'inscrivent dans l'intérêt archéologique attesté des artistes de l'époque.

Fig. 5. Jean-Augustin Renard, Corniche d' ordre corinthien de marbre blanc. Gravure: J.-A. Renard, Études de fragments d' architecture, gravés dans la manière du crayon; ouvrage dédié aux artistes, planche 12 (1783).

**<sup>82</sup>**. Sur l'importance du Grand Tour à la diffusion du palladianisme en France et le rôle de Marigny cf. M. Gallet, « Palladio & l'architecture française dans la seconde moitié du xvIII° siècle » *Monuments Historiques de la France* 2 (mars-avril 1975), p. 43-56.

<sup>83. «</sup> Les élèves de l'Académie, pensionnaires à Rome, seront chargés de lever et de dessiner avec exactitude pendant leur séjour en Italie, un monument antique ou moderne avec différents détails dont l'objet, si le monument est entier, sera l'exactitude et la précision; si le monument ne présente plus que des masses dépouillées des marbres et des ornements et que l'élève ait à les suppléer et restituer, son travail sera conduit par la pénétration et le jugement, et en ce cas, ce qui se trouverait encore entier, même de moins important, sera dessiné avec exactitude pour donner à connaître autant qu'il sera possible par ces fragments, la vraisemblance des décorations et ornements supplées et restituées.» : Règlement pour servir à diriger d'une manière plus utile les occupations des élèves, dans l'espace de temps depuis le jugement des Grands Prix jusque après leur retour d'Italie approuvé par Monsieur le Directeur Général par lettre adressée à l'Académie en date du 30 avril 1778, article 3: Lemonnier 1924, p. 419-422. A propos du Règlement de 1778 cf. P. Pinon & F. X. Amprimoz, Les envois de Rome (1778-1968). Architecture et archéologie, Rome : Ecole Française de Rome, 1988, p. 15-26.

Même s'ils n'occupent pas une place de pensionnaire ou un logement à l'Académie, les lauréats français de la période 1767-1773 se trouvent impliqués, selon différents degrés, à la vie du palais Mancini, créant de nouveaux réseaux de sociabilités et exploitant les possibilités singulières de l'expérience privilégiée du séjour romain.

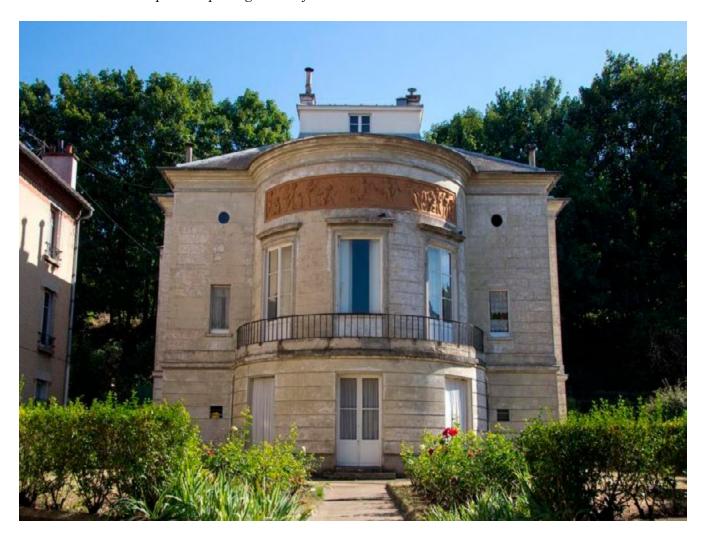


Fig. 6. Maison de plaisance à Meudon, construite par Jean-Jacques Huvé pour lui-même (CI Centre Ledoux).

# Les relations franco-chinoises au xvIII<sup>e</sup> siècle.

Henri Bertin, Marigny et les arts<sup>1</sup>

n 1764, les jésuites français sont expulsés de France, mais il faut attendre 1775 pour que le bref papal mettant fin à l'existence de ✓ la compagnie soit appliqué à Pékin. Toutefois les missionnaires y conservent la faveur de Louis XV et bientôt de Louis XVI. Ils sont cependant contraints d'abandonner la publication des Lettres édifiantes et curieuses de Chine, dont le dernier recueil, le volume xxxIV, paraît en 1776. C'est alors que le ministre Henri Léonard Jean-Baptiste Bertin<sup>2</sup> (Fig. 1), convaincu de l'extrême intérêt de cette pseudo correspondance,

> leur demande de poursuivre sous la forme des Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les moeurs,

> > les usages, etc. des chinois, par les missionnaires de *Pékin*<sup>3</sup>(Fig. 2). Les lettres manuscrites échangées entre Bertin et les missionnaires, à l'origine de ces Mémoires, sont conservées à l'Institut de

France<sup>4</sup>.

Lettres Mémoires publiées et témoignent des bons rapports qu'entretiennent la cour de Versailles et celle de Pékin, et de l'intérêt mutuel des deux souverains en ce qui concerne la religion, l'armée, le commerce, les produits naturels et manufacturés, ainsi que les arts. Les lettres échangées sont fréquemment accompagnées d'envois extrêmement variés, tels que graines et plantes, vin ou instruments de musique. Tandis que Bertin relate les débats concernant l'antiquité de la Chine, les missionnaires font part d'une innovation technique et scientifique

Fig. 1. Alexandre Roslin (1718-1793), Henri-Leonard-Jean-Baptiste Bertin, contrôleur général des Finances en 1759 (1719-92), Peinture à l'huile, signé daté 1768 (salon 1769), Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, MV 3844. © RMN-Grand Palais (Château de Versailles).

<sup>1.</sup> Je tiens à remercier Madame Janine Barrier qui m'aide à enrichir les idées et à faire la correction française.

<sup>2.</sup> Les informations biographiques concernant Bertin sont tirées des documents suivants : Henri Cordier, Les correspondants de Bertin, secrétaire d'Etat au xvIIIe siècle dans Toung Pao, 2e série, Vol. xIV,XV,XVI,XVIII et XXI, 1913-1922 E.J. Brill Leiden , 1922 ; « Eloge de Henri-Léonard-Jean-Baptiste Bertin 1719-1792 » par M. Gustave Heuze lu dans la séance du 18 janvier 1888, Paris, Société Nationale d'agriculture de France, Typographie Georges Chamerot, 1888, pp. 5-19; A.M. Martin Du Theil, Silhouettes et documents du xvIIIe siècle. Martinique, Périgord, Lyonnais, Ile-de-France, Henri Bertin économiste, Périgueux, 1932, p. 90-93. Henri Bertin, né dans une famille notable du Périgord en 1720, nommé conseiller du roi en 1741, il est président du grand Conseil en 1750. Il occupe divers postes importants : maître des Requêtes (avril 1745), intendant du Roussillon en 1750, intendant de Lyon (1754), lieutenant général de Police (1757-1759), Contrôleur général des Finances (1759-1763), enfin Secrétaire d'État (novembre 1763-1764).

<sup>3.</sup> Mémoires concernant l'Histoire, les Sciences, les Arts, les Moeurs, les Usages, etc. des Chinois, paru en quinze volumes in-4°, chez Nyon l'aîné, libraire, rue du Jardinet, vis-à-vis la rue de l'Imprimeur du Parlement, avec approbation et privilège du Roi, 1776-1791; un seizième volume fut publié en 1814.

<sup>4.</sup> Paris, Institut de France, Lettres manuscrites de Bertin et des missionnaires de Chine, Ms.1515-1526.

des chinois : un produit conçu pour purifier l'air des villes. Bertin, qui était Contrôleur général des Finances (1759-1763), était ensuite devenu Secrétaire d'État (novembre 1763-1764). Enfin, lorsqu'en décembre 1763 il quittait le poste de Contrôleur général des Finances, le roi avait créé à son intention un cinquième ministère-secrétariat d'État, dont dépendaient aussi bien la Compagnie des Indes, les manufactures, l'agriculture, les mines etc. C'est alors qu'il avait fondé des écoles vétérinaires et des écoles d'agriculture. Ses fonctions le conduisant à s'occuper de la Compagnie des Indes, en tant que directeur il correspond régulièrement avec les missionnaires.

Tandis qu'avec le Directeur des Bâtiments, marquis de Marigny(Fig. 3), il cherche à développer les entreprises royales : manufacture de porcelaine de Sèvres et manufactures de tapisseries de Beauvais et des Gobelins, il est amené à interroger les missionnaires sur des sujets techniques utiles à la France : fabrication de la porcelaine et de la soie dans l'Empire. Il souhaite par ailleurs obtenir des renseignements de première main sur l'antiquité de la Chine, sujet d'un intense débat intellectuel au sein de l'Académie des Sciences et de l'Académie des Inscriptions. C'est donc lui qui encourage les jésuites à publier les *Mémoires concernant les Chinois*. Les rédacteurs principaux en sont les Pères Amiot<sup>5</sup>(Fig. 4), Cibot<sup>6</sup>, Le Febvre<sup>7</sup>, ainsi que deux jésuites chinois, Aloys Ko et Étienne Yang<sup>8</sup>.



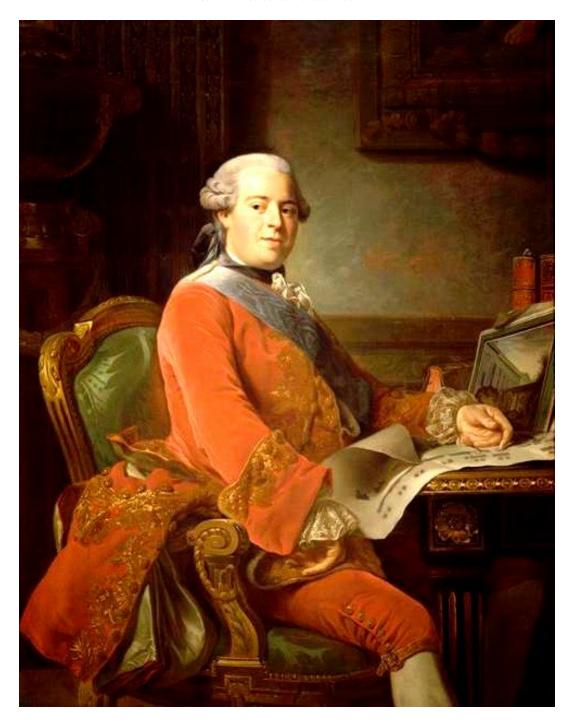
Fig. 2. Graveur anonyme, frontispice des Mémoires concernant les Chinois, tome VI, 1780. ©Paris, Institut des hautes études chinoises du Collège de France.

<sup>5.</sup> C'est grâce à Amiot, que les Français obtiennent alors les renseignements les plus exacts et les plus étendus concernant l'antiquité, l'histoire, la langue et les arts des chinois. Amiot arrive à Macao en 1750 et à Pékin, où il est appelé par ordre de l'empereur, le 22 août 1751. Il ne quittera plus cette capitale, jusqu'à sa mort. Il est d'une grande intelligence. Il a fait de hautes études et connaît bien les langues chinoise et tartare. Par conséquent, il puise dans les livres, anciens et modernes, des données concernant l'histoire, les sciences et toute la littérature chinoise. Il n'a de cesse de faire connaître les fruits de ses recherches en France.

**<sup>6.</sup>** Cibot Pierre-Martial, (1727-1780), missionnaire français né à Limoges. Il part de Lorient en 1758 et arrive à Pékin en 1760. On le voit se livrer à l'astronomie, à la mécanique, à l'étude des langues et de l'histoire, à l'agriculture et à la botanique.

<sup>7.</sup> Le Père Joseph-Louis Le Febvre (1706-1780) est né à Nantes. Il est procureur des missionnaires de Pékin en 1771, 1773, 1774 et il demeure dans cette ville jusqu'en 1779. En 1780, il est de retour en France. Louis Pfister, Notices biographiques et bibliographiques sur les jésuites de l'ancienne mission de Chine 1552-1773, Changhai, 1934, Krans, Nendein, 1971, tome  $\pi$ , pp. 742-743.

<sup>8.</sup>Aloys Ko, Étienne Yang, missionnaires jésuites catholique s, sont venus à l'âge de dix-neuf ans et de dix-huit ans en France pour apprendre les langues et les sciences de l'Europe. Ils avaient été envoyés en France par les missionnaires jésuites de Pékin pour y parfaire leur éducation cléricale. Au moment de la suppression de la Compagnie de Jésus (1762), ils avaient été accueillis chez un Lazariste et avaient reçu les ordres sacrés et bénéficié d'une bourse offerte par le comte St Florentin. De retour en Chine, ils poursuivent leurs relations avec la France. Ko et Yang, envoyés en 1752 en France pour étudier, demandent à Bertin un passage sur un bateau de la Compagnie des Indes pour retourner en Chine en 1764. C'est à cette occasion qu'ils se rencontrent et que Bertin leur fait visiter des manufactures françaises pour leur faire connaître toute la gamme des techniques du pays. Avant leur départ, sur l'ordre du roi et du ministre Bertin, ils rédigent des rapports sur les manufactures qu'ils ont visitées, des manufactures de soie, la manufacture des Gobelins et celle de Sèvres, des imprimeries, des teintureries. L'intention de Bertin est évidente : Ko et Yang ont reçu leur formation en France, les visites des différentes manufactures leur ont permis d'acquérir des connaissances sur les métiers, ils pourront donc être utiles à leur retour en Chine car ils seront les meilleurs connaisseurs pour obtenir des secrets de fabrication d'objets précieux comme la soie et la porcelaine et seront à même de rédiger des mémoires.



Mais bien d'autres aspects se trouvent abordés, que ce soit religion, politique, diplomatie, commerce ou technologie. Ainsi, grâce aux gravures des victoires de l'empereur de Chine<sup>9</sup> réalisées à Paris, et aux tapisseries qui lui sont offertes, les relations diplomatiques franco-chinoises s'améliorent et permettent l'ouverture de fructueux échanges commerciaux. Il est donc nécessaire d'évaluer les conséquences de ces échanges artistiques. Ont-ils favorisé l'instauration de liens politiques et de quelle façon ? Et quel rôle Bertin et Marigny ont-ils joué dans la politique des arts au xviii siècle ?

Fig.3. Alexandre Roslin (1718-1793), Abel-François Poisson de Vandières, marquis de Marigny, peinture à l'huile, 1764, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

**<sup>9.</sup>** Michèle Pirazzoli-T'serstevens, *Gravures des conquêtes de l'Empereur de Chine K'ien-long au Musée Guimet,* Musée Guimet, 1969.



Fig. 4. Joseph Panzi, Portrait du Père Jean-Joseph Marie Amiot, Huile sur toile, BIF, Inv. Ms1515. première page. ©RMN-Grand Palais (Institut de France).

# Les gravures des Batailles de Kien-long<sup>10</sup> et la tapisserie française : Bertin et Marigny engagés dans ces commandes franco-chinoises

La carrière officielle de Marigny en qualité de Directeur général des Bâtiments, jardins, arts, académies et manufactures du roi débute en 1751 et se poursuit jusqu'à sa démission en juillet 1773. Il est frère de Madame de Pompadour, laquelle est proche de Bertin. Familier de la cour de Versailles, il entretient les meilleurs rapports avec ce dernier. En tant que Directeur des Bâtiments, il est impliqué dans tous les rouages du système artistique royal. Ainsi est-il à l'origine de la réalisation de grands ensembles statuaires, tels ceux de la Place Royale, et fait-il tisser des tapisseries d'exception par les différentes manufactures royales. Deux sujets de la correspondance entre Bertin et les missionnaires nous indiquent les orientations de sa politique des arts, tout d'abord la proposition de faire exécuter en France les gravures des Batailles de Kien-long, ensuite l'idée d'offrir à l'empereur une suite de tapisseries.

En ce qui concerne le projet de gravure, Bertin et Marigny sont tous deux impliqués dans cette commande franco-chinoise. L'empereur avait fait exécuter par des peintres de la Compagnie de Jésus, sous la direction du Frère Castiglione<sup>11</sup>, des tableaux destinés à illustrer ses poèmes célébrant ses campagnes victorieuses sur les Tartares Éleuthes de 1755 à 1759<sup>12</sup>. Par l'intermédiaire de la Compagnie française des Indes, il avait ordonné en 1765 de les faire graver en Europe. Le Père Le Febvre étant parvenu à obtenir que le vice- roi de Canton transmette sa

<sup>10.</sup> Les Batailles ou les Conquêtes de l'Empereur de la Chine.

<sup>11.</sup> Joseph Castiglione (nom chinois : Lang Shi-Ning) naît à Milan en 1688, arrive à Pékin en 1715 où il séjourne jusqu'à sa mort le 16 juillet 1766. Italien, il appartient à la mission des jésuites portugais de Pékin. Peintre de l'empereur Kien-long, Joseph Castiglione est longuement cité par Hon king, dans son *Histoire des peintures du bureau sous la dynastie régnante*, « Pour la peinture de portraits, nul n'est au-dessus de Lang Shi-Ning», déclarait l'empereur de Chine.

**<sup>12.</sup>** Cf.note 2.

commande en France, en janvier 1766 les quatre premiers dessins sont expédiés, et c'est Bertin qui se charge du projet. Il s'empresse d'adresser un mémoire à Louis XV et le dossier parvient au marquis de Marigny; c'est à Charles Nicolas Cochin (1715-1790) qu'incombe la tâche de superviser l'exécution du travail. Responsable de la réalisation de seize planches, il doit choisir les graveurs, définir les formats et régler maints détails techniques, afin d'envoyer la série complète à Pékin. Mais il a également la responsabilité de faire organiser en Chine des ateliers de taille douce, destinés à poursuivre les tirages. Cette entreprise dure sept ans ; en effet, l'édition des Batailles de l'Empereur de Chine est achevée dès 1774, première année du règne de Louis XVI.

Cochin, souhaite tout d'abord faire sombrer le projet dans l'oubli en imposant de très longs délais aux graveurs<sup>13</sup>, secondé par l'administration de la Compagnie des Indes qui retarde la livraison des estampes, tandis que de leur côté Bertin et le marquis de Marigny déploient tout leur zèle pour ce projet prestigieux. Sans l'ordre formel de Louis XV, cette commande n'aurait évidemment jamais abouti<sup>14</sup>. Dès la fin de l'année 1766, Marigny s'emploie à ce que l'édition des gravures revête l'importance d'une affaire d'État : « à l'égard des ordres » répond Marigny au mémoire de Cochin en date du 7 janvier 1767, relatif à la réalisation des estampes, « il faut attendre que j'aie reçus ceux du Roi<sup>15</sup> ». Cochin suspend totalement le travail. Dans le Mémoire que rédigera l'administration de Bertin à l'attention du marquis de Marigny, on peut noter cette remarque :



**Fig. 5.** Wang Zhicheng (dit), Attiret Jean Denis (1702-1768), La victoire de Khorgos, Série de 12 grandes gravures complémentaires «Les Conquêtes de l'Empereur de Chine» (Conquêtes de l'empereur Qianlong (1736-1796)) commandées par les jésuites Jean-Denis Attiret, Giuseppe Castiglione, Ignace Sichelbart et Jean Damascene. Cuivres exécutés à Paris entre 1772 et 1774 pour le compte du souverain Qianlong, Planches gravées sous la direction de Charles-Nicolas Cochin, le fils. Sur cette gravure, on voit les partisans de Amoursana défaits en 1758 par le prince Prince Cäbdan-jab. Paris, musée Guimet. MG17008. © RMN-Grand Palais (musée Guimet, Paris) v

<sup>13.</sup> La lenteur administrative reflétait l'embarras dans le quel se trouvèrent les administrateurs de la Compagnie français des Indes quant à la demande impériale car le voyage des quatre premiers dessins préparatoires aux estampes partis de Canton le 21 janvier 1766 arrivèrent à Paris le 10 août de la même année. Ils y furent alors retenus par l'administration de la Compagnie des Indes jusqu'au 17 décembre 1766. Pascal Torres, Les Batailles de l'empereur de Chine, Musée du Louvre, Paris, 2009, p. 20 et 26.

<sup>14.</sup> Archives nationales, 01 1924(2) pièce N°4, cité dans Pascal Torres, op.cit., Musée du Louvre, Paris, 2009, p. .26.

<sup>15.</sup> Pascal Torres, op. cit., p. 44-47.

« On croirait à propos d'exécuter en petit ces quatre dessins sur des grands vases de belle forme de la Manufacture Royale de Sèvres, un tel présent serait sans doute fort estimé de l'empereur de la Chine, mais ce qui lui ferait le plus de plaisir, ce serait de voir ces mêmes dessins exécutés en tapisseries à la Manufacture Royale des Gobelins, ou au moins à celle de Beauvais<sup>16</sup> ».

Bertin apprécie en effet la beauté des dessins chinois, comme en témoigne une lettre écrite à Ko et Yang le 31 décembre 1766 :

« Peut-être aurez vous appris avant de partir de Canton que l'Empereur de la Chine a envoyé en France quatre dessins magnifiques qui représentent des batailles et les victoires remportées par l'Empereur sur des Rebelles. (Fig.5) Ces dessins au lavis à l'encre de la Chine sont de la plus grande beauté; on y distingue entre autres ceux qui sont de la main du P. Castiglioni et du F. Attiret<sup>17</sup> ». <sup>18</sup>

Il établit ainsi une distinction entre le goût impérial pour un dessin de bonne facture, et le goût populaire français pour les objets de style chinois tels que porcelaines et paravents, transmettant une image faussée de l'art chinois. L'extrême raffinement des peintures à la gouache venues de Chine permet d'effacer bien des préjugés envers la peinture chinoise, mettant en évidence l'intérêt des échanges d'objets de qualité. En effet les textes nous permettent de prendre conscience du fait que la plupart des produits importés en Europe ne sont que de grossières figures ne représentant pas l'art chinois, et dont le seul mérite tient à la vivacité des coloris<sup>19</sup>.

Parallèlement, Bertin voudrait montrer à l'empereur l'habileté des graveurs français. Afin que le résultat soit parfait, il exige de recevoir le texte précis des événements, de sorte que les faits historiques soient représentés le plus correctement possibles. Ainsi, souhaitant donner une bonne image de la France, s'interroge-t-il à propos de la position correcte des canons, comme l'indique une de ses lettres :

« Pour suivre l'intention de l'Empereur on va faire graver les quatre dessins sur des planches de cuivre par les plus habiles maîtres et je ne doute pas que la manière dont ces gravures seront exécutées ne donne à l'Empereur une haute idée de la perfection où l'art de la gravure a été porté parmi nous. On assure que ces dessins seront suivis de douze dessins pareils qui traitent les mêmes sujets [...]. Nota: les canons par exemple jonchés simplement par terre et tirés en cet état [...] leur ont paru susceptibles de la plus forte critique. Peut-être ignore t-on à la Chine les affûts et la façon de faire usage du Canon. <sup>20</sup>»

**<sup>16.</sup>** Paul. Pelliot, « Les Conquêtes de l'empereur de la Chine », *T'oung Pao*, vol.xx, Leide, 1921, p. 202-203.

<sup>17.</sup> Frère Jean-Denis Attiret, jésuite et peintre français, de la mission de Pékin, né à Dôle en Franche Comté le 31 juillet 1702, reçut de son père qui professait la peinture, les premières leçons de cet art. A l'âge de trente ans, il entra chez les jésuites dans l'humble et simple qualité de frère convers. Il partit pour la Chine vers la fin de 1737, accoutumé en Europe à ne peindre que l'histoire et le portrait, il fallut qu'il se livrât à tous les genres selon les ordres qu'il recevait, et qu'il se conformât à toutes les irrégularités du mauvais goût chinois, l'empereur n'aimait pas la peinture à l'huile; les ombres quand elles étaient un peu fortes, lui paraissaient autant de taches. Il fallut préférer la détrempe et se résoudre à ne plus faire usage que d'ombres extrêmement claires et légères. Le frère Attiret se vit forcé de recommencer, en quelque sorte, des cours de peinture, de prendre des leçons auprès des peintres chinois. Ceux-ci, tout en reconnaissant la supériorité de ses talents, lui firent observer que les choses qu'il négligeait comme des minuties dans l'exacte représentation des fleurs, du feuillé des arbres, du poil des animaux, des habillements, des mains chinoises aux ongles longs étaient, parmi eux, la stricte précision exigée avec rigueur. On voit que, pendant la première année de son séjour à Pékin, il était spécialement occupé à peindre, soit à l'huile sur les glaces, soit à l'eau sur la soie, des arbres, des fruits, des oiseaux, des poissons, des animaux, rarement la figure. Il est mort à Pékin, le 8 décembre 1768. Michaud, Biographie Universelle, tome II, Paris, 1811, pp. 633-635.

<sup>19.</sup> Mémoires concernant les Chinois, tome I, la préface, p.x-xII.

<sup>20.</sup> Bertin à Ko et Yang le 31 décembre 1766, Institut de France, Ms. 1521, p.11.

Pour obtenir cette perfection, Bertin veille de près, avec Marigny, à l'exécution des gravures dans les moindres détails :

«Nota [...] Je veillerai moi-même avec M. le Marquis de Marigny surintendant des arts, bâtiments et manufactures du Roi à l'exécution de ces gravures. [...] il y a apparence que les seize desseins composent la suite des victoires de Tsong-té da-ma-van, et de Chun tchi chef de la Dynastie Tsing, actuellement régnant à la Chine depuis la révolution de 1644, peut-être aussi comme on l'a assuré que ces dessins représentent les expéditions et les combats que l'Empereur régnant a donné contre les rebelles qu'il a réduits, et dont on n'a eu aucune connaissance en Europe; vous me ferez plaisir de me marquer ce que vous en aurez appris des personnes instruites et des missionnaires avec qui vous aurez eu occasion d'en conférer.<sup>21</sup> »

Bertin et Marigny sont les deux personnages essentiels pour ce projet qui, sans eux, n'aurait jamais abouti. À cette occasion, Marigny montre sa qualité de bon administrateur, car il est doué d'un esprit épris d'exactitude, précis et concis. Il affirme également son intérêt pour l'authenticité de l'art chinois, tout en manifestant son appréciation de la gravure française.

Par ailleurs à cette époque les manufactures des Gobelins et de Beauvais connaissent une vogue particulière, dans la mesure où madame de Pompadour et son frère Marigny collectionnent leurs plus belles tapisseries. De même affichent-ils leur prédilection pour les porcelaines de Sèvres. Aussi le savoir-faire des manufactures royales est-il en constant progrès. Et à travers la correspondance de Bertin, on découvre la liste des cadeaux qui seront confiés à Ko et Yang comme présents pour l'empereur : les tapisseries (Fig.6) sont offertes dans l'espoir de susciter, chez les Chinois, le goût pour les produits manufacturés français, de telle sorte les manufactures royales puissent bénéficier de futurs échanges commerciaux.

Il est prévu que ces tapisseries seront présentées en cadeau à l'empereur en même temps que les gravures des batailles victorieuses, par Ko et Yang – notons qu'il n'est pas anodin que ce soit des missionnaires qui en soient chargés –, cadeaux du reste expressément destinés au seul empereur, ainsi que le précise une consigne écrite<sup>22</sup>, et Bertin demande à être tenu au courant de l'accueil qui leur est fait. Ils sont donc offerts, certes comme un don du Roi de France, mais tout autant afin d'évaluer l'intérêt de Kienlong pour les créations françaises, et d'en tirer parti.

Fig. 6. Les Astronomes
Tenture de la Suite
chinoise. Manufacture
royale de Beauvais
Entre 1685 et 1690
Petit Palais, musée des
Beaux-arts de la Ville
de Paris PPO03783
CCO Paris Musées /
Petit Palais, musée des
Beaux-Arts de la Ville
de Paris Dimensions:
310 cm x 295 cm

<sup>21.</sup> Ibid., p.11 et au verso.

<sup>22.</sup> Bertin à Ko et Yang, le 31 décembre 1766, Institut de France, Ms. 1521, p. 10 verso.



De nombreuses lettres retracent le sort des tapisseries. Ainsi Benoît<sup>23</sup> écrit-il à Bertin, le 10 octobre 1767, l'informant que l'empereur a fait tout spécialement édifier de nouveaux appartements pour les y placer car, dans son palais européen, les dimensions des murs ne conviennent pas à leur exposition<sup>24</sup>.

Yang commente pour Bertin les réactions de ce dernier :

«[...] L'empereur à la vue de pièces si rares fut tellement enchanté qu'il s'écria tout haut disant ces paroles : Ô les belles choses ; il n'y en a pas de pareilles dans mon empire. Ce fut comme un jour de fète à la cour. Quand l'empereur est content, les seigneurs de la cour et les autres mandarins ne peuvent se contenir de joie. Le même soir un seigneur au sortir du palais, fut trouver le Père Benoît supérieur de la mission française à Pékin, et lui raconta tout ce qui s'était passé, et tout ce que l'empereur avait dit. Ces tapisseries ont été comparées à celles qui avaient été présentées à l'empereur par l'ambassadeur du Portugal. La laideur de celles-ci relève encore davantage la beauté de celles-là. <sup>25</sup>»

Le fait que ce cadeau ait reçu un bon accueil de la part de l'empereur favorise les relations entre la France et la Chine. Ainsi Le Febvre se voit-il accorder la permission de rester à Canton pendant l'hiver, et même un peu plus tard d'y avoir une résidence, sur l'ordre de l'empereur lui-même<sup>26</sup>.

« Je suis de plus en plus charmé que l'affaire de ces tapisseries ait tourné à un grand avantage pour vos missionnaires et qu'elle ait procuré à M. Le Febvre une résidence à Canton. <sup>27</sup>»

Dans une lettre écrite à Ko et Yang le 17 décembre 1769, Bertin se dit content que de bons rapports aient pu se développer de cette façon. Il annonce alors qu'une tapisserie des Gobelins va également être expédiée, et aimerait être tenu au courant de son arrivée, aussi bien que de l'accueil qui lui sera réservé par l'empereur. Ainsi l'artisanat aide-t-il à instaurer des liens politiques. Mais Bertin souhaite également des échanges artistiques et économiques. À cette occasion, il conseille donc de mentionner à l'empereur l'offre d'exécuter des gravures à partir des dessins des Batailles. Par ce double échange, gravures et tapisseries<sup>28</sup>, il espère obtenir le développement des relations entre les deux nations, favorisant de cette manière à la fois les arts et la science. Dans la mesure où les deux pays peuvent échanger des objets d'art, il désire tout particulièrement obtenir des renseignements sur les couleurs et sur l'exactitude des uniformes, afin d'éviter que les artistes, ignorant les usages traditionnels, n'aboutissent à des résultats ridicules.

Les techniques de fabrication chinoises constituent le premier centre d'intérêt de Bertin. Particulièrement celles qui concernent la porcelaine, la

<sup>23.</sup> Michel Benoît (1715-1774): mathématicien et astronome, il part pour la mission française de Pékin en 1743. Durant les trente années qu'il passera en Chine, il devra se faire cartographe et fontainier pour servir l'empereur Kienlong. Il lui dessine une mappemonde de douze pieds et demi et en outre il pratique la gravure sur cuivre et forme des Chinois pour qu'ils gravent en taille douce et au burin la carte du monde. Benoît se voit chargé de donner ses soins à un autre tirage, celui des gravures des batailles de l'empereur Kien-long, gravées par Cochin. Pour Benoît, il lui faut inventer une nouvelle presse, combinant des procédés nouveaux et plus perfectionnés. Ce tirage est exécuté avec succès. Il fut aussi le professeur de Ko et Yang.

<sup>24.</sup> M. Benoît à Bertin, le 10 Octobre 1767, Institut de France, Ms. 1519, p. 9.

<sup>25.</sup> Yang à Bertin, le 29 décembre 1767, Institut de France, Ms. 1520 p. 167 verso et 168.

<sup>26.</sup> Yang à Bertin, le 29 décembre, 1767, Institut de France, Ms. 1520, p.172.

<sup>27.</sup> Bertin à Ko et Yang, le 17 décembre 1769, Institut de France, Ms. 1521, p.119.

<sup>28.</sup> Cf. Plus haut.

soie et la manière de teindre les étoffes. Le ministre voudrait entre autres obtenir des renseignements détaillés sur la fabrication de la porcelaine chinoise : composants, processus et outils nécessaires. Ainsi dans une lettre écrite à Poivre le 31 décembre 1766, précise-t-il :

« [...] Il me reste à vous parler de quelques objets ou d'utilité ou de curiosité pour lesquels je m'intéresse. Le premier est un mémoire pour me procurer toutes les matières dont on fabrique la porcelaine, dans l'état progressif de préparation où elle se trouve depuis la matière brute, jusqu'à la porcelaine parfaite de King-le-lehin, avec tous les outils qui servent à cette fabrication. »<sup>29</sup>

Dans cette même lettre, le ministre demande également des informations sur la production de la soie :

« [...] Le second mémoire concerne les étoffes de soie dont on demande également tous les matériaux [...] pour les teintures, et les semences de ces mêmes drogues avec une explication sur la manière de les cultiver [...] <sup>30</sup> »

Toute une partie de la correspondance montre donc que Bertin, afin d'améliorer les techniques des manufactures françaises et d'ouvrir le marché franco-chinois, entend avoir connaissance de toutes les techniques chinoises.

Les conséquences politiques en Chine : le présent comme moyen d'améliorer les relations diplomatiques franco-chinoises

Ces échanges artistiques franco-chinois entraînent des conséquences politiques en Chine. Dans une période où les étrangers ne peuvent pas circuler librement, la France obtient, par la voie diplomatique, des privilèges auxquels aucun autre pays européen n'a jamais eu droit, que ce soit pour le trafic maritime ou pour la circulation à l'intérieur du pays. La stratégie du cadeau favorise en effet les relations politiques. Dans une lettre adressée à Ko et Yang, le 31 décembre 1766, Bertin se soucie de l'image de la France. Impressionné par les dessins chinois des *Batailles* victorieuses, les gravures françaises qu'il expédie en Chine ont été réalisées grâce à une technique nouvelle qui imite les traits du dessin :

« Vous avez su que peu d'années avant votre départ de la France, un artiste a trouvé la manière de graver sur le cuivre les dessins en crayons et d'en imiter si parfaitement les traits, que les maîtres mêmes s'y sont trompés au premier coup d'oeil. Cette nouveauté ne peut manquer de plaire à la Chine ; car je vois par les dessins des batailles dont je vous ai parlé qu'on y est curieux de la perfection des dessins. J'ai fait faire une collection de 50 des plus beaux dessins gravés à la manière du crayon par le Sr. Desmarteaux qui en est l'inventeur. 31»

<sup>29.</sup> Bibliothèque de l'Institut de France sous la cote Ms.1521, dans une lettre écrite à Versailles, le 31 décembre 1766. Bertin à Poivre, p. 17.

**<sup>30</sup>**. *Ibid* 

<sup>31.</sup> Bertin à Ko et Yang, le 31 décembre 1766, Institut de France, Ms. 1521, p. 15.

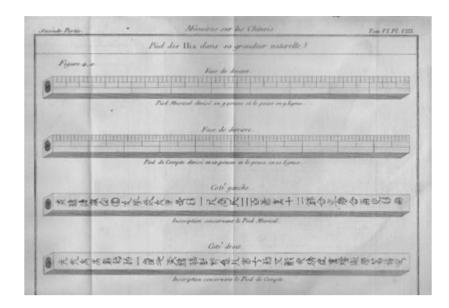


Fig. 7. Graveur anonyme d'après Amiot, Pied des Hia dans sa gradeur naturelle, Mémoires concernant les Chinois, tome vı, 1780, Pl. III. @Pairs, Institut des hautes études chinoises du Collège de France.



Fig. 8. Matinet, d'après Panzi, l'empereur Kien-long, Estampe, Mémoires concernant les Chinois, Tome I(1776). ©Pairs, Institut des hautes études chinoises du Collège de France.

Il envoie aussi trois cents petites estampes en taille douce ainsi que des pastels. Quant au choix des sujets, Bertin évite ceux qui pourraient froisser les Chinois. Ceux-ci demeurent toutefois très variés : paysages, grotesques, portrait de Monseigneur le Dauphin récemment décédé – représenté dans une espèce d'apothéose de feu (dont il donne des explications détaillées) –, sujets de dévotion, natures mortes de fleurs ainsi que quelques pastels de fleurs dans des vases ou des corbeilles, destinés à faire connaître les fleurs d'Europe en Chine. Il y ajoute des étoffes de soie enrichies d'or et d'argent pour la confection de bourses chinoises. Tous ces cadeaux expédiés à la Mission, ont évidemment un objectif aussi bien religieux que politique. Il espère qu'ils présenteront une vitrine du savoir faire français, et que les missionnaires en feront bon usage en les offrant par exemple à des

mandarins influents auprès de l'empereur. Il y joint aussi des bagatelles moins précieuses destinées aux missionnaires, telles que ciseaux, cire d'Espagne et crayons souvenirs<sup>32</sup>.

Bertin ne cache pas à Yang, à Le Febvre ni aux autres missionnaires que les objets précieux sont destinés à l'empereur, précisant qu'il s'agit de développer les relations entre les deux pays. Une lettre de Yang à Bertin rend compte de la situation :

« Cela n'empêche pas que nous n'exécutions les ordres de Votre grandeur de la manière la plus convenable. Voici comment. Les glaces, les étoffes d'or d'argent, avec la plupart des estampes, ne peuvent être employées par d'autres que par l'empereur ou par quelques seigneurs de la Cour. Mon dessein donc, toujours avec le consentement de Mr Ko, est de faire présent de ces choses précieuses, au nom de Votre grandeur aux Missionnaires de Pékin <sup>33</sup>»

Dans une autre lettre, datée du 10 Octobre 1772, il adresse ses remerciements pour les cadeaux reçus du ministre, et assure que le meilleur usage possible sera fait de ces dons.

« Les différentes choses, comme les riches étoffes, les nouveaux télescopes, sont des choses précieuses tant à cause de leur valeur qu'à cause de la bonté avec laquelle Votre grandeur nous fait toutes ces largesses. [...] mais ce qui me console c'est que je suis persuadé que nos Missionnaires ne se servent de ces dons que relativement aux vues de Votre grandeur en procurant des connaissances certaines d'un pays qui a toujours été la curiosité de toute l'Europe. 34»

Il indique aussi qu'avant leur arrivée, des missionnaires ont travaillé pour l'Angleterre en envoyant des Mémoires, mais que maintenant l'attention est davantage tournée vers la France. Ces cadeaux servent donc à tisser des liens, ainsi qu'à tester le goût chinois pour favoriser plus tard le commerce des fabrications françaises.

Les présents des manufactures françaises ont produit l'effet désiré en améliorant les relations diplomatiques franco-chinoises, objectif de Bertin en matière de politique des arts. Dans une lettre du 17 décembre 1769, celui-ci écrit à Ko et Yang, qu'il a en effet été informé que l'empereur privilégie le trafic maritime français par rapport à celui des Anglais.

« Je vois avec beaucoup de satisfaction dans la lettre de M. Ko du 10 septembre que le gouvernement chinois a beaucoup d'égards pour la nation française tant en ce qui concerne le mouillage de nos vaisseaux que pour la permission de faire des cabanes pour les malades qui sont séparés et en état d'être mieux soignés, enfin par l'attention que le vice-roi a eu de suppléer à la supériorité du nombre des vaisseaux anglais qui sont 10 contre deux en faisant partir d'avance les vaisseaux français, afin qu'ils ne fussent pas inquiétés dans ces mers par les anglais. 35 »

Bertin se soucie avant tout d'ouvrir aux Français la voie maritime – alors dominée par les Anglais et les Hollandais –, et surtout d'exploiter

<sup>32.</sup> Ibid- p.15 et verso, 16 et verso.

<sup>33.</sup> Yang à Bertin, Canton le 29 décembre 1767, Institut de France, Ms.1520, p.171 verso.

<sup>34.</sup> Yang à Bertin, à Canton le 10 Octobre 1772, Institut de France, M.S. 1520, p. 208 verso et 209.

<sup>35.</sup> Bertin à Ko et Yang, le 17 Décembre 1769, Institut de France, Ms. 1521, p.117.

les relations commerciales : ce sont ces présents qui ont permis aux missionnaires de rester en Chine, et de pouvoir circuler à l'intérieur du pays plus facilement que ne le font les autres Européens. À cette époque, en effet, ces derniers n'ont pas le droit de séjourner à Canton au cours de l'hiver, et en conséquente doivent se retirer à Macao ou dans les petites îles. Aussi, dans une lettre du 10 novembre 1767, Benoît fait-il part à Bertin du fait que les Français ont obtenu des facilités de transport et de communication à travers la Chine, autrement dit entre Pékin et Canton. Il est vrai que, faute de représentation française en poste dans ce port pendant l'hiver, personne ne peut veiller à la réception et à l'expédition des envois. De telle sorte que le père Le Fèbvre, supérieur général de la mission française, qui y était resté illégalement connaît de graves difficultés. Le Père Benoît envoie donc un placet aux autorités chinoises afin de demander une autorisation impériale à son sujet. L'exceptionnelle faveur d'une résidence fixe dans cette ville ayant été obtenue, les jésuites peuvent y demeurer tout l'hiver. Grâce à ces tapisseries, qui ont eu l'heur de plaire à l'empereur, les relations ont été grandement facilitées<sup>36</sup>.

# Les conséquences artistiques en France : Cabinets de curiosités chinoises et intérêt pour l'antiquité.

es échanges franco-chinois entraînent des conséquences artistiques en France en ce qui concerne les collections d'objets de curiosité chinois, en particulier ceux provenant de l'antiquité. Encore très à la mode, les cabinets de curiosités privilégient toujours curiosités naturelles et objets exotiques, auxquels se sont ajoutés les antiquités. Les envois des missionnaires à Bertin sont tout d'abord destinés à satisfaire sa propre curiosité, mais aussi à enrichir ses collections de naturalia, ainsi le riz, le thé et les fleurs rares ; et d'artificialia : porcelaines, gravures, instruments de musique et accessoires propres à l'art de la guerre chinois.

C'est en effet une époque où l'on s'intéresse tout particulièrement à l'antiquité de toutes les civilisations : grecque, romaine, chinoise, égyptienne etc. Le débat a fortement occupé les séances de l'Académie des Inscriptions. Du reste, Marigny partage cet intérêt pour l'antiquité, particulièrement grecque et romaine, tout comme Bertin ainsi que le confirment les questions posées aux missionnaires dans sa correspondance. Aussi la collection des Mémoires concernant les Chinois doit-elle satisfaire aux interrogations des savants européens sur la Chine antique. Quelle est son origine ? Quelle fut son antiquité ? La civilisation chinoise découle-t-elle de celle de l'Égypte ? Les réponses doivent être empreintes d'un irréprochable caractère scientifique afin de se distinguer des vulgarisations propres aux récits de voyages. Leur contenu doit corriger les erreurs qui ont été commises dans les livres antérieurs écrits sur ce même sujet. Le ministre souhaite donc connaître l'histoire de la Chine antique, mais à la condition expresse que celle-ci ne soit pas semée de mythologie ou d'interprétations aberrantes<sup>37</sup>.

<sup>36.</sup> Benoît à Bertin, le 10 Novembre 1767, Institut de France, Ms. 1519, p. 12-14.

<sup>37.</sup> Bertin à Ko et Yang du 31 décembre 1766, Institut de France, Ms. 1521, p.18.

Dans une de ses lettres, il explique que l'antiquité chinoise est un débat actuel, occupant l'Académie dont certains membres supposent qu'elle

provient de l'antiquité égyptienne. Guigne a rédigé un mémoire fondé sur la similitude entre la langue égyptienne et la langue chinoise. Quant aux religions, il est difficile de juger de leurs rapports. Bertin demande donc que les missionnaires envoient un document rédigé en caractères anciens de l'écriture chinoise, accompagné de leur explication. Il souhaite également obtenir des représentations des plus anciens monuments, ainsi que des objets de toutes sortes : vases, ustensiles, habits, armes, etc.38 afin de juger de cette antiquité sous ses divers aspects, aussi bien l'écriture que l'histoire, les armes et les musiques. Les missionnaires se font donc un devoir d'expédier ces objets, avec des gravures et leurs explications, particulièrement dans les domaines de l'art militaire et de l'art musical, lesquels représentent les nouveaux thèmes des illustrations du xvIIIe siècle.



Fig. 9. Biscuit de l'Empereur de la Chine. Attribué à Josse-Francois-Joseph Le Riche, actif à Sèvres de 1757 à 1801. Porcelaine dure Manufacture royale de porcelaine de Sèvres Vers 1776-1785. Marque en creux sur le socle: 20. H.: 0,405m x L.: 0,145m; Pr.: 0,142m Historique: legs Adèle Michon, 1923 Paris, musée des Arts décoratifs Inv. 23723.

Par ailleurs, l'empereur Kien-long et

Louis XV se passionnent tous deux pour l'art militaire. C'est du reste la raison pour laquelle le premier commande les peintures de ses batailles victorieuses. Les armes chinoises et les machines de guerre à l'antique sont recopiées par Amiot dont les dessins et gravures sont envoyés en France. De son côté Louis XV, manifestant son intérêt pour l'art militaire français, accepte la proposition des frères Pâris de faire édifier l'École militaire. Projet éducatif autant qu'acte politique, l'entreprise en est confiée à Marigny.

Parallèlement aux illustrations de l'art militaire antique, les représentations des instruments de musique et du système de notation de la musique chinoise antique éveillent la curiosité de Bertin, et contribuent à enrichir sa collection. Amiot envoie deux lettres, écrites de sa propre main, l'une à Bignon<sup>39</sup> pour la Bibliothèque du Roi, et l'autre à Bertin. Il joint à chaque exemplaire deux cahiers de planches, l'un en caractères chinois, l'autre en français. Il veut ainsi prouver qu'il ne fait que transcrire en français : tout est authentique et conforme au système musical chinois. Il accompagne cet exemplaire de quelques-uns des instruments de musique les plus anciens, destinés à enrichir la collection du cabinet de Bertin, soit un kin<sup>40</sup> à sept cordes, un king<sup>41</sup> isolé, un cheng<sup>42</sup>, un diapason ou bâton harmonique(Fig.7), de plus il traduit la musique chinoise en français de même que le système musical.

<sup>38.</sup> Bertin à Ko et Yang, le 31 décembre 1766, Institut de France, Ms. 1521, p..20 et verso.

**<sup>39.</sup>** Armand Jérôme Bignon, né le 27 octobre 1711, mort le 8 mai 1772, maître des requêtes et intendant de Soissons, obtint en 1722, la survivance de la charge de Bibliothécaire du roi ; occupa cette place en 1741 lors de la démission de son oncle et s'en démit lui-même en 1770, en faveur de son fils. Jean-Frédéric Bignon, mort le 1er avril 1784. Michaud, Biographie universelle, 1811, tome quatrième, p. 485.

**<sup>40</sup>**. Cithare à sept cordes, en accords brisés pour indiquer les subdivisions rythmiques. Elle fut l'instrument de l'élite intellectuelle.

<sup>41.</sup> C'est un carillon. Les instruments les plus anciens, à savoir les lithophones et les cloches, présentés soit individuellement en série de 12 accordés sur les 12 lyu-The King pour les pierres, po-tchong pour les cloches 42. Orgue à bouche.



Fig. 10. Charles Éloi Asselin, *Portrait de l'Empereur Kienlong*, porcelaine tendre et bois doré, manufacture de Sèvres, 39x32.5. Photo de l'auteur. Musée national du Château de Versailles.

« Tout ce que j'envoie est contenu dans 3 petites caisses, dans la caisse  $N^{\circ}$  1 est Le Kin dans lequel j'ai mis le bâton harmonique et son explication. Dans le caisse  $N^{\circ}2$  sont une partie des pierres sonores, un exemplaire de mon mémoire en 3 cahiers dont le 1er est le mémoire, le 2<sup>e</sup> les planches qui l'accompagnent en français et le 3ème les mêmes planches en chinois; les 3 cahiers sont sous une même enveloppe formant ce que les chinois appellent un Tao, et les six figures de la fleur mou-tan-hoa, sont réunies en un tao en forme de livre. Dans la caisse  $N^{\circ}$  3 sont les autres pierres et les cheng, j'y joins un exemplaire de mon mémoire semblable au premier je prie votre grandeur de la faire remettre à M. Bignon pour la bibliothèque du Roi.... Je viens de recevoir du palais la pièce de vers qui fut chantée lors de la réception du grand général à son retour de la glorieuse expédition du Kin-tchouen. Je l'enverrai à votre grandeur, s'il me reste assez de temps pour pouvoir la traduire et en français et en musique car il faut l'une et l'autre traduction, avant le départ des vaisseaux français pour l'Europe. 43 »

Les objets accompagnant les explications comportent non seulement les instruments utilisés à la cour, comme le bâton harmonique qui est

<sup>43.</sup> Institut de France, Ms. 1515, p.94 recto; Amiot écrit au Bertin à Pékin, le 15 septembre 1776.

fabriqué par le 16<sup>e</sup> fils de Kanxi, mais aussi les instruments populaires comme le So-na<sup>44</sup>.

L'ensemble de la correspondance fait allusion à de fort nombreux envois, incluant aussi bien des objets antiques<sup>45</sup> que des *naturalia* comme le riz ou le thé<sup>46</sup>. Bertin demande également aux missionnaires de lui faire parvenir le plus grand nombre possible de recueils illustrés portant sur la culture et la distribution du riz, car il souhaite faire construire des greniers à blé pour remédier aux famines en France.<sup>47</sup>.

L'envoi d'objets chinois représentant l'art de cour a une conséquence directe pour les manufactures françaises. En effet il y donne naissance à un art hybride, entremêlant arts chinois et français. L'inspiration chinoise se développe tout particulièrement à Sèvres. Vers 1775, Bertin reçoit du frère Panzi un portrait aquarellé de Kien-long qu'il utilise à plusieurs reprises : un graveur, Martinet, en orne le frontispice (Fig.8) du premier volume des Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les moeurs, les usages etc. des Chinois par les missionnaires de Pékin que Bertin fait publier sous sa protection en 1776. Par ailleurs à Sèvres un sculpteur, Le Riche, exécute le modèle en plâtre d'une figure en pied de l'empereur qui sera réalisée en biscuit (Fig.9); un peintre, Charles Eloi Asselin(1743-1805), réalise de son côté un portrait en buste du souverain sur une plaque de porcelaine tendre (Fig.10). Contrairement aux décors des chinoiseries précédentes, tableau et statuette illustrent un intérêt nouveau pour une représentation objective, prise sur le vif. Dans le domaine de la porcelaine, il est intéressant de remarquer le graphisme des guirlandes de fleurs, exécutées en style européen, tandis qu'un phénix mêle motifs chinois et européens. Le portrait de Kien-long, commandé par Bertin à Sèvres, est placé par le

44. Institut de France, Ms. 1524. p.181. Arrivé en août 1785 par le Sagittaire, à joindre à la lettre du 28bre 1784, Une lettre de Pékin, envoyée par Amiot à Bertin, du 2.0ctobre 1784 donne la liste des envois et arrivé en août 1785 par les Sagittaire, :

« Effets contenus dans la caisse A.M.

N°1 Nouveau dictionnaire universel Mantchou-chinois en 8 Tao, ou enveloppes

2 Dictionnaire Mantchou-chinois traduit en français deux gros in quarto.

3 Vocabulaire Tangout-mantchou-mongou et chinois en deux volumes.

4 Vie de Confucius en français

5 Estampes chinoises qui représentent les traits dont il est fait mention dans la vie de Confucius

6 Dessin du miao qui est à la sépulture de confucius

7 Yo à 6 trous. Instrument de l'ancienne musique.

8 Tcheng-che-mo-yuen. Source d'encre de Tcheng-che, livre, ou recueil d'Estampes, en 3 Tao.

9 Généalogie de Confucius et tous ses descendants- jusqu'au règne de Kien-long inclusivement, les principaux traits de la vie de Confucius en estampes.

10 La-pa ou trompette chinoise.

11 So-na, ou espèce de hautbois chinois.

-12....19. »

**45**. Lettre de Amiot à Bertin à Pékin le 15 septembre 1775, Institut de France, MS.1515, p.70. Des objets antiques chinois sont cités dans la lettre suivante : « Sous les numéros 22 et 23 votre grandeur trouvera des gobelets avec leurs soucoupes d'une porcelaine singulière encore faite à l'imitation de l'émail enfin sous le numéro 20 il y a trois pierres sur lesquelles il y a des fleurs sculptées. Je n'envoie toutes les bagatelles que comme des curiosités d'un pays lointain. Je souhaiterais qu'elles puissent contribuer à l'ornement de votre cabinet chinois.

46. Institut de France, à la fin du cahier, Ms. 1515.

« Ou tableau de l'état actuel de cet empire, d'après la correspondance imprimée ou inédite de la mission de Pékin et les relations les plus récentes : ouvrage entièrement neuf, traitant de la géographie, de l'agriculture, de la religion, du gouvernement, du commerce, des mœurs, et surtout des arts et métiers de cette vaste portion de l'Asie, accompagné de cent quatre-vingt-sept planches représentant plus de cinq cents personnages, et le même nombre d'objets gravés pour la première fois d'après des peintures originales envoyées par les missionnaires. Dix volumes in-18 La liste des produits comme le thé, le riz et le bambou est la suivante : Vues et costumes de la Chine et de la Tartarie, d'après les dessins de W. Alexandre, par M. Langles 2 vol. in-18, 53 planches. Le même, avec les onze gravures colorées

Le vernis, d'après le père d'Incarville 11 gravures

Le bambou d'après le père d'Entrecolles

Le Thé par F. Marquis 10

La porcelaine par le père d'Entrecolles 10

Le Riz 10

La soie 16

Vers à soie sauvages de la Chine, vivant sur le chêne et le frêne, extrait des mémoires des pères Cibot et d'Incarville, accompagné de 12 gravures d'après des dessins faits en Chine 12 planches.»

47. Lettre de Amiot à Bertin à Pékin le15 septembre 1775 ; à l'Institut de France, MS.1515, p.70.

jeune monarque Louis XVI dans le salon de Billard à Versailles<sup>48</sup> : le goût est à la recherche de l'authenticité chinoise et s'oppose aux chinoiseries qui caractérisaient la période précédente.

Lors de la commande des gravures pour Kien-long, Cochin s'interroge, en esprit libre, sur la perfection du style européen et la rigidité graphique exigée par les Chinois. Toutefois plus tard il exécutera une commande royale totalement détachée de l'esprit des chinoiseries propre au goût de la cour, afin de rechercher l'authenticité. L'exécution des œuvres restitue les perspectives flottantes et les espaces suggérés par le pinceau des orientaux.

En ce qui concerne les planches gravées des Batailles, le projet de bordure, primitivement demandé à Choffard est bientôt abandonné. Il ne répondait en effet pas à cet état d'esprit dont l'exemple est donné par les vases en céladon de Bellevue : des pièces authentiquement chinoises montées dans des bronzes, rocailles puis « goût à la grecque », typiquement français. Marigny se fait le porte-parole de ce goût dans la commande de Kien-long: « Vous observerez seulement au Sr. Choffard qu'il est à propos que les fleurs de lys y soient abondamment employées ». Il demande à Cochin de veiller tout particulièrement à l'ornement des bordures des seize planches - ornement que l'empereur n'avait pas demandé - car il estime que le symbole de la monarchie française peut permettre à l'empereur d'inscrire cette évocation de la Majesté de la France dans l'antiquité de l'histoire européenne. Ces scènes chinoises de Bataille encadrées d'entrelacs fleurdelisés représentent un style de pièces hybrides, mêlant scènes authentiquement chinoises et ornements francisés. À l'inverse on trouve des vases en céladon, eux aussi authentiquement chinois, et montés sur des bronzes tout d'abord parfaitement rocailles, puis par la suite dans le goût à la grecque, décorant les appartements des châteaux de Bellevue ou de Versailles<sup>49</sup>. Marigny lui-même encourage cette interpénétration du goût à l'antique avec d'authentiques représentations chinoises, fidèles au vrai style de cour.

Ainsi les *Mémoires concernant les Chinois*, de même que la prise de connaissance d'objets chinois issus de l'art de cour inspirent les productions françaises prisées par l'aristocratie dans la seconde moitié du xVIII<sup>e</sup> siècle. Georges Brunel souligne bien la transformation de ce contexte : « Il [Hugh Honour] montre comment les arts de l'Extrême-Orient ont d'abord été des objets de curiosité, puis ont agi comme ferment de nouvelles créations, et ont enfin été posés en objet de connaissance<sup>50</sup> ».

Les objets chinois expédiés par les missionnaires à Bertin et commentés dans la correspondance sont de deux ordres, d'une part les *naturalia* tels les plantes chinoises, et d'autre par les *artificialia*, particulièrement les objets anciens tels qu'instruments de musique et armes accompagnés de leurs explications. Cette collection indique bien que Bertin a l'intention de construire un véritable recueil du savoir chinois, portant tant sur l'antiquité que sur les sciences naturelles, recueil établi de manière authentiquement

**<sup>48</sup>**. Jean-Paul Desroches, *La cite interdite au Louvre, empereurs de Chine et rois de France,* Musée du Louvre, Somogy édition d'art, Paris, 2011, p. 92-93; Pascal, Torres, op.cit., p.132.

**<sup>49.</sup>** Pascal Torres, *op. cit.*, p.140.

**<sup>50.</sup>** G. Brunel, « Chinoiserie : de l'inspiration au style », dans G. Brunel (dir.), *Pagodes et dragons. Exotisme et fantaisie dans l'Europe rococo 1720-1770*, Paris, Musée Cernuschi (cat. Expo.), 24 février 2007-17 juin 2007, p. 11, dans Thibaut Wolvesperges, « Chine-Japon-chinoiserie en France de Louis XIV à la Révolution, nouvelles perspectives d'analyse.», *Formes et figures du goût chinois dans les anciens Pays-bas*, Brigitte D'Haihaut-Zveny et Jacques Marx, Bruxelles, édtions de l'Université de Bruxelles, 2009, p.15.

scientifique afin de justifier sa politique chinoise et de répondre aux attaques des encyclopédistes.

La politique des arts de Bertin consiste avant tout à emprunter les techniques des arts appliqués chinois pour développer les manufactures françaises, et à ouvrir le marché de l'art français vers la Chine. C'est en effet une époque de grand essor pour ces manufactures, essor encouragé par Bertin et par Marigny, et influencé par le dessin et les techniques provenant de Chine. Cette politique consiste également à compiler le savoir chinois à travers la collecte d'objets et de textes concernant les connaissances chinoises, sous forme de données scientifiques dignes de l'époque des *Lumières*.

Ainsi, parmi ces échanges avec l'Extrême-Orient, peut-on citer les gravures des Batailles de Kien-long qui témoignent de l'art de cour chinois, de sorte que sa connaissance oriente le goût français grâce à une recherche d'authenticité. Son influence se fait sentir dans les domaines de l'ébénisterie et de l'art de la table, plus particulièrement celui de la porcelaine. De plus ces gravures, projet que Bertin et Marigny ont réussi à mener à bien malgré les entraves administratives et la difficulté supplémentaire de la distance, ont pu entrer dans les collections royales. Cochin se charge de diriger cette commande artistique, mais face à une esthétique étrange et une iconographie inconnue, il est contraint de demander à Bertin des renseignements sur l'authenticité chinoise et sur son histoire. Les ayant obtenu, il réalisera des gravures fidèles à la manière chinoise. Par ailleurs, Marigny s'est engagé dans cette commande avec rapidité et esprit d'exactitude, intervenant aussi sur le plan de l'esthétique : il souhaite en effet reproduire avec fidélité cet authentique art de cour chinois. L'époque s'intéressant également à la représentation de l'art militaire, il vérifie luimême la position des canons et des machines de guerre afin que l'ensemble soit parfaitement exact.

Cette commande ouvre d'intéressantes perspectives pour les échanges franco-chinois, aussi Bertin accompagne-t-il ses présents de directives politiques. Son but ultime est en effet de créer des relations francochinoises privilégiées, faisant ainsi concurrence aux autres pays européens - Angleterre, Hollande, Espagne ou Portugal - dans l'espoir d'engager de libres échanges commerciaux, et d'accroître l'importance des marchés entre la Chine et la France. Grâce aux présents de tapisseries et autres objets, la France s'est assurée des rapports plus favorables. Nous avons vu que l'empereur, séduit par l'art français de la tapisserie, avait accordé à Le Febvre la faveur exceptionnelle de rester à Canton pendant l'hiver, le gratifiant de surcroît d'une résidence, ce dont ne profitent pas les autres étrangers. On peut dire que Bertin et Marigny jouent le rôle de promoteurs d'échanges culturels, scientifiques et artistiques entre les deux pays. Leur dessein final étant aussi de procurer du travail aux manufactures et aux artistes français, et d'exporter les produits manufacturés français en Chine. Ces échanges des arts de cour français et chinois donnent finalement naissance, dans les manufactures françaises, à un art hybride entremêlant antiquité chinoise et grecque.

### Sources et bibliographie

#### Sources manuscrites

Lettres manuscrites de Bertin aux missionnaires en Chine, Ms. 1515-1526, Institut de France, Paris.

I-III 80 lettres du P. Amiot à Bertin

I(1515) 23 Septembre 1766-5 novembre 1778-234 feuillets

II(1516) 5 semptembre 1778-24 novembre 1787-437 feuillets

III(1617)1e juillet 1788-24 novembre 1787-175 feuillets

IV(1518)68 lettres du P. Lefebvre, 4 du P. Raux, 4 du P. Ventavon, 4 du Poirot, 14 de M. Hutton, 18 de M. Bourgogne, 1 de M. Lagannerie, 5 du P. Panzi, 5 de Ngien et 1 de Kuo-295 feuillets.

V(1519)6 lettres et un mémoire du Collas, 1lettre des PP. d'Ollières, Bourgeois et Collas, 8 du P. Benoît, 1 de Pau 1Lieou, 10 du P. Cibot-287 feuillets.

VI(1520)85 lettres des PP. Ko et Yang et de M. Brisson-268 feuillets.

VII(1521)112 lettres de Bertin aux missionnaires de Chine 31 décembre 1766-13 décembre 1772-163 feuillets.

VIII(1522)1773-20 décembre 1778-191 feuillets

IX(1523) 27 janvier 1779-8 janvier 1783-142 feuillets

X(1524) 14 décembre 1783-novembre 1788 Etat des curiosités chinoises en Europe-194feuillets

XI(1525)60 lettres relatives aux missionnaires en Chine (1751-1787)-97feuillets

XII(1526)30mémoire par divers savants adressé aux missionnaires (1777-1780)-126 feuillets

#### Sources imprimées

Michaud J. F, *Biographie Universelle*, 1811, Paris, Réimpression Schmidt Periodicals GmbH, Bad Feilnbach, 1998.

Missionnaires de Pékin, *Mémoires concernant l'Histoire, les sciences, les arts, les moeurs, les usages, etc. des chinois*; par les missionnaires de Pékin. XV tomes, Paris, Chez Nyon l'aîné, Libraire, rue du jardinet, vis-à-vis la rue Mignon, près de l'Imprimeur du Parlement avec approbation, et privilège du Roi, 1776-1791.

Tome I, 1776, Paris, chez Nyon.

Tome II, Paris, 1777.

Tome III, 1778

Tome IV, 1779

Tome V, 1780

Tome VI, 1780

Tome VII, 1780

Tome VIII, 1782

Tome IX, 1783

Tome X, 1784

Tome XI, 1786

Tome XII, 1786

Tome XIII, 1788

Tome XV, 1791

Tome XVI, 1814 A Paris chez Treuttel et Wûrtz, Libraires et à Strasbourg, même maison de commerce.

Tome XVII, 1814 (même adresse que le tome XVI).

#### Ouvrages récents, articles et catalogues

- Belevitch-Stankevitch H., *Le goût chinois en France au temps de Louis XIV*, Thèse de doctorat d'Université de Paris, Jouve&cie, Paris, 1910.
- Bruand Yves et Hebert Michèle, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIII*<sup>e</sup> siècle, tome onzième, Bibliothèque Nationale, Paris, 1970, pp.267-279.
- Cartier Michel, « La Chine et l'Europe au xVIII° siècle », Actes du Iième colloque international de Sinologie-les rapports entre la Chine et l'Europe au temps des Lumières, Centre de recherches interdisciplinaire de Chantilly(C.E.R.I.C); 16-18 Septembre, 1977, Les Belles Lettres, Cathasia, Paris, 1980, pp.1-20.
- Cordier Henri, La Chine en France au XVIIIe siècle, Laurens Henri, Paris, 1910.
- Cordier Henri, Les correspondants de Bertin, secrétaire d'Etat au xVIII<sup>e</sup> siècle et Extrait du Toung Pao, 2e série, vol. xiv, xv, xvi, xviii et xxi, 1913-1922, E.J. Brill, Leide, 1922.
- Corvisier André, *Art et Sociétés dans l'Europe du XVIII siècle*, Presse Universités de France, 1978.
- Dehergne Joseph, )榮振華, translated by Geng sheng耿生譯, Zai hua ye su hui shi lie zhuan在華耶穌會士列傳及書目補編, zhonghui shu qu中華書局, Pékin北京, 1995.(Répetoire des Jésuites de Chine de 1552-1880, Joseph Dehergne, S. J. Institutum, Letouzey&Aîné, Paris, 1973.)
- Dehergne Joseph, « Une grande collection, Mémoires concernant les chinois(1776-1814) », B.E. F. O. LXXII, école d'Extrêment-Orient, 1983, pp.267-297.
- Deming ;Marc, *La Halle au blé de Paris 1762-1813*, éd. Archives d'architecture moderne, Bruxelles, 1984.
- Du Thei A.M. Martin, Sihouettes et documents du XVIII siècle, Martinique, Périgord, Lyonnais, Ile-de-France, Henri Bertin économiste, Périgueux, 1932.
- Elisseeff-Poisle Danielle, « Chinese influence in France, Sixteenth to Eighteenth Centuries », in Lee Thomas, *China and Europe-images and influences in Sixteenth Centuries*, The Chinese University press, Hong-Kong, 1991, pp. 151-163.
- L'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert planches et commentaires présentés par Jacques Proust, Mondadori, Milan, 1983; edition française, EPDL, Paris, 2001.
- W. Gaehtgens Thomas, Michel Christian, Rabreau Daniel, Schieder Martin, *L'art et les normes sociales au XVIII<sup>e</sup> siècle*, La Maison des sciences de l'homme, Paris, 2001.
- Gordon Alden R, « L'influence du marquis de Marigny sur madame de Pompadour », in *Madame de Pompadour et les arts*, sous la direction de Xavier Salmon, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, 14 février-19 mai, 2002, Réunion des musées nationaux, Paris, 2002, pp. 51-62.
- D'Hainaut-Zveny Brigitte, et Marx Jacques, Formes et figures du goût chinois dans les anciens Pays-bas, édition de l'université de Bruxelles, Bruxelles, 2009.
- Heuze Gustave, « Eloge de Henri-Léonard-Jean-Baptiste Bertin 1719-1792 » par M. Gustave Heuze lu dans la séance du 18 janvier 1888, Paris, Société Natonale d'agriculture de France, Typographie Georges Chamerot, 1888.
- Huard Pierre, Wong Ming, « les enquêtes françaises sur la science et la technologie chinoise au xviii<sup>e</sup> siècle », *Bulletin de l'E.F.E. O.*, tome 53, fasicule 1, Paris, 1966, pp.106-220.
- Jerry Madeleine, « la vision de la Chine dans les tapisseries de la manufacture royale de Beauvais : les premières tentures chinoises », actes du I<sup>ème</sup> colloque international de Sinologie-les rapports entre la Chine et l'Europe au temps des lumières, Centre recherches interdisciplinaire de Chantilly (C.E. R. I. C.) ; 16-18 Septembre, 1977, les Belles lettres, Cathasia, Paris, 1980, pp. 173-183.
- Kangxi Empereur de Chine 1662-1722, La cité interdite à Versailles, Musée national du château de versailles, 27 janvier-9 mai 2004, Réunion des musées nationaux, Paris, 2004.

Morin Christophe, *Marigny, Ministre des arts au château de Menars*, Silvana Editoriale Spa, Milan, 2012.

Pirazzoli-T'serstevens Michèle, *Gravures des conquêtes de l'empereur de Chine K'ien-long au musée Guimet*, Musée Guimet, Paris, 1969.

Torres Pascal, Les Batailles de l'empereur de Chine, Musée du Louvre, Paris, 2009.

# Les miroirs de la grandeur :

Charles De Wailly décorateur chez Pierre-Étienne Bourgeois de Boynes, Secrétaire d'État à la Marine

n a bâti six cents hôtels, dont le dedans semble l'ouvrage des fées ; car l'imagination ne va guère au-delà d'un luxe aussi recherché<sup>1</sup> » : à la veille de la Révolution, le formidable développement de l'habitat des élites parisiennes n'échappe pas au polygraphe Sébastien Mercier, qui s'en fait l'écho dans son fameux Tableau de Paris. De ce faste, il est aujourd'hui bien difficile de se faire une idée, spécialement sur la rive droite parisienne où les très nombreuses destructions opérées au xixe siècle ont bouleversé le visage des quartiers situés au-delà des boulevards. Néanmoins, nous disposons d'une source précieuse avec les procès-verbaux de la Chambre des Bâtiments qui, au gré des litiges et des successions, décrivent précisément certaines demeures<sup>2</sup>. Parmi celles-ci, l'hôtel du secrétaire d'État à la Marine, Pierre Bourgeois de Boynes, rue du Faubourg Saint-Martin, retient toute l'attention tandis qu'un projet de Charles De Wailly, dont on n'avait pu jusqu'à présent établir la destination, révèle le caractère exceptionnel de son décor, aujourd'hui disparu (Fig. 1)3. Confiée à l'un des architectes les plus en vue du moment, cette réalisation montre la volonté du commanditaire, peu de temps après son accession à la fonction ministérielle, de s'affirmer sur la scène parisienne. Cette pièce étonnante est donc l'occasion de revenir sur les mécanismes d'une commande et d'éclaircir les stratégies de distinction du maître d'ouvrage dans un contexte où les élites contribuent à la régénération du goût.

# La grande manière retrouvée

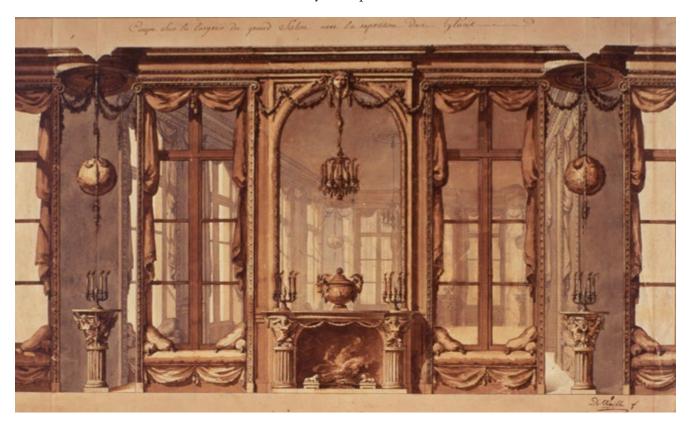
A près deux décennies de règne sans partage, la mode rocaille est devenue, au milieu du siècle, l'objet d'une véritable campagne de dénigrement.

<sup>1.</sup> Cette étude a été publiée initialement dans les *Livraisons d'histoire de l'architecture* (2022, n° 43). J'ai plaisir à remercier pour leur aide Megan Boldison, Monique Mosser, Emmanuel Pénicaut, Thierry Pin et la direction de l'architecture et du patrimoine du Sénat. Mercier L.-S., *Tableau de Paris. Nouvelle édition*, publié par Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994 [1<sup>re</sup> éd. 1783-1789], t. I, p. 228.

<sup>2.</sup> Le fonds de la Chambre et greffiers des bâtiments est conservé aux Archives Nationales, sous-série z1j.

<sup>3.</sup> Laing A., Meade M., *Drawings for Architecture, Design and Ornament. The James A. de Rothschild bequest at Waddesdon Manor*, Aylesbury, The Alice Trust, 2006, p. 211-212, n° 154. L'hôtel Bourgeois de Boynes est détruit vers 1820.

Ce ne sont pas seulement les « ornements chimériques » que l'on condamne, mais aussi le goût de ceux qui les apprécient, qualifié de « pervers » ou encore de « dépravé<sup>4</sup> » : en sacrifiant au goût rocaille – ces « bizarreries monstrueuses et frivoles » – les élites négligent un élément fondamental, le décorum et, à travers ce dernier, la représentation du vieil ordre social. « Nous avons sapé l'ancien préjugé, qui voulait que les personnes distinguées par leur état eussent un appartement de représentation grand & magnifique », s'indigne ainsi le secrétaire de l'Académie royale de peinture<sup>5</sup>.



Face à ce « dérèglement » et à cette prétendue « décadence », les partisans du retour à l'ordre invoquent la grandeur du règne de Louis XIV, qualifié de véritable « âge d'or<sup>6</sup> ». Dans ce contexte, le roi ne peut pas rester inactif. Conscient que son prestige est affaibli, le souverain relance une énergique politique des arts visant à restaurer l'image de l'ordre social dont il est la clé de voûte. Dès 1748, on prévoit l'aménagement d'une nouvelle place royale puis, en 1751 et 1754, la construction de l'École militaire et de l'église Sainte-Geneviève, deux majestueux édifices au service de l'Armée et de l'Église, piliers de la Couronne. En attendant que ces ambitieux projets voient le jour, les demeures royales affichent également une nouvelle orientation, plus digne, de l'architecture. En 1749, par exemple, le pavillon de la Nouvelle Ménagerie à Trianon, par Ange-Jacques Gabriel, avec ses ordres d'architecture et ses formes rectilignes, est un manifeste du retour à l'ordre : le souverain affirme que « c'était dans ce goût-là qu'il fallait bâtir<sup>7</sup> ».

Fig. 1. Charles De Wailly, Projet pour le salon d'été de l'hôtel Bourgeois de Boynes, vers 1772-1773, plume, encres noire et brune, lavis brun, 474 x 784 mm. Aylesbury, Waddesdon Manor, inv n° 2147. Cl. Waddesdon Image Library, Jérôme Letellier.

<sup>4.</sup> Selon les expressions respectives de Jacques-François Blondel, Charles de Saint-Yves et Étienne La Font de Saint-Yenne.

<sup>5.</sup> Cochin Ch.-N., Recueil de quelques pièces concernant les arts, Paris, Ch.-A. Jombert, 1757, p. 36.

<sup>6.</sup> Termes employés par Jean-Charles Garnier d'Isle, Marc-Antoine Laugier et Jean-Bernard Le Blanc.

<sup>7.</sup> Croÿ-Solre de E., Mémoires du duc de Croÿ sur les cours de Louis XV et Louis XVI, publiés par E.-H. de Grouchy, Paris, 1897, p. 75.

Autour du roi, on se met vite au diapason. Les réaménagements auxquels procède le duc d'Orléans dès 1752 au Palais-Royal recueilleront ainsi la totale bénédiction de Jacques-François Blondel, professeur de l'Académie royale d'architecture, et comme tel garant de l'orthodoxie. Dix ans plus tard, dans l'Encyclopédie, il saluera les majestueux pilastres corinthiens du salon « qui l'ont empêché de devenir frivole, comme cela se pratiquait précédemment ; en sorte que toute cette ordonnance d'un bon style paraît convenable à la dignité du prince qui habite ce palais ; considération plus intéressante qu'on ne s'imagine, & qui devrait être la première règle de toutes les productions des artistes<sup>8</sup> ». À ce « genre mâle<sup>9</sup> », tout droit hérité du Grand Siècle, la haute aristocratie ne tarde pas à souscrire, manifestant sa fierté retrouvée. En effet, avec la guerre de Sept ans, la vieille noblesse d'épée a renoué avec les valeurs chevaleresques qui fondaient sa primauté et elle a le sentiment d'avoir reconquis une légitimité que le phénomène de curialisation et la concurrence de nouvelles fractions des élites (comme les robins ou les financiers) avaient entamée. À la fin des années 1760, le marquis de Voyer, le duc de Chevreuse, le duc d'Uzès, le prince de Montmorency, le marquis de La Vaupalière ou encore le duc du Châtelet tournent ainsi le dos à la manière rocaille en confiant à de jeunes architectes le soin de construire ou de rénover leurs demeures avec toute la solennité qui sied à ces représentants d'une antique lignée<sup>10</sup>.

Naturellement, la haute noblesse d'épée n'est pas la seule à vouloir rehausser son image à travers une architecture majestueuse. Au sommet de l'État, les ministres entendent eux aussi manifester la dignité de leur position. Dès 1758, à peine nommé à son premier poste ministériel, le duc de Choiseul confie les embellissements de son hôtel rue de Richelieu à Blondel, militant vigoureux de la rénovation du goût et ardent défenseur de la convenance. La galerie est ainsi décorée « d'une architecture d'un très bon genre<sup>11</sup> », tandis que le premier cabinet, avec son décor de faisceaux d'armes, sied à celui qui est devenu ministre de la Guerre en 1761. Quelques années après, le duc de Choiseul-Praslin, récemment promu secrétaire d'État aux Affaires étrangères, choisit de se distinguer par une demeure particulièrement imposante. En effet, ce cousin du duc de Choiseul acquiert en 1764 le château de Vaux, véritable icône de l'art louisquatorzien où se sont illustrées les gloires de l'école française, Louis Le Vau et Charles Le Brun. À la fin de la décennie, c'est au tour du secrétaire d'État de la Maison du roi de s'engager dans la régénération du goût. Le comte de Saint-Florentin n'entend pas se limiter à des embellissements intérieurs ou à l'acquisition d'un prestigieux mais lointain château ; il confie à Jean-François Chalgrin la construction d'un hôtel monumental à l'emplacement le plus en vue de la capitale, en bordure de la nouvelle place royale : inspiré par l'architecture palladienne, l'architecte livre une façade austère, relevée seulement d'une serlienne qui en magnifie l'entrée (1767-1769). Au même moment, le directeur des Bâtiments du roi poursuit le parti de son ministre de tutelle, non pour sa résidence parisienne - il bénéficie d'un logement de fonction - mais pour sa petite maison au faubourg du Roule, confiée à

<sup>8.</sup> Blondel J.-F., « Architecture et parties qui en dépendent », Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques, Paris, Briasson, 1762, t. I, p. 12.

<sup>9.</sup> Ibid., p. 12.

**<sup>10</sup>**. Hôtels de Voyer par De Wailly (1766-1770), de Luynes par Moreau (1766-1767), d'Uzès et de Montmorency par Ledoux (1767-1769 ; 1769-1773), de La Vaupalière par Colignon (1768-1769) et du Châtelet par Cherpitel (1770-1772).

<sup>11.</sup> Dezallier d'Argenville A.-N., Voyage pittoresque de Paris ..., Paris, de Bure, 1778 [6e éd.], p. 161.

Jacques-Germain Soufflot (1768-1771). Le marquis de Marigny privilégie ainsi une baie palladienne pour marquer la travée centrale de la demeure et il demande pour la façade sur rue « une porte mâle et carrée à la Michel-Ange<sup>12</sup> ». En congédiant le genre « agréable » pourtant toléré pour les maisons de plaisance, le « ministre des arts » manifeste ostensiblement son encouragement au nouveau goût et, en bon courtisan, il suit l'exemple du roi pour qui Gabriel vient d'achever un pavillon d'agrément dans le style sévère, le Petit Trianon (1761-1764).



## Un ministre en quête d'une fastueuse demeure

'est dans ce contexte que Pierre-Étienne Bourgeois de Boynes (1718-1783) accède à la fonction ministérielle en 1771, devenant alors l'un des dignitaires les plus importants de la monarchie<sup>13</sup>. Jusqu'alors, il n'a guère eu à se préoccuper de son logement, sa famille puis ses fonctions y ayant pourvu : en 1720, son père, Étienne Bourgeois, trésorier général de la Banque royale et anobli l'année précédente grâce à l'achat d'une charge de secrétaire du roi, avait acheté la terre seigneuriale de Boynes sur laquelle il avait fait édifier un imposant château, tout en prenant soin de conserver le donjon féodal, élément éminemment symbolique manifestant son appartenance à l'aristocratie<sup>14</sup>. Dans la capitale, Étienne Bourgeois avait également fait bâtir un bel hôtel particulier rue d'Antin, à proximité de la place Vendôme, dans le quartier des financiers ; la demeure, dans le goût rocaille, avait été confiée à l'architecte à la mode Jean-Baptiste Leroux, assisté pour la décoration du sculpteur ornemaniste Nicolas Pineau (1729)<sup>15</sup>. Au début de sa carrière dans la magistrature, son fils Pierre-Étienne réside logiquement dans la belle demeure familiale, mais en 1754, sa nomination comme intendant de Franche-Comté et la mort de son père le conduisent à vendre cette dernière et à s'installer à Besançon, dans l'hôtel de l'Intendance. Devenu premier président du Parlement de Besançon trois ans après, il doit faire face à une violente opposition des parlementaires qui le contraint à démissionner en 1761. De retour à Paris, il prend ses distances avec ses origines en délaissant les quartiers prisés par les financiers - place Vendôme, Palais-Royal, rue Montmartre - pour s'installer dans le Marais où domine la noblesse de robe. Ce choix illustre bien l'évolution de sa situation : le provincial est

Fig. 2. Bizee, Vue du jardin de l'hôtel de Boynes, Paris, 1776, aquarelle et gouache, 358 x 174 mm. Drawing Matter Collections. Drawing Matter.

<sup>12.</sup> Cité par Gallet M., Soufflot et son temps, 1780-1980, Paris, CNMHS, 1980, p. 52.

<sup>13.</sup> Sur Pierre-Étienne Bourgeois de Boynes, voir Boulant A., Maurepas A. de, Les ministres et les ministères du siècle des Lumières (1715-1789), Paris, Christian, 1996, p. 242-245; Bourgeois de Boynes P.-E., Journal inédit 1765-1766, édition établie par Godfroy M., Paris, H. Champion, 2008, p. 13-34; Belenet R. de, Itinéraire d'un grand commis sous Louis XV. Pierre-Étienne Bourgeois de Boynes (1718-1783), Feuillage, 2016.

<sup>14.</sup> Gaumont R., « Le château de Mousseaux à Boynes (Loiret) détruit depuis deux siècles et demi et enfin retrouvé », Bulletin de la société archéologique et historique de l'Orléanais, t. xı, n° 87, janvier 1990, p. 33-44.

<sup>15.</sup> Lavallée Poussin L. de, *Les vieux murs d'une grande banque*, Paris, Vieillemard, 1924, p. 47, 52.

maintenant conseiller d'État, considéré comme le « meilleur légiste du royaume » par le chancelier Maupéou qui lui fait préparer sa réforme des Parlements. En 1771, Bourgeois de Boynes est récompensé pour son rôle auprès de Maupéou par la charge éminente de secrétaire d'État à la Marine qu'il conserve jusqu'en 1774.



Une telle réussite incite évidemment à un renouvellement de son habitat ; un an après sa nomination, le nouveau secrétaire d'État achète donc l'hôtel de Valcourt rue du Faubourg Saint-Martin 16. Contrairement aux quartiers à la mode comme le faubourg Saint-Honoré ou les boulevards, la rue du Faubourg Saint-Martin n'a rien d'un quartier chic – la demeure du ministre est située à proximité de la foire Saint-Laurent et de l'hôpital Saint-Louis, dans un secteur excentré encore peu construit. En revanche, elle se trouve au cœur de vastes réserves foncières. De fait, le secrétaire d'État acquiert très rapidement quantité de terrains autour de sa demeure qui lui permettent de disposer d'un jardin beaucoup plus vaste que ceux des autres hôtels parisiens, comme en témoigne une superbe vue panoramique de 1776 (Fig. 2)<sup>17</sup>. Après ces agrandissements successifs, l'hôtel de Valcourt a des allures imposantes – il est composé d'un corps de logis double et dispose de quatorze travées sur le jardin –, tout en offrant l'agrément d'une maison de plaisance... en ville ! (Fig. 3)<sup>18</sup>

Fig. 3. Demay, Plan des hôtel, maisons et jardins à Paris appartenant à la succession de Mr de Boynes, Ministre et Conseiller d'Etat, à vendre, 1785, planche gravée et aquarellée. Paris, Archives nationales, V7 45, pièce 87. Cl. Archives nationales

**<sup>16.</sup>** Sur l'hôtel de Valcourt devenu hôtel de Boynes, cf. A.N., M.C.N., LXXXVIII 732, 30 juin 1772, Contrat de vente d'une maison grande rue du Faubourg Saint-Laurent ; A.N., S 221, Pièces relatives à la censive sur l'hôtel de Boynes rue du Faubourg Saint-Laurent ; A.N., Z1j 1131, 7 mars 1785, Visite et estimation des biens dépendant de la succession de Mr de Boynes.

<sup>17.</sup> Molinier J.-Ch., *Jardins de ville privés 1890-1930*, Paris, Ramsay/De Cortanze, 1991, p. 36-37; *Les Plaisirs du jardinage. French Garden Design 1680-1860*, Londres, Hazlitt, Gooden & Fox, 1993, p. 21. Je remercie Monique Mosser de m'avoir signalé cette œuvre. Voir aussi l'ampleur du jardin sur le plan de Jaillot (1775).

<sup>18.</sup> Le plan reproduit est établi en 1785 pour la mise en vente de l'hôtel après la mort de Bourgeois de Boynes (A.N., V7 45, pièce 87) ; un plan identique est conservé à la BnF. (cartes et plans, GE D-3228).

Pour mettre sa demeure au goût du jour, Bourgeois de Boynes fait appel à Charles De Wailly, un des architectes les plus en vue et qui bénéficie de la protection du marquis de Marigny. Ce dernier l'a imposé en 1767 dans la première classe de l'Académie royale d'architecture et il lui a permis d'accéder aux chantiers royaux, d'abord comme contrôleur adjoint à Versailles (1767), puis comme chargé du foyer du nouvel Opéra au château de Versailles (1768-1770), de la chapelle du Reposoir à Versailles (1769) et enfin du nouveau Théâtre français aux côtés de Marie-Joseph Peyre (1767)<sup>19</sup>. Ce choix d'un artiste déjà distingué par l'administration royale n'est évidemment pas neutre : il manifeste l'appartenance du nouveau secrétaire d'État au premier cercle du pouvoir. Son confrère au gouvernement, le duc d'Aiguillon, secrétaire d'État aux Affaires étrangères, a fait travailler De Wailly dans son château de Véretz, près de Tours (avant 1771). Auparavant, l'architecte s'est fait remarquer par la construction de l'extraordinaire château de Montmusard pour le premier président au Parlement de Bourgogne où une colonnade circulaire (nommée poétiquement temple d'Apollon) sert d'entrée à la demeure, nouveau temple des Muses (1763-1769). À Paris, il a été le premier à réaliser une véritable façade « à la grecque » en employant l'ordre ionique de l'Érechthéion pour l'hôtel de Voyer d'Argenson (1764-1767). L'architecte se distingue aussi par ses décors intérieurs étonnants où il donne corps aux fictions architecturales de Piranèse, comme dans la salle à manger (1766-1769) et le vestibule (1768-1770) de l'hôtel de Voyer, où miroirs et ordres d'architecture sont associés pour créer d'immenses perspectives monumentales. L'architecte jouit alors d'une réputation qui va bien au-delà des frontières : en 1771, le marquis de Spinola, ambassadeur de la République de Gênes à la cour de Versailles, lui confie la décoration du grand salon de son palais, et l'année suivante, Catherine II de Russie accueille avec admiration ses projets pour un « Pavillon des sciences et des arts ».

## Une pièce unique et spectaculaire : le salon d'été

n la personne de Charles De Wailly, Bourgeois de Boynes s'assure donc le concours d'un praticien expérimenté, remarqué par ses créations aussi innovantes que fastueuses : « Il n'y a qu'un propos unanimement tenu : j'ai des talents, je fais du beau mais je ruine ! », rapporte l'architecte lui-même²0. Cela ne refroidit nullement le nouveau secrétaire d'État, qui compte bien, par le luxe de sa demeure, manifester son appartenance aux élites. Les contours précis de l'intervention de Charles De Wailly sont mal connus, sauf pour la salle à manger et les deux salons d'été dans lesquels il déploie tout son

<sup>19.</sup> Sur De Wailly: Mosser M., Rabreau R., Charles De Wailly, peintre et architecte dans l'Europe des Lumières, Paris, CNMHS, 1979. Sur De Wailly décorateur, voir aussi: Perrin Khelissa A., « Cristoforo Spinola, un aristocrate génois à Paris de la fin du règne de Louis XV à la Terreur. Relations artistiques, diplomatie et brassage d'affaires entres Gênes et la France », Studiolo, 2008, n° 6, p. 119-138; Lebeurre A., « «Tout est de son ressort»: Charles De Wailly et la décoration intérieure », Lett M., Magnusson C., Marquaille L. (dir.), Décor et architecture (xvre-xvrir\*siècle): entre union et séparation des arts, Berne, Peter Lang, 2020, p. 129-142; Mosser M., « "La nouveauté au-delà des bornes de la raison et du bon goût": Charles De Wailly ornemaniste » et Rondot B., « Le décor et l'ameublement de l'hôtel », Pénicaut E., Manas A. (dir.), La Chancellerie d'Orléans. Renaissance d'un chef-d'œuvre xvii1°-xxir\* siècles, Dijon, Faton, 2022, p 56-69, 74-97.

<sup>20.</sup> Cité par Mosser M., Rabreau D., Charles De Wailly..., op. cit., p. 44-45.

talent<sup>21</sup>. Dans la salle à manger, il contrebalance la solennelle ordonnance architecturale par deux belles fontaines richement ornées et des tableaux de paysages et de fleurs<sup>22</sup>, manifestant de la sorte un sens de la mise en scène qui est plus patent encore dans les deux salons d'été dans lesquels Charles De Wailly, donnant libre cours à son imagination, emploie à profusion « la magie des glaces » : avec leurs murs presque entièrement recouverts de miroirs (deux trumeaux et six fausses-fenêtres garnies de glaces), ces deux pièces, situées au rez-de-chaussée et au premier étage, semblent ainsi « percée[s] à jour »<sup>23</sup>. Le deuxième salon, tout particulièrement, se distingue par son originalité, comme il ressort du spectaculaire dessin de présentation (Fig. 1)<sup>24</sup>. Pour instruire son commanditaire de l'aspect final du décor, De Wailly a pris soin d'y représenter avec précision « la répétition des glaces », comme l'indique la légende manuscrite de ce projet dans lequel le lavis de couleur verte – une convention du dessin d'architecture pour mentionner la présence de miroirs - est abandonné afin de mieux figurer la saisissante perspective de cet ingénieux dispositif. Car, non seulement les murs sont habillés de glaces, mais aussi les angles qui se trouvent ainsi comme « gommés »<sup>25</sup>. Dans cette « vaste cage de glaces », comme aurait pu la qualifier Vivant Denon, la pièce se reflète à l'infini sur un axe, tandis

<sup>21.</sup> Le précédent propriétaire, Adrien-David Gohier de Valcourt, avait fait « construire à neuf » le grand corps de logis entre 1760 et 1772 aussi est-il probable que Bourgeois de Boynes n'ait guère modifié l'extérieur de son hôtel ; la façade, très sobre, ne présentait pas d'ordres d'architecture (A.N., Z1j 1131, 7 mars 1785). Les embellissements devaient donc porter principalement sur les intérieurs comme le suggèrent les sommes élevées des mémoires de travaux de menuiserie ; l'essentiel de ces dépenses concerne l'année 1773 ce qui date le chantier de rénovation (A.N., V7 45, pièces 8, 48-49, Mémoires d'ouvrages de menuiserie faits et fournis pour monseigneur de Boynes). Nous n'avons pas retrouvé de plan montrant la distribution du xviii<sup>e</sup> siècle ; les plans cadastraux présentent un état déjà largement transformé qui ne correspond plus à la description de 1785 (A.N., F31 55, pièce 293 et F31 81, pièce 13).

<sup>22.</sup> A.N., Z1j 1131, 7 mars 1785. La salle à manger peut être attribuée à Charles de Wailly car l'on y retrouve des formules décoratives qu'il a déjà utilisées. Ainsi, le recours aux formes rondes pour masquer les angles – ici « des armoires à hauteur d'appui en tour ronde » ou « encoignures de marbre » – s'observe aussi dans le salon d'été du ministre et dans un projet de salon pour le marquis de Voyer daté de 1754 (Poitiers, B.U., fonds d'Argenson, P 172). On peut également remarquer des fontaines similaires dans la salle à manger du projet de *Pavillon des sciences et des arts* (cf. Mosser M., Rabreau D., *op. cit.*, p. 99, n° 296).

<sup>23.</sup> Termes employés par Fréron et Blondel. Les deux salons, l'un au-dessus de l'autre, étaient situés dans l'angle orienté nord-est du bâtiment sur jardin (cf. Ill. 3).

<sup>24.</sup> La description du salon en 1785 confirme la réalisation telle quelle de ce projet : « De ce carré de dégagement on arrive à un salon d'été parqueté et plafonné avec corniche au pourtour. Il est éclairé tant sur le jardin qu'en retour sur la terrasse de six croisées ouvrantes chacune à deux vantaux de huit grands carreaux de verre de Bohême, fermant à espagnolettes colorées, ferrées de fiches, à l'intérieur desdites croisées sont aussi des guichets brisés ferrés de fiches et agrafes et à l'extérieur des persiennes et deux balcons à enroulements. Vis-àvis les croisées donnant sur le jardin en sont quatre autres feintes garnies chacune de huit carreaux de glace de 26 pouces [0,7 m] de haut sur 19 pouces [0,5 m] de large, une des dites croisées formant porte dégageant sur l'antichambre [...]. La cheminée de ce salon est revêtue de son chambranle de marbre blanc dont les jambages sont en colonnes cannelées au-dessus desquelles se lève un aigle en bronze supportant la tablette de même marbre. Le foyer est aussi de même marbre avec bordures de marbre noir. [...] Au-dessus de laquelle cheminée est un parquet de menuiserie orné de sculptures avec guirlandes de fleurs renfermant trois volumes de glaces le premier de 55 pouces de haut sur 60 pouces de large, les deux autres de chacun 46 pouces de haut sur chacun 30 de large [total : H 2,7 m ; L 1,6 m]. Vis-à-vis cette cheminée est une autre cheminée feinte décorée d'un pareil chambranle de marbre blanc tablette et foyer idem et deux aigles de bronze au-dessus des colonnes aussi idem. Dans cette cheminée est une devanture en faïence formant poêle avec deux bouches de chaleur, garnie de tuyaux venant du poêle qui est placé dans la cheminée de la deuxième antichambre. Au-dessus de la tablette est un pareil parquet à celui de la cheminée opposée renfermant trois volumes de glaces des mêmes largeurs hauteurs et dimensions que celles dans le dit parquet opposé et sus déclaré. De chaque côté de cette cheminée feinte est une porte ouverte à deux vantaux [...], celle à droite est feinte [...]. Sur chacune de ces portes sont posés huit carreaux de glaces de chacun 26 pouces [0,7 m] de haut sur 19 pouces [0,5 m] de large. Dans chacun des quatre angles de ce salon sont six morceaux de glaces, les deux du bas de chacun 36 pouces de haut, les deux du milieu de 54 pouces et les deux du haut de 42 pouces, sur chacun 19 pouces de large [total : H 3,5 m ; L 0,5 m]. Le surplus de ce salon est revêtu de lambris de menuiserie d'hauteur avec guirlandes dans le haut de chaque panneau. » (A.N., Z1j 1131, 7 mars 1785). Les experts de la Chambre des Bâtiments sont parfois imprécis quant à l'ornementation comme on le voit ici avec les sphinges ailées décrites comme des aigles. Quant aux éléments mobiliers, ils sont décrits dans l'inventaire après décès : « Six canapés et dix fauteuils de bois peints en blanc [...] couverts de gros de Tours broché fond blanc à fleurs de différentes couleurs, six fauteuils en cabriolet [...] couverts d'étoffe de soie cannelé et broché fond blanc à fleurs, six autres fauteuils en cabriolets et huit chaises, le tout aussi de bois peint en blanc [...] couvert de pareille étoffe de soie cannelé. [...] deux écrans de soie brodés, huit tables de jeu couvertes de drap [...], deux demi lustres en lyre de cuivre dorés garnis de leurs cristaux de bohème, quatre colonnes de stuc surmontées de petits amours, le tout en plâtre bronzé portant des corbeilles de fleurs. » (A.N., M.C.N., LV 55, 6 octobre 1783, Inventaire après décès de P.-E. Bourgeois de Boynes). 25. La situation des glaces dans les angles de la pièce constitue un dispositif original observé seulement dans un autre décor, plus tardif, le salon du Cercle des Étrangers, rue de Richelieu : des consoles d'encoignure et des vases tronqués y retrouvaient leur intégrité grâce au reflet (Londres, R.I.B.A., SD 10/9 (2)).

que sur l'autre axe, ce sont les jardins qui se trouvent dédoublés. Étonnant procédé qui consacre De Wailly comme un décorateur hors pair, véritable metteur en scène d'effets destinés à « faire frémir l'âme ».

L'architecte, en outre, est attentif aux moindres détails. De l'ornementation du lambris et du mobilier d'architecture (sièges, consoles) jusqu'aux éléments mobiliers tels que draperies, lustres, candélabres, chenets ou encore garniture de cheminée, tout est indiqué avec un soin minutieux. Enfin, De Wailly n'oublie pas d'évoquer la fonction de son commanditaire : en plaçant aux angles de la pièce des globes terrestres symbolisant les quatre continents<sup>26</sup>, il suggère astucieusement l'action internationale du ministre, chargé rien moins que de la flotte militaire, du commerce extérieur et de l'administration des colonies. Dès lors, l'ornementation « mâle », chassée des murs par les glaces, se réfugie sur les piédroits des deux cheminées et sur les quatre consoles d'encoignure : posées, tels des chapiteaux, sur des fûts de colonnes cannelées, huit sphinges puissantes aux ailes déployées attirent l'attention. On ne manquera pas de voir dans ces créatures hybrides, déjà employées par De Wailly chez le fastueux marquis de Voyer d'Argenson (Fig. 4), un souvenir des créations de Jean Le Pautre, le célèbre ornemaniste du règne de Louis XIV<sup>27</sup>. Cette référence se mêle au souvenir de Piranèse, le génial artiste vénitien qui étonne son monde avec ses projets débordants d'inventivité. Piranèse, en effet, vient de publier un surprenant recueil de projets de cheminées, toutes plus extravagantes les unes que les autres, dans lesquelles les créatures fantastiques se taillent la part belle (Diverse maniere d'ardornare i cammini, 1769). À l'évidence, De Wailly est très sensible à cette veine, comme en témoignent les consoles et les deux cheminées du salon d'été qui semblent venues « des régions de la lune », comme dirait William Chambers<sup>28</sup>.

Ces éléments du décor d'architecture sont aussi de véritables morceaux de sculpture, et l'exécution en a vraisemblablement été confiée à l'académicien Augustin Pajou plutôt qu'à un quelconque sculpteur ornemaniste<sup>29</sup>; d'ailleurs ce dernier réalisera quelques années après un modèle de sphinge semblable que De Wailly utilisera pour le château des Ormes (1775-Fig. 5), le palais Spinola (vers 1777) et sa propre maison (après 1777-Fig. 6)<sup>30</sup>. En somme, sans congédier les marques de grandeur – le « style noble » de l'ornementation classique –, De Wailly a créé un décor très original dans lequel le spectaculaire le dispute au luxe, décor qui constitue sans conteste le *clou* de cette demeure.

Fig. 4. D'après les dessins de Charles De Wailly, console du vestibule de l'hôtel de Voyer, Paris, vers 1769. Chêne peint et doré, table de marbre. 85 x 85 x 45 cm. Ville de Courbevoie, musée Roybet-Fould inv. 90.8.16, dépôt aux Archives nationales, 2016. Cl. Archives nationales.

**<sup>26.</sup>** Le globe de gauche porte la mention « Asie » et celui de droite « Europe ». Les globes et les plafonds qui les couronnent sont tronqués mais ils retrouvent une forme entière grâce à l'image spéculaire.

**<sup>27.</sup>** Voir notamment le *Livre de miroirs, tables et guéridons, inventé et gravé par Jean Le Pautre*, Paris, Gantrel, [v. 1660-1670].

<sup>28.</sup> Cité par Mosser M., op. cit., p. 66.

**<sup>29</sup>**. Pajou a déjà fourni plusieurs œuvres pour les précédents décors privés de De Wailly : des plafonds pour l'hôtel de Villette, des dessus-de-porte pour l'hôtel de Voyer (cf. Draper J., Scherf G., *Pajou*, *Sculpteur du Roi, 1730-1809*, Paris, RMN, 1998, p. 80-81, 93-99, 164-165).

**<sup>30.</sup>Dans** ces trois cheminées, les sphinges se distinguent du modèle de Bourgeois de Boynes par leurs ailes rabattues vers l'arrière et non plus déployées. Sur l'identification des cheminées des Ormes et de la maison de l'architecte cf. Lebeurre A., *op. cit.*, p. 140-142, notes 57-58.





Fig. 5. Augustin Pajou et Jean-Baptiste Boiston d'après les dessins de Charles De Wailly, cheminée pour le château des Ormes (détail), 1775, marbre, bronze doré et patine noire. Collection privée. Cl. Alexia Lebeurre



Fig. 6. D'après les dessins de Charles De Wailly, cheminée pour la maison de l'architecte, rue de la Pépinière à Paris, après 1777, marbres vert, bleu turquin et jaune de Sienne. Paris, palais du Luxembourg. Cl. Sénat

De Wailly a-t-il conçu le décor des autres pièces ? Rien n'est moins sûr. Quoiqu'il en soit, la décoration du grand cabinet du rez-de-chaussée se développe sur un autre registre, mezzo voce celui-là ; elle se limite à un bas lambris surmonté d'une tenture de damas afin de ne pas éclipser les tableaux de maîtres et le portrait de Louis XV qui y sont accrochés<sup>31</sup>. Car le secrétaire d'État est aussi collectionneur ; de noblesse récente, Bourgeois de Boynes sait tout ce que les œuvres d'art peuvent apporter de reconnaissance à leur propriétaire. En effet, comme l'explique Yves Durand,

elles « purifient la richesse, transmutent l'argent sans honneur en moyen de prestige, de considération et de réussite »<sup>32</sup>. Soucieux de s'afficher comme un homme de goût et de culture, il rassemble patiemment de nombreux tableaux des écoles italienne, nordique et française, pour certains acquis aux ventes des principaux collectionneurs de son temps, Choiseul, Blondel de Gagny, Conti et Randon de Boisset<sup>33</sup>... Dans le salon d'hiver du rez-de-chaussée, ce sont « quatre tableaux de paysage formant tenture » qui composent l'essentiel du décor<sup>34</sup>, tandis que dans le salon d'hiver du premier étage, l'intervention de l'architecte se limite à la portion congrue pour mieux mettre en valeur trois tapisseries des Gobelins<sup>35</sup>. Un simple décor d'accompagnement s'impose en effet pour ces prestigieuses tentures, exécutées par la manufacture royale et très parcimonieusement offertes à quelques-uns des plus grands seigneurs ou à quelques ministres tels que le comte de Saint-Florentin ou le duc de Choiseul-Praslin.

## Visions spéculaires et expérience du sublime

l'hôtel de la rue du Faubourg Saint-Martin, le génie de De Wailly Lest de parvenir à évoquer à la fois le rang, la richesse et le goût de son commanditaire, tout en se dégageant des austères formules dites « à la grecque » auxquelles la haute aristocratie, attentive à recouvrer son prestige, s'était ralliée dans la décennie précédente. Car si le ministre est tenu par sa fonction d'avoir une demeure prestigieuse, il ne peut pas pour autant se permettre d'arborer ostensiblement des signes par trop majestueux, ceux-là que seul un duc ou un prince peut afficher sans paraître ridicule. Bourgeois de Boynes reste un robin et sa fonction est par définition temporaire (un ministre est révocable à tout moment). En revanche, rien ne lui interdit de recourir aux formules neuves dont un De Wailly est le génial inventeur. L'élément marquant de l'hôtel Bourgeois de Boynes est donc bien l'original salon d'été, tout de miroirs garni, révélateur de l'attrait des élites pour un habitat sensible. L'époque est en effet au sensualisme : à Helvétius qui proclame que « penser, c'est sentir » (1758), Bernardin de Saint-Pierre répond plus nettement encore en livrant la preuve par « je » : « Je sens, donc j'existe »  $(1784)^{36}$ . En apportant la preuve de l'existence, les sensations contribuent au bonheur ; aussi convient-il de les cultiver.

À cet égard, le spectaculaire salon conçu par De Wailly est une sorte de machine à provoquer des sensations. En introduisant l'illusion d'une certaine immensité dans cet espace restreint, l'architecte a donné forme aux réflexions développées quelques années plus tôt par Edmund Burke (*Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and* 

<sup>32.</sup> Durand Y., Les fermiers généraux au xviii<sup>e</sup> siècle, Paris, Maisonneuve et Larose, 1996 [1<sup>re</sup> éd. 1971], p. 528.

**<sup>33</sup>**. Catalogue d'une collection de tableaux des meilleurs maîtres des trois écoles [...] qui composent le cabinet de M. B. de B\*\*\* [...] le mardi 15 mars 1785, Paris, [De Prault], 1785. Voir aussi Edwards J., Alexandre-Joseph Paillet, expert et marchand de tableaux à la fin du XVIIIe siècle, Paris, Arthena, 1996, p. 250-251.

**<sup>34.</sup>** A.N., M.C.N., LV 55, 6 octobre 1783 ; A.N., Z1j 1131, 7 mars 1785.

**<sup>35.</sup>** *Ibid.* 

**<sup>36.</sup>** Cité par Mauzi R., *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée française au xviii<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1994, [1<sup>ee</sup> éd. 1979], p. 315, 318.

Beautiful, 1757, traduit en français dès 1765), pour qui l'infini constitue la principale « source du sublime », pointant notamment le « mouvement continuel » produit sur l'imagination par toutes les formes monumentales de successions ou de répétitions (allées d'arbres, colonnades, enfilades, etc.)<sup>37</sup>. Bientôt, dans un ouvrage au titre éloquent, Le Génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations (1780), l'architecte Le Camus de Mézières reprendra ces considérations en les transposant au décor intérieur des demeures : « Quelles heureuses répétitions par le moyen des glaces ! Quel mouvement dans tout l'ensemble<sup>38</sup>! » On voit bien tout ce qui se profile derrière de tels partis pris décoratifs : « l'illusion d'une autorité » cède peu à peu devant « l'autorité de l'illusion »<sup>39</sup>. Au moment où Bourgeois de Boynes emploie De Wailly, cette tendance n'en est certes qu'à ses prémices, mais rapidement, les plus fortunés se laissent séduire par la métamorphose de leur salon ou de leur salle à manger ; dès le milieu des années 1770, les architectes Claude Billard de Bélisard, Alexandre Brongniart, Étienne-François Legrand et François-Joseph Bélanger exploiteront à leur tour les possibilités illusionnistes des glaces associées aux ordres d'architecture<sup>40</sup>.

Désormais, les intérieurs à la mode rivaliseront de luxe et de dispositifs aussi plaisants qu'ingénieux. Une telle évolution, tout sauf anodine, se retrouvera sous le feu croisé des tenants d'un ordre social inchangé d'un côté et des partisans d'une morale civique de l'autre. Pour les premiers, le luxe confond les rangs : en estompant les marques de distinction issues de la naissance ou acquises par la fonction, il efface les hiérarchies sociales et remet donc en cause la société d'ordres. Pour les moralistes, cette mode dispendieuse trahit surtout l'abandon des valeurs civiques au profit des valeurs de l'argent :

« Entrez chez le Ministre ou chez le Magistrat ; & au lieu de trouver dans la demeure de ces dieux de la terre, quelque chose qui en impose, & qui vous annonce la noblesse & la gravité de leur état ; vous n'y verrez que le séjour de la volupté recherchée & financière ; & rien de cette simplicité antique, qui avait quelque chose de plus auguste<sup>41</sup> ».

En cela, l'habitat et son décor sont de précieux révélateurs des tensions de la société française avant 1789.

**<sup>37</sup>**. Burke E., *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, J. Vrin [1<sup>re</sup> éd. 1757, traduit en français dès 1765]. Voir notamment les chapitres VIII (sur l'infini), IX (succession et uniformité) et surtout le chapitre x (des dimensions architecturales).

**<sup>38</sup>**. Le Camus de Mézières N., *Le Génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, l'auteur, 1780, p. 177. Nous soulignons.

<sup>39.</sup> Starobinski J., L'Invention de la liberté, Paris, Gallimard, 2006 [1<sup>re</sup> éd. 1987], p. 71.

**<sup>40</sup>**. Aux petits appartements du prince de Condé (1774-1775), aux hôtels de Monaco (1774-1775), du bailli de Breteuil (1778) et Baudard de Sainte-James (1779) : cf. Lebeurre A., *Le décor intérieur des demeures à la mode dans la deuxième moitié du xviii*\* siècle. Paris et Île-de-France, thèse de doctorat sous la direction de Daniel Rabreau, Université de Paris I, 2006, t. I, p. 296-301.

<sup>41.</sup> Saint-Haippy M. de, *Discours contre le luxe : il corrompt les Mœurs & détruit les Empires*, Paris, Veuve Hérissant, 1783, p. 34. M. de Saint-Haippy est le pseudonyme d'Antoine-Prosper Lottin, un libraire proche des physiocrates.

## Joseph-Marie Terray (1715-1778) Abbé de cour, ministre fastueux?

'abbé Joseph-Marie Terray s'est peut-être pensé comme le Colbert du XVIIIe siècle. Issu d'une famille de paysans aisés qui s'élève progressivement dans la hiérarchie sociale par la voie parlementaire, il fut un serviteur loyal de Louis XV. Pourtant, rien ne le prédisposait à la carrière exceptionnelle qui fut la sienne<sup>1</sup>. Issu d'une famille provinciale, il poursuit l'élévation sociale et financière entreprise par son père Jean Antoine Terray Antoine, directeur des gabelles de Lyon, et surtout par son oncle, premier médecin de la duchesse d'Orléans, la princesse Palatine, François Terray de Rozières, qui le prend sous sa protection. Après une éducation soignée au collège de Juilly, Terray reçoit la tonsure et devient conseiller-clerc au Parlement de Paris en 1736. Seul parlementaire à ne pas démissionner en 1756, il est élevé au rang de contrôleur général des finances le 22 décembre 1769<sup>2</sup>, fonction qu'il cumule brièvement avec celle de secrétaire d'État de la marine du 24 décembre 1770 au 9 avril 1771, puis avec celle de directeur général des Bâtiments du roi à partir du 27 juillet 1773<sup>3</sup>, avant sa disgrâce consommée le 24 août 1774. L'homme n'est guère avenant, mais il a le sens de la décision. Afin de sauver la France de la faillite, il renoue avec les pratiques interventionnistes. Il s'attire les foudres des encyclopédistes plutôt libéraux, ainsi que la vindicte populaire qui le voit dans le même temps s'enrichir grâce à son influence. C'est en homme honni du peuple qu'il meurt en février 1778 et que son corps est enlevé dans la plus grande discrétion afin d'échapper à la vindicte populaire, avant d'être inhumé dans l'église paroissiale de La Motte-Tilly<sup>4</sup>.

Face à tant de fureur, l'héritage artistique privé est exceptionnel. L'élégance et le raffinement du château de La Motte-Tilly ainsi que les pièces les plus prestigieuses de ses collections, tableaux, sculptures, vases de Sèvres témoignent encore aujourd'hui de son goût pour la modernité et de sa splendeur au Louvre, à la National Gallery de Washington ou encore dans les collections de la reine d'Angleterre. Ce sont deux perspectives contradictoires qui s'entrechoquent brutalement à travers l'abbé: la nécessité de sauver l'État de la faillite tout en déployant les fastes artistiques publics et privés qui accompagnent la crédibilité d'un ministre, comme Fouquet ou Colbert en leur temps. Mais au-delà de l'instrumentalisation politique et sociale de l'art, Joseph-Marie a-t-il développé un goût personnel susceptible d'influencer son temps ?

<sup>1.</sup> Biographie universelle ancienne et moderne, Paris, L. G. Michaud libraire-éditeur, 1826, t. 45 p. 175-190.

<sup>2.</sup> AN O1 114 f°1108.

<sup>3.</sup> AN O1 120 f°187.

<sup>4.</sup> Merle (Abbé), « Les Terray à Boën, notes généalogiques sur les ascendants de l'abé Terray », Bulletin de la Diana, tome xxIV, 1931-1934, pp. 301-310; Bayard Françoise, Felix Joël, Hamon Philippe, Dictionnaire des surintendants et contrôleurs généraux des finances, Paris, Fayard, 2000, 216 p.

La documentation est abondante pour tenter de répondre à cette question. Les archives de l'administration des Bâtiments du roi, conservées aux Archives nationales, et plus particulièrement la correspondance, permettent d'examiner les priorités de l'abbé Terray en tant que ministre des arts. Les archives de la famille Terray déposées aux Archives départementales de l'Aube apportent un éclairage plus personnel sur ses goûts artistiques. Si l'essentiel de la documentation se compose des titres et papiers fonciers, elle renferme quelques éléments de comptes ainsi que de nombreux marchés qui permettent de dessiner les contours de ses projets personnels. Les œuvres d'arts achetées ou commandées par Terray ont fait l'objet d'études, souvent signées Colin Bailey pour la sculpture.

Mais il est encore difficile de comprendre comment s'articulent le goût et les priorités de l'homme et du ministre. Pour y parvenir, il faudrait pouvoir saisir l'originalité de l'homme dans l'histoire de l'administration générale des Bâtiments du roi, ainsi que la formation de son goût tout au long de sa vie. C'est un défi pour lequel on peut proposer quelques axes de recherche, en se demandant en quoi les années 1769-1774 témoignent d'une rupture. Plutôt que de prétendre à une étude exhaustive, on cherchera à comprendre comment Terray imprime sa marque dans le cadre de ses fonctions ministérielles, et jusqu'à quel point cette faveur provoque une transformation dans son rapport personnel aux arts. Ainsi, après avoir évoqué les commandes antérieures 1769, on analysera son action ministérielle puis les chantiers privés postérieurs à 1769.

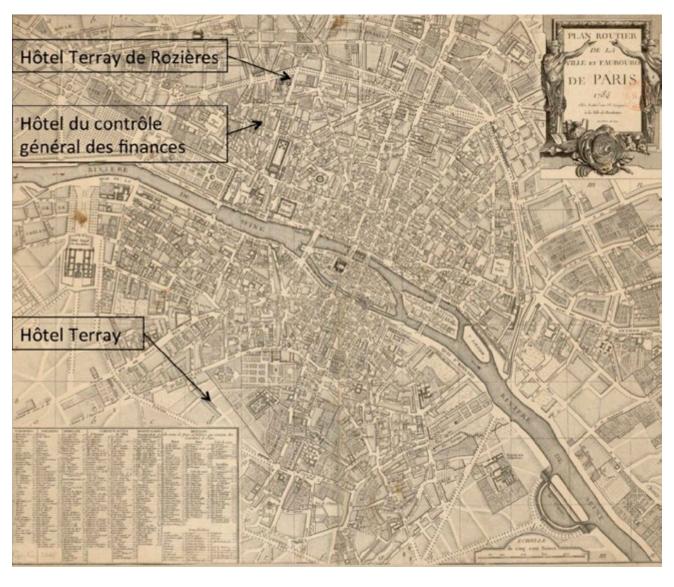
## Terray, l'ascension sociale et la commande privée d'un parlementaire éclairé, 1753-1769.

u début de sa carrière, Terray réside à Paris rue de Richelieu (Fig. 1). A Son oncle, François Terray de Rozières, fait bâtir un premier hôtel dès 1719 qu'il cède à son neveu en1738. L'abbé Terray s'empresse alors de le revendre pour résider dans l'hôtel mitoyen que son oncle a fait construire en 1725<sup>5</sup>. Ces deux constructions (Fig. 2) témoignent de l'enrichissement de la famille qui peut désormais s'offrir ces constructions élégantes. L'élévation des façades obéit aux exigences économiques et sociales, avec un premier niveau monumental divisé en un rez-de-chaussée surmonté d'un entresol, qui correspond à toute la hauteur de la porte cochère. Il est surmonté d'un étage noble souligné par une corniche, puis un troisième niveau supportant la toiture. Chaque façade est ordonnée de manière dissymétrique avec cinq baies réparties dans la largeur, deux d'entre elles surmontant le passage cocher et précédées d'un balcon à l'étage noble. En 1753, François Terray de Rozières meurt en laissant à ses neveux une fortune considérable qu'ils investissent dans le château et le domaine de La Motte-Tilly, près de Nogent-sur-Seine, situé à 110 kilomètres au sud-est de Paris. Il n'existe

<sup>5.</sup> Les deux hôtels existent toujours et se trouvent respectivement au 99 rue de Richelieu pour celui qui a été édifié dès 1719, et au 101 rue de Richelieu pour le second, édifié en 1725. Ils sont tous les deux inscrits sur la liste des monuments historiques. L'hôtel du 101 est resté dans la famille jusqu'au xixe siècle. Ces hôtels ont été profondément remaniés, de même que l'ensemble des bâtiments mitoyens, la façade du 101 de même que les façades sur cour de ce même hôtel demeurent les plus intéressantes concernant l'architecture du xviiie siècle.

plus aucune construction d'importance à cette époque sur le domaine donc en 1754, les deux frères font venir un architecte. Cette visite prélude à l'édification du château, auquel on associe le nom de François Nicolas Lancret (1717-1789), neveu du peintre Nicolas Lancret, porté sur un projet de plan du château<sup>6</sup>. Les devis et marchés de construction ne nous sont pas parvenus, mais quelques indications portées dans les archives du château permettent d'établir que la construction de l'édifice s'étale entre 1755 et 1757 (Fig. 3). Le plan masse du château s'organise en fonction d'un axe nordsud marqué par la disposition du vestibule et du salon, qui permettent de passer de la cour, au sud, aux jardins qui se déploient vers le nord jusqu'à la Seine. Les appartements se déploient vers l'est et vers l'ouest. En dépit de la distance qui le sépare de Paris, le château de La Motte-Tilly est à la mode. Son plan et son élévation empruntent beaucoup au château de la marquise de Pompadour à Champs-sur-Marne, et dès 1757, Terray entreprend la construction des dépendances qui témoignent de son goût personnel pour l'horticulture ou le spectacle alors tellement en vogue. Il fait construire une salle de spectacle (Fig. 4) qui, en dépit de sa simplicité, doit permettre au propriétaire de mener une vie mondaine brillante. Au fil des années, passionné d'horticulture, il fait ajouter des serres chaudes, une melonnière ainsi qu'une orangerie.

Fig. 1. Les résidences de Joseph Marie Terray, Jean Lattré (170?-178?), Plan routier de la ville et faubourg de Paris, 1785, 73,5 x 53 cm., BnF, cartes et plans, GE C-2441.





**Fig. 2.** Hôtels ayant appartenu à la famille Terray 99 et 101 rue de Richelieu (Cl. Magalie Quintard-Lenoir).



**Fig. 3.** Château de La Motte-Tilly, cliché P. Müller (© CMN Paris).

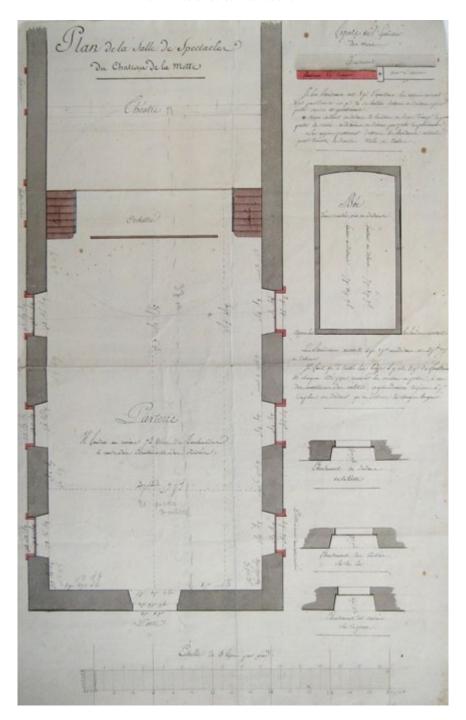


Fig. 4. Anonyme, Plan de la salle de spectacle du Château de la Motte, s. d., papier lune de plomb lavis et aquarelle, AD 10, 144 J 877 (Cl. Magalie Quintard-Lenoir).

Les hôtels parisiens et le château de La Motte-Tilly témoignent donc parfaitement de l'ascension sociale de la famille Terray, qui dispose désormais d'hôtels en ville et d'un château à la campagne, point d'orgue de l'assimilation à la société nobiliaire du xVIII<sup>e</sup> siècle. Ces édifices témoignent d'un goût pour le confort et les loisirs à la mode, où l'art sert le projet social sans éclairer particulièrement les goûts artistiques de Terray qui reste seul propriétaire du domaine après 1758.

## Terray, les fonctions ministérielles et les arts.

Les questions esthétiques paraissent bien éloignées de ses préoccupations lorsqu'il est appelé par Louis XV au contrôle général des finances le 22 décembre 1769. Il faut sauver l'État français de la faillite, et donc engager une politique d'économie qu'on imagine par principe préjudiciable à la création artistique.

### Terray, contrôleur général des finances, et les arts.

À cette époque, les bureaux du Contrôle général des finances sont installés dans l'hôtel de Lionne situé rue neuve des petits champs à Paris. Cet hôtel, construit en 1661 par Le Vau, puis vendu à Louis Phélypeaux de Pontchartrain, est racheté par Louis XV en 1747 pour en faire un hôtel des ambassadeurs extraordinaires, avant d'y installer le Contrôle général des finances en 1756. Le changement de destination de l'édifice, qui cesse d'être une demeure privée pour devenir un bâtiment ministériel participe d'un processus de transition entre l'hôtel privé du ministre faisant office de ministère et l'hôtel ministériel dévolu à la seule fonction d'État, comme en témoigne l'hôtel des Affaires étrangères construit à Versailles en 1762 par exemple<sup>7</sup> En 1769, Terray s'installe dans un hôtel profondément remanié dans sa distribution par son prédécesseur, Maynon d'Invault, pour aménager les volumes intérieurs pour un montant de 16 000 livres<sup>8</sup> Une partie de ce budget a été affecté au redécoupage des bureaux, tandis que 2000 livres environ ont servi à la création d'une chapelle au premier étage de l'hôtel. Cette chapelle vient remplacer celle qui se trouvait au rez-de-chaussée. Gabriel adresse un premier projet daté du 15 janvier 1769 à Soufflot. Ce dernier fait remarquer que cette chapelle, qui coûtera au moins 2000 livres, risque de ne pouvoir être utilisée car elle n'est pas conforme aux usages voulus par l'archevêque de Paris. Soufflot propose donc une chapelle privée plus adaptée9. Le 16 septembre 1771, Terray y organise le mariage de sa nièce Marie-Anne Paulze avec le chimiste Lavoisier.

En tant que Contrôleur général des finances, Terray est perpétuellement sollicité par Marigny afin de trouver le financement nécessaire aux campagnes de travaux. La situation de l'administration des bâtiments du roi est financièrement dramatique. Terray débloque 5500000 livres de contrats sur les aydes et les gabelles, mais cet argent est presque entièrement dévolu à la liquidation des dettes les plus urgentes. Dans une lettre du 13 janvier 1773, Marigny fait état de 557000 livres de constructions neuves et 700000 livres de travaux d'entretien urgents, tandis que l'administration accuse jusqu'à 23 quartiers de retard, soit près de 6 ans, dans le paiement des gages, appointements et pensions d'un grand nombre d'employés 10. L'administration use de divers expédients pour éviter le naufrage des finances. Au début des années 1770, on utilise encore les devis et ad-

**<sup>7.</sup>** Baudez Basile, Maisonnier Élisabeth, Pénicau Emmanuel (dir.), *Les Hôtels de la guerre et des affaires étrangères à Versailles*, Paris, Éditions Nicolas Chaudun, 2010.

<sup>8.</sup> AN O1 1577.

<sup>9.</sup> AN O1 1577.

<sup>10.</sup> AN 01° 1124, p. 18-20. « Je vous prie aussi Monsieur d'observer que parmy ces ouvrages il n'y en a que pour 557 000 [livres] qui soient absolument neufs, car les 700 000 [livres] que sa Majesté desire appliquer cette année tant a la reparation de l'orangerie qu'a celle de parties les plus delabrées et les plus apparentes du jardin de Versailles et aux reparations les plus essentielles de ses maisons Royales sont des fonds en tout etat de cause indispensables a fournir pour prevenir la ruine absolue de tous les batimens appartenans a sa majesté ».

judication des années 1750 pour le jugement des ouvrages afin de juguler l'augmentation du prix des matériaux<sup>11</sup>, et on procède à la vente régulière des matériaux mis au rebus, parfois des lambris dorés<sup>12</sup> démontés pour en tirer quelques subsides. À cette époque, les gros chantiers ne sont pas financés au-delà d'un an, et il faut chaque année recourir à de nouvelles solutions pour trouver les sommes nécessaires à la construction de la nouvelle aile de Versailles pour un montant de 300 000 livres en 1773<sup>13</sup>.

La correspondance entre Terray et Marigny montre que la Direction générale des bâtiments du roi en réfère au contrôle général des finances pour tous les types de chantiers, pour des travaux dont les montants sont extrêmement variables, à partir de 20 000 livres environ<sup>14</sup>, en prenant bien soin de ne traiter qu'une seule affaire par courrier. Mais Terray ne semble avoir cure des questions artistiques et s'en tient à sa ligne de conduite pour retreindre les dépenses de la couronne. Lorsque Marigny lui réclame des fonds extraordinaires, il répond qu'il les prendra sur les fonds ordinaires au fur et à mesure, il ampute les sommes promises de 30%, et les sommes demandées de 50%15. Enfin, lorsqu'il intervient dans les débats, l'abbé fait valoir ses intérêts politiques et ses soutiens à la cour, voir ses intérêts personnels dans les spéculations foncières. Dans l'affaire de la construction de la nouvelle Comédie française, le pouvoir de Marigny s'affaiblit face à la faveur grandissante de l'abbé Terray qui s'affirme dans le sillage de madame Du Barry et soutient les spéculations foncières du maréchal de Richelieu dans la construction du théâtre de Bordeaux, au détriment du financement et donc de la bonne conduite du chantier<sup>16</sup>.

## Terray, contrôleur général des finances, directeur général des bâtiments du roi, et les arts.

Dans ces circonstances, que pouvait-on attendre d'un tel homme à la Direction générale des bâtiments du roi ? Lorsque Joseph-Marie Terray prend les rennes de l'institution le 27 juillet 1773, le roi conserve à Marigny la jouissance des logements et des privilèges attachés à la charge de directeur général, lui donne la charge de gouverneur du Luxembourg. Seule la jouissance des loges de spectacle qui a fait l'objet d'un compromis entre Marigny et son successeur<sup>17</sup>.

Il se met à la tâche dans le but de remettre de l'ordre dans le fonctionnement de l'administration et procéder à un strict recadrage des dépenses. Il se donne les moyens de remettre de l'ordre dans la direction générale des Bâtiments du roi à travers trois grandes circulaires envoyées

<sup>11.</sup> AN 01\* 1124, p. 199, lettre de Marigny à Terray du 4 mai 1773.

<sup>12.</sup> AN 01\* 1124, p. 80, lettre du marquis de Marigny à messieurs Galant, Hazon, Le Dreux, Moranzel, Bellicard, et de Luzv.

**<sup>13</sup>**. AN O1\* 1124, p. 82, lettre de Marigny à Terray du 7 mars 1773.

<sup>14.</sup> AN 01\* 1124, p. 80-81, lettre de Marigny à Terray du 7 mars 1773. Marigny sollicite la somme de 20 000 livres pour faire aménager un nouveau dépôt pour les archives de la couronne au Louvre, ainsi que pour la remise en état du logement de Coqueley de Chaussepierre, garde de ces archives au Louvre, sur la base des plans établis par Soufflot. *Ibid.*, p. 84, 20 000 livres pour reconstruire la fontaine de la croix du Trahoir, à l'angle de la rue Saint-Honoré et de l'arbre sec. Cette fontaine avait été initialement bâtie par Jean Goujon à l'initiative de François ler en 1529, reconstruite en 1606, déplacée de quelques mètres en 1636. En 1773, le bâtiment et le réservoir de cette fontaine, alimentée par la pompe de la Samaritaine, sont en très mauvais état. Il faudra attendre 1776 pour que l'édifice soit rebâti selon les plans de Soufflot.

<sup>15.</sup> AN O1\* 1124, p. 86-87, lettres de Marigny à Terray des 2 et 7 mars 1773.

**<sup>16.</sup>** RABREAU Daniel, *Apollon dans la ville, Essai sur le théâtre et l'urbanisme à l'époque des Lumières*, Paris, 2008, Éditions du patrimoine, p. 132, 170 et 172.

<sup>17.</sup> AN O1\* 1124, p. 377, lettre de Terray à Marigny du 3 août 1773.

entre juillet et septembre 1773. Dans la première, datée du 31 juillet<sup>18</sup>, Terray demande à tous ses subordonnés d'établir un état précis de tous les terrains, édifices et personnel placés dans leur département. Il souhaite aussi obtenir une vision synthétique des contrats en cours, qu'il s'agisse des marchés « dont les prix se règlent par estimation ou des marchés d'entretien fixes ». Il entend aussi préciser qui occupe ces logements et à quel titre. Dix jours plus tard, il a pris la mesure des problèmes financiers, mais constate que la difficulté ne réside pas tant dans les retards de paiements des gages, que dans les désordres des mémoires d'entrepreneurs en cours. Le 9 août, il signe une seconde circulaire<sup>19</sup> pour exiger que tous les mémoires antérieurs à 1773 soient présentés au plus tard le 1er janvier 1774, arguant qu'il sera plus facile aux entrepreneurs de se faire payer. Son deuxième souci est de prévenir les dépenses extraordinaires. Il souhaite aussi prévenir les abus dans les demandes d'acompte des entrepreneurs. Il exige donc que tous les mémoires et devis lui soient transmis avant le début des travaux et prévient que les montants envisagés seront considérés comme quasiment définitifs. Afin de suivre la progression des travaux, il demande aux contrôleurs de tenir un journal dont ils devront lui adresser une copie à la fin de chaque mois. Le but ultime de ces opérations est de fixer au maximum les dépenses. Enfin, dans la circulaire du 13 septembre 1773<sup>20</sup>, Terray exige de remettre à plat les droits et les devoirs de tous les occupants des maisons royales. Il rappelle que ceux qui jouissent de la totalité d'un édifice doivent assurer la totalité de son entretien à l'exception des quatre murs extérieurs, de la charpente et de la couverture. Pour ceux qui bénéficient d'un appartement, ils doivent assumer l'équivalent des charges locatives. Il appartient donc aux architectes de bien préciser la part des travaux qui revient à ces particuliers.

Toute la question est de savoir si les ordres de l'abbé Terray ont été suivis d'effet. Galland, contrôleur de Saint-Germain, adresse sa réponse dès le 6 août. L'abbé Nolin, directeur des pépinières royales adresse « l'état de son contrôle » le 11 août 1773, suivi par Le Dreux, contrôleur de Meudon le 12, Collet, contrôleur de Chambord le 13, Soufflot, contrôleur au département de Paris le 14 août<sup>21</sup>. Concernant la circulaire du 9 août, Gabriel fils, contrôleur de Marly fait répondre dès le 19 août qu'il « se conformera aux ordres contenus en la lettre que monsieur le ministre lui a écrite »<sup>22</sup>. L'obligation pour les contrôleurs de tenir un journal des travaux en cours semble avoir été respectée puisqu'on en trouve mention dans la correspondance<sup>23</sup>. L'exemple des pépinières royales permet de comprendre comment cette politique est appliquée. Terray correspond avec l'abbé Nolin tout au long de l'automne 1773 car il veut ajuster la production des pépinières le plus exactement possible aux besoins des bâtiments. Il s'agit aussi de récupérer une partie du terrain de la pépinière du Roule, raison pour laquelle Terray autorise la soustraction de quelques arbres fruitiers<sup>24</sup>. Dès le 21 décembre<sup>25</sup>, Terray se déclare satisfait du plan d'économie proposé par Nolin au point de lui confier pour un an encore

<sup>18.</sup> AN 01\* 1168, f° 23-24. « Notices des matières que MMrs les controleurs des bâtiments du Roi traiteront dans le mémoire que chacun d'entre eux adressera incessamment au ministre sur les détails de son contrôle »

<sup>19.</sup> AN O1\* 1168, f° 26-27.

**<sup>20.</sup>** AN O1\* 1168, f° 42, 43, 44.

<sup>21.</sup> AN O1 1223, p. 4, 5 et 6.

<sup>22.</sup> AN O1 1223, p. 12.

<sup>23.</sup> AN O1 1223, p. 75, « Lettre de M. Hazon avec 7 feuilles d'attachements, ou extrait du journal des travaux

**<sup>24.</sup>** AN 01\* 1124, p. 446, lettre de Terray à l'abbé Nolin, 16 octobre 1773.

<sup>25.</sup> AN O1 2209 .

la régie économique de la pépinière de Versailles. Dans le même temps, Terray exige que les terrains loués soient remis à leurs propriétaires et que la pépinière du Roule ne soit plus considérée que comme un dépôt. Le contrat du jardinier commençant le 1er janvier 1774 est tout simplement déclaré nul et non avenu. Les enjeux ne sont pas minces car le budget des pépinières est estimé à 41 325 livres en 1773, tandis que la vente des vois de l'hiver 1773-1774 rapporte à elle seule 16 507 livres.

Au quotidien Terray organise le travail en homme pragmatique. Il restreint l'utilisation de son cachet<sup>26</sup> par ses subordonnés et tente de rationaliser la correspondance administrative par l'utilisation de bordereaux standards<sup>27</sup>, comme Colbert avait tenté de le faire en son temps. Terray entreprend des réformes structurelles qui annoncent la politique du comte d'Angiviller plutôt que de poursuivre les usages en vigueur du temps de Marigny. La réduction des délais entre l'obtention du Prix des Académies et le voyage à Rome précipite en Italie toute une génération de jeunes artistes qui vont se livrer une concurrence effrénée jusqu'à la Révolution. Pour faire face aux difficultés financières, il fait sursoir aux travaux qui peuvent être différés<sup>28</sup>, refuse le financement systématique des travaux d'entretien dans les appartements mis à disposition par le roi dans les maisons royales<sup>29</sup>.

Son passage à la direction générale des Bâtiments du roi est aussi associé à la modernisation de certains procédés techniques. Terray s'intéresse au nouveau ciment développé par Loriot que Louis XV achète. Ce matériau est utilisé dès le mois d'août 1773 à l'orangerie de Versailles<sup>30</sup>, et au mois de novembre pour la réparation des terrasses de Saint-Germain-en-Laye<sup>31</sup>. Le 15 janvier 1774, le ministre adresse deux courriers, l'un aux contrôleurs des bâtiments et l'autre aux intendants des généralités pour leur demander d'assurer la diffusion des mémoires techniques auprès des architectes et des entrepreneurs<sup>32</sup>.

Terray voit dans cette remise en ordre un succès personnel qu'il ne manque pas de faire souligner dans son portrait livré par le peintre Alexandre Roslin le 30 avril 1774 (Fig. 5) sur la commande de l'Académie royale de peinture et de sculpture<sup>33</sup>. La liasse d'ordres représentée dans sa main gauche est un mandement de 4 000 livres adressé par Terray à l'Académie royale de peinture et de sculpture en temps et en heure, c'est-à-dire le 1er janvier 1774, alors que les fonds pouvaient ordinairement accuser un an à 18 mois de retard. Mais ce tableau témoigne aussi des difficultés soulevées par le personnage et sa politique. Terray apparaît en protecteur des arts, avec des plans de galeries. Il s'est effectivement intéressé à la grande galerie du Louvre dont il souhaite faire un lieu d'exposition pour les collections royales, avec un espace de concerts et un étonnant jardin d'hiver. Pour le reste, le tableau dissimule mal la détestation qu'inspire Terray. Le graveur

**<sup>26</sup>**. AN 01 2210, administration des pépinières, lettre de Terray (destinataire inconnu) du 14 juillet 1774. **27**. Arch. nat. 01 2210.

**<sup>28</sup>**. AN O1\* 1124, p. 394, lettre de Terray au baron d'Autigny, 16 août 1773, pour sursoir aux travaux de maçonnerie du tombeau du maréchal de Saxe.

<sup>29.</sup> AN 01\* 1124, p. 389, 9 août 1773, lettre de Terray à Luzy, architecte, au sujet des réparations faites au logement du marquis de Voyer : « j'ai reconnu que ces réparations regardent uniquement des portions de batimens qui sont utiles au gouvernement, ou qu'il abandonnera a gens qu'il favorise pour y faire un commerce utile. Je regarderois en consequence comme un grand abus de mettre sur le comte du Roy ces reparations. Elles doivent etre aux frais de ceux qui tirent utilité de ces lieux, soit en les louant, soit en y faisant commerce. Les seules drisses réparations peuvent être à la charge du Roy ».

**<sup>30</sup>**. AN O1 1223, p. 9.

**<sup>31.</sup>** AN O1 1223, p. 67.

<sup>32.</sup> AN O1\* 1125, p. 11-12, 15 janvier 1774.

<sup>33.</sup> Bailey Colin B., « Joseph Marie Terray », Gazette des Beaux-Arts, 1994, p. 23-35.

est chargé de graver le portrait en guise de morceau de réception, tâche qu'il n'exécutera qu'en 1777.



Fig. 5. Alexandre Roslin, Portrait de Joseph Marie Terray, 1774, 129 x 97 cm, huile sur toile, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (CI. Réunion des musées nationaux).

Ces entreprises font-elle de Terray un bon directeur général des Bâtiments ? Il est très difficile de se prononcer sur le point de la création artistique. Terray semble avoir occupé la fonction comme un Contrôleur général des finances prolongeant ses fonctions au sein de l'administration des Bâtiments du roi. Son implication artistique est d'autant plus difficile à saisir qu'on sait peu de choses de sa propre formation artistique. On peut tout au plus proposer d'examiner comment évolue le rapport personnel de Terray avec les arts lorsqu'il accède aux fonctions ministérielles en 1769.

## Terray ou l'éclat de la fortune ministérielle, un goût de parvenu ? 1769-1778.

a faveur de Joseph Marie-Terray témoigne incontestablement d'une inflexion dans son rapport personnel aux arts, se serait-ce qu'en raison des moyens financiers accrus dont il dispose désormais.

# Du château familial à la demeure Ministérielle, le château de La Motte-Tilly.

Le château de La Motte-Tilly, dont l'abbé demeure le seul propriétaire depuis 1758 a connu de nombreux embellissements, de même que le domaine a été considérablement accru. Les revenus, qui sont estimés à 17000 livres en 1758 se montent à près de 75000 livres en 1776-1777<sup>34</sup>. La grande affaire des années 1769 et suivantes est le percement d'un canal qui permettra d'amener les eaux de la Seine dans les bassins des jardins. Il est certain que l'abbé Terray a fait lever de nombreux plans puisqu'ils sont mentionnés dans l'arrêt du conseil du roi de 1770, mais il subsiste plusieurs zones d'ombres concernant ce projet. Les trois rouleaux conservées dans les archives de La Motte-Tilly<sup>35</sup> (Fig. 6 et 7) laissent penser que le maître d'ouvrage a envisagé différentes solutions.



Fig. 6. Trois rouleaux, s.d., papier, dessins à l'encre aquarellés. 11 x 200 cm environ, AD 10 144 J 991, « Profil de la rivière d'Orvin depuis la grande route de Sens à Rheims, passant par Bray, Nogent etc, jusqu'à la rivière de Seine », « Minute du profil d'un canal à ouvrir pour conduire les eaux de la rivière d'Orvin dans celui du château de La Motte », « Profil d'un canal à ouvrir pour conduire les eaux de la rivière d'Orvin dans celui du château de la Mothe » (Cl. Magalie Quintard-Lenoir).

Il est prévu que ces tapisseries seront présentées en cadeau à l'empereur en même temps que les gravures des batailles victorieuses, par Ko et Yang – notons qu'il n'est pas anodin que ce soit des missionnaires qui en soient chargés –, cadeaux du reste expressément destinés au seul empereur, ainsi que le précise une consigne écrite<sup>36</sup>, et Bertin demande à être tenu au courant de l'accueil qui leur est fait. Ils sont donc offerts, certes comme

**<sup>34.</sup>** AD 10, 144 J 750.

**<sup>35.</sup>** AD 10, 144 J 991.

<sup>36.</sup> Bertin à Ko et Yang, le 31 décembre 1766, Institut de France, Ms. 1521, p. 10 verso.

un don du Roi de France, mais tout autant afin d'évaluer l'intérêt de Kienlong pour les créations françaises, et d'en tirer parti.



Ces documents soulèvent de nombreuses difficultés car il ne portent aucune date, sinon la référence à « monsieur Terray », ce qui laisse penser qu'ils ont été établis avant que l'abbé ne devienne Contrôleur général des finances, à moins qu'ils soient postérieurs et se rapportent aux années 1780 lorsque le neveu de l'abbé hérite du domaine. Ils accompagnent un projet de canal qui amènerait les eaux de l'Orvin dans le parc du château.

Deux points méritent l'attention. Il s'agit tout d'abord d'amener l'eau nécessaire au château, et non d'envisager un projet d'utilité économique. Ensuite, ce projet concerne un affluent de la Seine qui coule à l'ouest du domaine, contrairement au canal Terray qui a été réalisé à l'est. Si ces projets datent des années 1780, ils seraient venus compléter le canal voulu et entrepris par l'abbé à l'est, peut-être dans un plan plus vaste permettant de rallier le domaine à la Seine en aval. Mais dans ce cas, on comprend mal la volonté d'amener les eaux de l'Orvin à La Motte-Tilly. Il est donc plus prudent d'envisager ces trois plans comme un premier projet de l'abbé Terray, conçu avant 1770 puis abandonné au profit des travaux entrepris entre Nogent-sur-Seine et La Motte-Tilly.

Joseph-Marie Terray obtient les autorisations nécessaires des échevins de la ville de Nogent-sur-Seine le 5 octobre 1770, puis un arrêt du conseil du roi daté du 4 décembre 1770. Le projet consiste à dévier les eaux de la Seine dans « l'ancien courant des eaux de Macon ». Le ministre invoque d'anciennes noues qui permettaient à l'eau d'arriver jusqu'à La Motte-Tilly et d'y faire tourner le moulin. Ces zones humides étant devenues insuffisantes, il demande l'autorisation de faire construire un « aqueduc » mesurant deux pieds de large sur deux pieds et demi de profondeur qui permettra d'amener l'eau au bas des jardins du château, avec l'avantage de faciliter la circulation des farines dès que le moulin aura été rétabli. Pour l'embellissement de ce canal, il a aussi obtenu l'autorisation de faire planter des arbres de part et d'autre. Pendant les années qui suivent, Terray rachète progressivement les terrains nécessaires, plusieurs transactions sont encore en cours en 1775, alors que sa disgrâce est consommée et qu'il a quitté les affaires<sup>37</sup>. L'importance des travaux entrepris fait entrer le château de La Motte-Tilly dans la perspective des grandes demeures ministérielles, avec un projet infiniment plus ambitieux que celui retenu par Fouquet qui, en sont temps, s'était contenté de canaliser les eaux de l'Almont pour mettre en eau ses jardins de Vaux-le-Vicomte.

Fig. 7. « Profil de la rivière d'Orvin depuis la grande route de Sens à Rheims, passant par Bray, Nogent etc, jusqu'à la rivière de Seine », vue déroulée (Cl. Magalie Quintard-Lenoir)

# Ambitions politiques et ambitions parisiennes : l'hôtel de la rue Notre-Dame des Champs.

Les ambitions de l'abbé Terray pour son château se retrouvent dans les travaux entrepris pour la construction d'un nouvel hôtel particulier à Paris. Cet hôtel, détruit à la fin des années 1840, est demeuré inédit d'autant plus qu'on n'en possède aucune représentation. En 1769, l'abbé possède toujours l'immeuble familial rue de Richelieu, où il entreprend des travaux sous la direction de l'architecte Le Carpentier en 177038. Son frère Pierre acquiert en 1766 l'hôtel d'Aumont dont il était précédemment locataire. C'est probablement pour tenir son rang que le futur ministre décide de se faire construire une nouvelle demeure qui témoignerait mieux de son ascension personnelle. Il acquiert des terrains entre la rue Notre-Dame des Champs et le boulevard du Montparnasse, situés sur d'anciennes carrières<sup>39</sup>. A cette époque, la rue n'est encore qu'un chemin de terre bordé au Nord-Est par le mur des Chartreux, mais elle est pavée sur 200 mètres environs, jusqu'à la parcelle de Terray au cours de l'automne 176940, alors qu'on commence à démonter une partie des constructions plus anciennes qui occupent le terrain. Ces travaux précèdent de peu la nomination de Joseph-Marie Terray au Contrôle général des finances, ce qui montre que l'abbé, tout en espérant la place, entendait quoiqu'il arrive faire construire une demeure digne de ses ambitions politiques. Terray a confié le chantier à l'architecte Le Carpentier qui décède en 1773. C'est donc son élève Barré qui termine l'œuvre du précédent.

La situation précise de l'hôtel est pourtant mal établie car les devis et marchés du XVIII<sup>e</sup> siècle ne portent aucune indication foncière. Quant à la documentation du XIX<sup>e</sup> siècle, les mémoires de 1810 indiquent tous que la propriété se trouve au 24 de la rue Notre-Dame des champs, emplacement confirmé par le rôle d'imposition foncier de 1812, et enfin par l'autorisation faite à la famille de percer la rue Stanislas sur sa parcelle en 1835 entre la rue Notre-Dame des champs et le boulevard du Montparnasse<sup>41</sup>. Les bâtiments représentés sur l'Atlas Vasserot<sup>42</sup> (fig. 8) correspondent à ceux qui sont représentés sur le plan de Paris dès 1785<sup>43</sup>, mais les choses se compliquent lorsqu'on confronte ces relevés avec les mémoires de construction de l'hôtel<sup>44</sup>. Les mémoires du couvreur Yvon des années 1770 et 1771 témoignent d'une certaine complexité des toitures, avec de nombreuses croupes, donc autant de pavillons, qui ne correspondent pas aux édifices de la parcelle numérotée 24. Autre fait troublant, les métrages inscrits par le paveur en 1769 et surtout 1776 ne correspondent pas au 24 mais au 34. Enfin, l'hôtel du 34 comporte un important bâtiment de

<sup>38.</sup> AD 10, 144 J 645

**<sup>39</sup>**. Ordonnance de M. le lieutenant général de Police, portant condamnation d'amende contre les sieurs Pasquier fils & Feuillete, maîtres maçons, pour ne s'être pas conformés aux règlemens concernant les carrières, 21 septembre 1780.

**<sup>40.</sup>** AD 10, 144 J 643.

<sup>41.</sup> Arch. dép. de l'Aube, 144 J 712. L'ordonnance royale autorisant le percement de la rue est du 1er mars 1826, et l'arrêté du préfet de la Seine du 25 octobre 1827. Les travaux se montent à 16414 livres dont 15783 directement imputables à Terray, ainsi que 631 livres aux ingénieurs. A cette époque, les Terray résident 23 rue saint Dominique. Une partie des terrains libérés pour une opération immobilière sont immédiatement vendus aux frères Firmin-Didot, les imprimeurs, qui doivent alors prendre à leur charge une partie des frais de pavement de la rue. En 1820, l'abbé Liotard, l'un des fondateurs du collège Stanislas est effectivement installé sur la propriété comme locataire.

**<sup>42</sup>**. AN F31 93 feuille 05, pour toute l'étude du tracé des rues, la structure foncière et les métrages, se reporter à l'application « Alpage », http://websig.univ-lr.fr/alpage\_public/flash.

<sup>43.</sup> AN N III Seine 10972.

<sup>44.</sup> AD 10, 144 J 643. La totalité des mémoires concernant l'hôtel sont regroupés sous cette cotte.

galerie qui manque au 24. En attendant de pouvoir démêler la fortune foncière de la famille Terray à la fin du xVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup>, le mystère demeure.

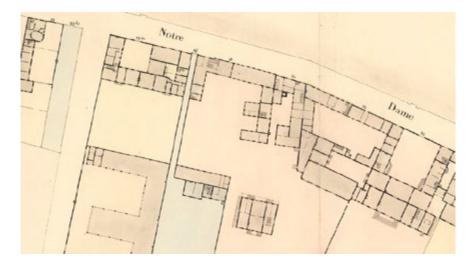


Fig. 8. Atlas Vasserot, 11° arrondissement, quartier du Luxembourg, AN F31 93 feuille 05. Les deux parcelles en cause portent les numéros 24, 24 bis et 24 ter ainsi que le numéro 34 (Cl. Magalie Quintard-Lenoir).

Le bâtiment se présente comme un hôtel entre cour et jardin, mais au lieu de comporter deux véritables étages, il ne se compose que d'un étage noble en rez-de-chaussée surmonté d'un entresol. La répartition des croisées laisse penser qu'il s'agit d'un attique. Côté cour, il est ouvert par 9 baies cintrées probablement réparties entre le corps central et les deux ailes latérales. Côté jardin, on retrouve aussi 9 baies cintrées. Côté cour comme côté jardin, l'axe du salon est marqué par un avant-corps au niveau de la toiture. On ne dispose d'aucune indication sur l'ornementation de la façade. On sait seulement que les deux ailes latérales sont percées de passages qui permettent de desservir la basse-cour et la cour des écuries.

A l'intérieur, l'hôtel comporte deux appartements principaux<sup>45</sup>. Celui de l'abbé s'articule à partir d'un vestibule voûté, première antichambre, seconde antichambre, salle-à-manger, salon ouvert sur le jardin, chambre à coucher, garde-robe et cabinet. Cet ensemble est complété par une galerie et une bibliothèque. Côté cour se trouve l'appartement de madame Dumirat, la sœur de Terray. A cet ensemble il faut ajouter au moins 25 chambres pour les domestiques. Avant d'évoquer les décors de cet hôtel, il convient d'insister sur le confort voulu par Terray, avec des poêles dans le vestibule et la Salle-à-manger, des cheminées dans toutes les chambres et une salle-de-bain au premier étage dans l'aile gauche.

Le déploiement des décors respecte la hiérarchie des pièces, avec une prédilection pour les décors sculptés entre les fenêtres et au-dessus des portes. Dans les antichambres et la salle-à-manger, les sols sont carrelés. Le sol de la Salle-à-manger est recouvert de dalles en pierre de liais entre lesquels sont insérés des carreaux de marbre vert campan, du Languedoc, griotte ou encore en brèche d'Alep. Les murs sont recouverts de décors de stucs qui marquent les encadrements de portes ainsi que les corniches. Dans le salon, le décor est enrichi par quatre grandes glaces. Les murs sont compartimentés à l'aide de baguettes sculptées et dorées. L'hôtel est abondamment meublé<sup>46</sup> de sièges en bois dorés recouverts de velours d'Utrecht, tandis que d'importants rideaux galonnés d'or pendent devant

<sup>45.</sup> AN min. cent. des notaires, ét. LXXXIV, 551.

**<sup>46.</sup>** Ibid.

les croisées. Dans la chambre et le cabinet de l'abbé se trouve une tenture de tapisserie dont le sujet n'est pas précisé, ainsi qu'un bureau Boulle.



La pièce la plus importante est la galerie éclairée par cinq croisées, tendue de damas vert serti dans des baguettes de bois sculpté et doré. Au bout de cette galerie se trouve le portrait de Louis XV. Cette pièce permet d'exposer les vases de porcelaine, les objets de curiosités, et surtout les tableaux et sculptures commandés par Terray à ses contemporains<sup>47</sup>: « L'Abondance ou la Moissonneuse » de Jean-Baptiste Pigalle, l'« Apollon » de Louis-Philippe Mouchy, le « Mercure » d'Augustin Pajou et enfin la « Pyrrha » de Tassaert<sup>48</sup>. Ces sculptures majeures n'ont jamais été réunies dans la galerie car elles ont été achevées tardivement, retirées de la vente des biens de l'abbé en 1779 et transportées à La Motte-Tilly. Ce sont les pièces phares d'un ensemble de sculptures en marbre et en plomb doré qui ont été commandées par l'abbé Terray et qui sont aujourd'hui dispersées dans de nombreuses collections, tant en Europe qu'en Amérique du nord. L'inventaire des collections de Terray comporte aussi des tableaux réalisés par Anne Vallayer-Coster<sup>49</sup>, Joseph Vernet (Fig. 9)<sup>50</sup> et Nicolas-Bernard Lépicié (Fig. 10)<sup>51</sup> et qui ont fait l'objet d'études approfondies en raison de leurs grandes qualités

Fig. 9. Joseph Vernet, La Construction d'un grand chemin, 1774, huile sur toile, 0,97 x 1,62 m., Paris, musée du Louvre (Cl. Musée du Louvre).

**<sup>47.</sup>** Bailey Colin B., « Mécénat public ? Mécénat privé ? L'abbé Terray, collectionneur de sculptures contemporaines », *Clodion et la sculpture française de la fin du xviii*° siècle, actes du colloque des 20 et 21 mars 1992, Paris, La Documentation française, 1993, p. 189-222.

<sup>48.</sup> Grandsart Hervé, « La Pyrrha de Tassaert » retrouvée, Revue de l'art, 1997, n° 115, pp. 66-68.

**<sup>49.</sup>** Kahng Eik, Roland Michel (Marianne) *et alii, Anne Vallayer-Coster : peintre à la cour de Marie-Antoinette*, National Gallery de Washington (30 juin-22 septembre 2002), Museum of Art de Dallas (13 octobre 2002-5 janvier 2003), Frick Collection de New York (21 janvier-23 mars 2003) et musée des Beaux-Arts de Marseille (12 avril-23 juin 2003), Paris, Somogy, Marseille, musée des Beaux-arts de Marseille, 2003, 255 p.

**<sup>50</sup>**. Joseph Vernet, *La Construction d'un grand chemin*, 1774, huile sur toile, 0,97x 1,62 m., Paris, musée du Louvre.

**<sup>51.</sup>** Nicolas-Bernard Lépicier, *La Cour de la douane*, 1775, huile sur toile, 0,98 x 1,64 m., Madrid, musée Thyssen-Bornemisza.

esthétiques. Ces œuvres sont dispersées à la mort de l'abbé Terray<sup>52</sup> mais témoignent encore aujourd'hui de son goût pour la modernité, et du lien qu'il a probablement souhaité établir entre les arts et ses préoccupations économiques.



## Conclusion : l'abbé Terray et la modernité.

ans un premier temps, le goût personnel de Joseph Marie Terray se laisse difficilement saisir. En l'absence d'éléments sur sa formation et sa culture, on l'observe essentiellement comme le grand argentier des arts, celui qui tient les cordons de la bourse en tant que Contrôleur général des finances, et en qui le directeur général des bâtiments du roi prolonge une politique d'économie et de réforme administrative. Dans la vie privée comme dans la vie publique, l'architecture accompagne l'ascension sociale et politique de l'abbé Terray et témoigne de son éclatante réussite d'abord en 1753 lorsqu'il recueille la fortune de son oncle, puis lorsqu'il accède aux fonctions ministérielles à partir de 1769.

La commande privée de l'abbé permet cependant de saisir un certain nombre de préférences artistiques, parmi lesquelles un goût prononcé pour la sculpture qui lui est véritablement personnel. On constate qu'à l'exception du mobilier Boulle, Terray est l'homme de la modernité. Terray ne paraît pas collectionneur dans l'âme, il n'achète pas de pièces anciennes, si prestigieuses soient-elles, il privilégie les commandes aux meilleurs artistes des années 1770. L'iconographie de ses tableaux et sculptures renvoie à la diversité des arts, les beaux-arts mais aussi les arts libéraux,

Fig. 10 Nicolas-Bernard Lépicié, La Cour de la douane, 1775, 98x 164 cm., Madrid, musée Thyssen-Bornemisza (Cl. Museo Thyssen-Bornemisza).

**<sup>52.</sup>** Catalogue d'une très-celle collection de tableaux, sculptures en marbre, bronze, plomb doré, terre cuite, etc., de porcelaine ancienne et de Seve, & de meubles précieux par Boule; provenant de la succession de feu M. l'abbé Terray, Paris, 1778, 27 p., BnF, 8\*V36 1709; Supplément au catalogue des objets de curiosité qui composent le cabinet de feu monsieur l'abbé Terray, Paris, 1778, paginé 29 à 31, BnF, 8\*V36 1762.

l'art de la construction ou l'agriculture et le jardinage, et fait écho aux traités d'architecture, de construction ou de sciences qui se trouvent dans sa bibliothèque<sup>53</sup>. C'est donc en amateur au goût affirmé que Terray entend achever la décoration de son hôtel parisien.

Si ces lignes permettent de dresser le portrait d'un ministre soucieux de la rigueur administrative, et d'un esprit curieux tant des nouveautés artistiques que scientifiques, elles n'offrent malheureusement que quelques points d'ancrage nécessaires au dessin de ce que fut son rapport aux arts à travers sa carrière et sa commande personnelle. Elles appellent une étude beaucoup plus complète qui permettrait d'éclairer la transition entre deux époques et surtout deux personnalités brillantes que furent le marquis de Marigny et le comte d'Angiviller à la tête de l'administration des bâtiments du roi.

#### Sources manuscrites:

Archives nationales, archives de la maison du roi et inventaire après décès.

O1\* 1084, 1124, 1125, 1168,

O1 1204, 1205, 1223, 1226, 1227, 1243, 1577, 2056, 2084, 2085, 2109, 2110

Minutier central des notaires, ét. LXXXIV, 551, inventaire après décès, 1778.

Minutier central des notaires, ét. XLVIII, 253, arrêté des comptes de l'exécution testamentaire, 29 mars 1779.

Archives départementales de l'Aube, archives de la famille Terray, château de La Motte-Tilly, aujourd'hui déposées aux archives départementales.

AD 10 144J n° 10, 13, 14, 16, 18, 20, 643, 644, 645, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 873, 874, 875, 876, 877, 990, 991

#### Sources imprimées :

Notice des livres composant la bibliothèque de feu M. L'abbé Terray, Paris, 1779, 37 p., BnF, DELTA-737.

Catalogue d'une très-celle collection de tableaux, sculptures en marbre, bronze, plomb doré, terre cuite, etc., de porcelaine ancienne et de Seve, & de meubles précieux par Boule; provenant de la succession de feu M. l'abbé Terray, Paris, 1778, 27 p., BnF, 8°V36 1709.

Supplément au catalogue des objets de curiosité qui composent le cabinet de feu monsieur l'abbé Terray, Paris, 1778, paginé 29 à 31, BnF, 8°V36 1762.

#### Bibliographie:

Bailey Colin B., « Joseph Marie Terray », Gazette des Beaux-Arts, 1994, p. 23-35.

Bailey Colin B., « Mécénat public ? Mécénat privé ? L'abbé Terray, collectionneur de sculptures contemporaines », *Clodion et la sculpture française de la fin du XVIII siècle*, actes du colloque des 20 et 21 mars 1992, Paris, La Documentation française, 1993, p. 189-222.

Baudez Basile, Maisonnier Élisabeth, Pénicaut Emmanuel (dir.), Les Hôtels de la guerre et des affaires étrangères à Versailles, Paris, Éditions Nicolas Chaudun, 2010, 279 p.

Bayard Françoise, Félix Joël, Hamon Philippe, Dictionnaire des surintendants et contrôleurs généraux des finances, Paris, Fayard, 2000, 216 p. - Biographie universelle ancienne et moderne, Paris, L. G. Michaud libraire-éditeur, 1826, t. 45 p. 175-190.

<sup>53.</sup> Notice des livres composant la bibliothèque de feu M. L'abbé Terray, Paris, 1779, 37 p., BnF, DELTA-737.

- Cochet Vincent, *Château de La Motte-Tilly*, coll. Itinéraires, Paris, Monum', Éditions du patrimoine, 2005, 64 p.
- Grandsart Hervé, « La Pyrrha de Tassaert » retrouvée, *Revue de l'art*, 1997, n° 115, pp. 66-68.
- Kahng Eik, Roland-Michel Marianne (et alii), Anne Vallayer-Coster: peintre à la cour de Marie-Antoinette, National Gallery de Washington (30 juin-22 septembre 2002), Museum of Art de Dallas (13 octobre 2002-5 janvier 2003), Frick Collection de New York (21 janvier-23 mars 2003) et musée des Beaux-Arts de Marseille (12 avril-23 juin 2003), Paris, Somogy, Marseille, musée des Beaux-arts de Marseille, 2003, 255 p.
- Merle (Abbé), « Les Terray à Boën, notes généalogiques sur les ascendants de l'abbé Terray», *Bulletin de la Diana*, tome xxiv, 1931-1934, pp. 301-310.
- Rabreau Daniel, *Apollon dans la ville, Essai sur le théâtre et l'urbanisme à l'époque des Lumières*, Paris, Éditions du patrimoine, 2008, 223 p.

## « Suivre dans tous les âges le portrait d'un monarque » Jean-Baptiste Lemoyne, portraitiste de Louis XV

ul 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 royales¹ ». L'éloge décerné par Frédéric-Melchior Grimm à Jean-Baptiste Lemoyne n'est qu'un écho parmi d'autres² de la renommée du sculpteur au xviiiº siècle. 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 de Louis XV destiné à servir de modèle pour l'effigie équestre du monarque à Bordeaux³. Le succès fut tel qu'à partir de cette date, Louis XV fit du sculpteur un de ses portraitistes favoris, l'égal, en sculpture, d'un Maurice Quentin de la Tour.

Les témoignages de la prédilection que le roi manifestait 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. Le profil majestueux de Louis XV, dont Lemoyne vient alors de réaliser une nouvelle effigie, semble protéger l'artiste<sup>4</sup>. En 1776, deux ans avant sa mort, le sculpteur établit la liste des principaux ouvrages réalisés au cours de sa carrière et évoque son attachement à la personne du roi : « 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 pour moi<sup>5</sup>. » 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<sup>6</sup>. »

<sup>1.</sup> Grimm F.M., Correspondance littéraire, éd.Maurice Tourneux, Paris, Garnier frères, 1877-1882, t. x, p. 381.

<sup>2.</sup> Voir par exemple Bricaire De La Dixmerie, N., *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 ».

<sup>3.</sup> La statue équestre de Louis XV à Bordeaux, réalisée par Jean-Louis et Jean-Baptiste Lemoyne, fut commandée en 1731 et inaugurée en 1743.

<sup>4.</sup> 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 royale en 1754. Lemoyne venait alors de terminer la statue de Louis XV à Rennes, inaugurée en novembre 1754 ; voir  $M^{me}$  de Pompadour et les arts, sous la direction de Xavier Salmon, cat.exp. Versailles, Munich, Londres, 14 février – 19 mai 2002, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002, p. 291.

<sup>5.</sup> Cité par Réau L., Une dynastie de sculpteurs au xvIII<sup>e</sup> siècle. Les Lemoyne., Paris, Les Beaux-Arts, 1927, p. 156. 6. Ibid.



Fig. 1. Jean Valade, Jean-Baptiste Lemoyne, 1754, huile sur toile, 130 x 98 cm, Versailles, musée national du château, inv. MV 5978.

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 fut sans appel : le buste à son avis « ne peut guère être exécuté que par M. Le Moyne. Il est le seul qui ait actuel lement la liberté de modeler d'après le Roy, et conséquemment, qui puisse le représenter avec la plus grande approximation de son état actuel<sup>7</sup>. » Lemoyne avait ainsi acquis, au cours des années, « comme la propriété de la ressemblance royale<sup>8</sup> ».

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. L'un, daté de 1749, fait partie des collections du château de Versailles depuis 2003<sup>9</sup>. Le second, achevé en 1757 et présenté au Salon la même année, est conservé à New York, au

<sup>7.</sup> Furcy-Raynaud M., *Inventaire des sculptures exécutées au xvIII*° siècle pour la direction des Bâtiments du roi, Paris, Armand Colin, 1927, p. 206.

<sup>8.</sup> Maumené C., D'Harcourt L., Iconographie des rois de France, Archives, Paris, Armand Colin, 1931, p. 291.

**<sup>9.</sup>** Louis XV, buste en marbre, signé et daté 1749, Versailles, musée national du château, inv.MV9045, voir l'article de C.Vandalle, « 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 et la notice rédigée par G. SCHERF dans Madame de Pompadour et les arts, op.cit., p. 290-293.

Metropolitan Museum of Art<sup>10</sup>. Ces deux magnifiques portraits ont été réalisés pour Madame de Pompadour et présentent une image 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.

Ces deux bustes constituent les seuls témoignages subsistants d'une longue série de portraits du roi, réalisés par Lemoyne au cours de sa carrière. Plusieurs raisons expliquent la disparition de l'essentiel du corpus. La plus évidente tient au vandalisme de l'époque révolutionnaire, pendant laquelle les « effigies de l'avant-dernier tyran¹¹ » firent l'objet de destructions systématiques¹². Le XIXe 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'hésitait 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 lieu¹³ ». Cependant les aléas de la fortune critique de Lemoyne ne sont pas seuls en cause.

La dispersion du corpus s'explique aussi par le processus de fabrique du portrait royal, qui suppose, à partir d'un modèle destiné à servir de prototype, la réalisation puis la diffusion de multiples copies. Ce processus a été étudié pour la peinture<sup>14</sup> : le directeur des Bâtiments du roi avait la responsabilité du « cabinet des copistes », chargé 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 des 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 initiative. 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 par Lemoyne ont connu une large diffusion. Ils étaient d'autre part connus du public, car exposés, soit dans l'atelier du sculpteur, soit au salon. Les bustes de 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 la direction des Bâtiments

Parmi les portraitistes du roi, Lemoyne occupait une position privilégiée : entre 1732 et 1768 la direction des Bâtiments du roi commanda à Lemoyne au moins six portraits de Louis XV, documentés par des sources d'archives, sans compter les répliques, en marbre ou en bronze,

**<sup>10</sup>**. Louis XV, buste en marbre, signé et daté 1757, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 41.100.244, voir l'article de O.Raggio, « Two great portraits by Lemoyne and Pigalle », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, new series, vol. 25, n\*6, février 1967, p. 219-229.

**<sup>11.</sup>** Cité par L.Courajod, *Alexandre Lenoir, son journal et le musée des Monuments français,* Paris, Honoré Champion, **1878**, t.1, p. xcıv.

**<sup>12</sup>**. Ibid

<sup>13.</sup> Cité par Vandalle C., « Un buste de Louis XV par Jean-Baptiste II Lemoyne », Revue des musées de France Revue du Louvre, n° 5, décembre 2004, p 20.

<sup>14.</sup> Voir notamment Beaurain D., « La fabrique du portrait royal », dans les actes du colloque *L'art et les normes sociales au xvIII*e siècle, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2002, p.251.

réalisées d'après les modèles de Lemoyne<sup>15</sup>. 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 Louvre<sup>16</sup>. Hyacinthe Rigaud, Carle Van Loo réalisèrent respectivement deux et trois portraits de Louis XV<sup>17</sup>. Jean-Baptiste Lemoyne figure ainsi parmi les portraitistes les plus sollicités et il est également l'un des rares à avoir portraituré Louis XV « à différents âges », mettant régulièrement à jour ses œuvres.

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

Lorsqu'en 1731, Jacques V Gabriel
passa un marché avec les deux Lemoyne,
père et fils, pour réaliser la statue équestre
destinée à la place royale de Bordeaux, JeanBaptiste Lemoyne n'était âgé que de vingt-sept ans. Sa
carrière venait à peine de commencer : agrée 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 Ier Lemoyne<sup>18</sup>.

La réalisation du modèle de la statue équestre de Bordeaux donna au jeune sculpteur l'occasion de réaliser un premier portrait du roi, commandé par le duc d'Antin en 1732 et destiné à servir de modèle pour la statue équestre de Bordeaux<sup>19</sup>. Le portrait remporta de suite un grand succès. Le Mercure de France précisait ainsi en septembre 1732 que le sculpteur exposait le buste « d'une ressemblance parfaite » dans son atelier du faubourg du Roule<sup>20</sup>. Le 29 mars 1735, Louis XV manifesta publiquement sa satisfaction : alors qu'il venait de passer en revue les régiments des gardes françaises et suisses, le roi se rendit dans l'atelier de Lemoyne pour voir le modèle à grandeur de la statue équestre de Bordeaux<sup>21</sup>. Lorsqu'un membre de sa suite osa critiquer le portrait royal, lui reprochant son manque de naturel, Louis XV prit vivement la défense de l'artiste<sup>22</sup>.

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

Fig. 2. Jean Daullé, Louis XV, inscription « Cette Teste a esté dessinée par Jean-Baptiste Lemoine.-Gravée par Jean Daullé 1738 », gravure, 1738, 31,5 x 20,2 cm, BNF, département des Estampes.

<sup>15.</sup> Ibid., p.198-208.

**<sup>16.</sup>** Maurice Quentin de La Tour, *Louis XV*, pastel sur papier bleu, Paris, musée du Louvre, inv.27615 ; voir X.Salmon, *Le voleurs d'âmes. Maurice Quentin de La Tour*, cat.exp. Versailles, 14 septembre – 12 décembre 2004, Versailles, Artlys, 2004, p. 125.

**<sup>17.</sup>** Voir Didier N., « Les portraits gravés de Louis XV et la popularité du roi », dans le catalogue de l'exposition *Louis XV. Un moment de perfection de l'art français*, Paris, Hôtel de la Monnaie, 1974, p. 217.

**<sup>18</sup>**. Il réalisa notamment avec son oncle, Jean-Baptiste  $I^{\alpha}$  Lemoyne le maître-autel de l'église Saint-Jean en Grève qui représentait le baptême du Christ.

<sup>19.</sup> Furcy-Raynaud M., «Inventaire des sculptures... », op.cit., p. 109.

**<sup>20</sup>**. *Mercure 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 Attelier, au Roule. »

<sup>21.</sup> Mercure de France, mars 1735, p.592.

<sup>22.</sup> Dezallier D'Argenville A.N., Vies des fameux sculpteurs, op.cit.,p. 354-355.

interprétée par la gravure<sup>23</sup>. Une gravure de Jean Daullé datée de 1738 permet ainsi d'en restituer l'aspect. Le roi Louis XV est présenté de trois quart, la tête légèrement tournée vers la gauche. Il est vêtu, non à l'antique, mais en costume « moderne ». 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<sup>e</sup> siècle par les anciens officiers<sup>24</sup> : 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 ailes de pigeon, à la mode jusqu'au milieu du xVIII<sup>e</sup> siècle<sup>25</sup>. Les traits ne sont pas idéalisés : le nez arqué, caractéristique du profil des Bourbons, se reconnaît ainsi de façon manifeste, mais n'empêche pas le souverain d'avoir la noblesse et l'assurance qui conviennent à sa fonction. Ce premier portrait 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



Fig. 4. Jean-Baptiste Lemoyne, Louis XV, 1757, buste en marbre, New York, Metropolitan Museum, 77.5 × 64.1 × 41.6 cm, inv.41.100.244

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 buste en marbre commandé en 1744 était achevé à la fin de l'été 1745 et présenté au Salon la même année<sup>26</sup>. Dès l'année suivante, en 1746, la direction des Bâtiments passa à nouveau commande à Lemoyne, pour 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 XIXe siècle, a été détruit lors de la guerre de 1870<sup>27</sup>. Le buste destiné à Madame de Pompadour n'est pas connu avec certitude, même s'il est possible d'établir un rapprochement avec le buste actuellement conservé à Versailles, signé et daté de 1749, qui a fait partie des collections de la marquise de Pompadour avant de passer dans celles du marquis de Marigny.

En 1750 Lemoyne reçut une quatrième commande de la direction des Bâtiments pour un buste « vêtu en cuirasse française représentant S. M. Louis XV ». Le sculpteur exécuta une nouvelle série d'études d'après le roi dans le courant de l'année 1750, au château de Choisy. Le marbre, achevé en 1751, fut placé au château de Crécy, demeure de Madame de

<sup>23.</sup> Maumené C, D'Harcourt L., *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 veu 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, séries N2 e N3.

**<sup>24.</sup>** Ruppert J., *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.

<sup>25.</sup> Ruppert J., Le Costume..., op.cit., p.58.

**<sup>26.</sup>** Voir le mémoire de Lemoyne daté du 15 janvier 1746 et publié par M.FURCY-RAYNAUD, « Inventaire des sculptures  $\dots$  », op.cit., p. 198.

**<sup>27.</sup>** Guiffrey 1., 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.

Pompadour. 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, également réalisé pour Madame de Pompadour.

**Fig. 3.** Jean-Baptiste II Lemoyne, *Louis XV*, buste en marbre, 1749, 78,5 x 58 x 36,5 cm, Versailles, musée national du château, inv. MV9045



En 1757 Lemoyne « achève pour la cinquième fois un buste de Louis XV28 »: 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 présenta un buste du roi au Salon la même année<sup>29</sup> et tous les éléments concordent pour identifier le buste mentionné par Lemoyne avec le marbre conservé à New York, signé et daté 1757. L'historique de l'œuvre est bien documenté.



Fig. 5. Johann-Georg Wille, Ludovicus Victor et Pacator, burin, inscription "Ad stat.marmor Jo.Bap. Le Moyne.- Jo.Gasp. Heilmann pinxit.-Jo.Geor. Will sculpsit", Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, inv. GDUT09609

Le buste fut livré en décembre 1757 au château de Champs, que la marquise de Pompadour venait d'acquérir<sup>30</sup>. A sa mort en 1764, le buste était racheté par le roi. Louis XV l'offrit en 1766 au contrôleur général des finances Laverdy, qui le plaça dans son château de La Neuville à Gambais (Seine-et-Oise) <sup>31</sup>.

### Les portraits tardifs de Louis XV (1760-1774)

Dans les décennies 1760-1770, Lemoyne reçut deux nouvelles commandes de la direction des Bâtiments : en 1760 pour un buste offert par le roi à la faculté de Montpellier, en 1768 pour un buste destiné à la salle d'étude des pages de la Grande Écurie de Versailles. Il s'agissait comme précédemment d'un « buste du Roi exécuté en marbre, de grandeur naturelle et vêtu en cuirasse<sup>32</sup>». Le buste destiné à Montpellier, exposé au Salon de 1763, fut livré et inauguré solennellement en 1765. Il resta dans la grande salle de la faculté de médecine de Montpellier jusqu'à la Révolution pendant laquelle il fut détruit<sup>33</sup>.

La dernière commande des Bâtiments concernait un buste destiné à la salle des pages de la Grande Écurie de Versailles. En mars 1768, la comtesse de Brionne sollicita l'appui du marquis de Marigny afin d'obtenir un buste du roi pour les pages de la Grande Écurie dont elle était gouvernante<sup>34</sup>. Marigny obtint l'accord du roi et sollicita alors Charles-Nicolas Cochin qui lui conseilla Lemoyne, « le seul à avoir la liberté de modeler d'après le roi ». Cochin ajoutait de plus que le sculpteur était « déjà connu et estimé

**<sup>28.</sup>** Ibid.

**<sup>29.</sup>** Guiffrey J., *Collection des livrets, op.cit.,* Salon de 1747, n°127.

**<sup>30</sup>**. Courajod L., *Livre- Journal de Lazare Duvaux*, Paris, 1873, t.II., p. 340 : « Du 10. – M<sup>me</sup> la Marq.de Pompadour : Le port à Champs d'un buste du Roy en marbre, à deux hommes, 12 l. »

**<sup>31.</sup>** Furcy-Raynaud M., « Inventaires des sculptures... », *op.cit.*, p. 203. Le buste a été vendu en 1900 par le marquis de la Briffe. Il a ensuite fait partie de la collection Georges Blumenthal qui l'a donné au Metropolitan Museum en 1941 (O.RAGGIO, *op.cit.*, p.291).

<sup>32.</sup> Furcy-Raynaud M., « Inventaires des sculptures... », op.cit., p. 205.

**<sup>33.</sup>** A.Joubin, « Quelques œuvres d'art de la Faculté de Montpellier », *Mélanges Bertaux*, Paris, De Boccard, 1924, p. 176.

<sup>34.</sup> Furcy-Raynaud M., « Inventaires des sculptures... », op.cit., p.205 et suivantes.

de Mme la comtesse, il lui inspirera plus de confiance<sup>35</sup> ». Le marbre fut livré à l'atelier du sculpteur en mars 1769, mais à la mort de Lemoyne en 1778 le portrait n'était toujours pas achevé. Il fut terminé par un des élèves de Lemoyne, d'Huez ; la trace en est aujourd'hui perdue.



Fig. 6. Johann-Georg Wille, Louis Quinze Le Bien-Aimé, burin, inscription, « Peint par C.Parrocel la teste par J.Chevallier d'après le buste fait par J.B. Le Moine.-gravé par J.G.Will », Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris

### Usages et diffusion des bustes de Louis XV par Lemoyne

Les usages des bustes commandés à Lemoyne 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 Lemoyne<sup>36</sup>. A Louveciennes, Madame du Barry possédait

**<sup>35</sup>**. Furcy-Raynaud M., *Correspondance de M. de Marigny avec Coypel, Lépicié et Cochin*, Paris, Jean Schemit, 1904-1905, t.xix, p. 144; Lemoyne avait en effet présenté cinq ans auparavant le buste de la comtesse de Brionne au Salon de 1763 (n°162).

**<sup>36</sup>**. 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 F., Menars, le château, le jardin et les collections de  $M^{me}$  de Pompadour et du marquis de Marigny, Paris, 1912, p.210.

également trois œuvres de Lemoyne, dont deux bustes l'un en marbre et l'autre en bronze, actuellement conservé au musée du Louvre<sup>37</sup>. 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 roi 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 désireuses d'obtenir un portrait du monarque. Rien qu'en 1757 – l'année où Lemoyne 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 Van Loo<sup>38</sup>.

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 solides<sup>39</sup>: dans le cas des bustes de Lemoyne, seules 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 roi<sup>40</sup>, les répliques sculptées étaient commandées directement au sculpteur et réalisées par l'artiste ou son atelier. La réalisation d'une réplique sculptée coûtait cher<sup>41</sup> 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? 42 ».

La détention, à titre privé, d'un portrait du roi, était un moyen de manifester, pour un ministre, son dévouement à la monarchie et son

**<sup>37</sup>**. Louis XV en cuirasse, buste en bronze, sur piédouche, signé et daté « Par Jean-Baptiste Lemoyne 1751 », Paris, musée du Louvre, inv. MR 3371 (Gaborit J. R (dir.), *Musée du Louvre. Sculpture française, 11, Renaissance et Temps modernes*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1998, p. 463).

**<sup>38</sup>**. 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). **39**. Beaurain D., « La fabrique du portrait royal », *op.cit.*, p.245.

**<sup>40</sup>**. *Ibid.*, p. 251.

**<sup>41</sup>**. 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.

**<sup>42.</sup>** Cité par Vittet 1., « 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 Ménars, cat.exp. sous la dir.de Christophe Morin, Blois, 30 juin – 16 septembre 2012, Milan, Silvana Editoriale, 2012, p. 74.

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 sallon 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 voudrois le voir partout<sup>43</sup> ». Au château de Menars Marigny possédait deux œuvres de Lemoyne<sup>44</sup>: dans le jardin se trouvait un bronze représentant Louis XV porté sur un pavois par trois soldats<sup>45</sup>; 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-Bourg<sup>46</sup>, et l'abbé Terray, également grand collectionneur<sup>47</sup>, possédait comme Marigny une réduction en bronze du monument en l'honneur de Louis XV projeté à Rouen, commandée en 1773 au ciseleur Delarche<sup>48</sup>. 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<sup>49</sup>. »

**<sup>43</sup>**. Ibid.

<sup>44.</sup> Voir Gordon A. R., *The Houses and Collections of the Marquis de Marigny*, Los Angeles, Getty Publications, 2003, p. 311 n°922 et p. 447, n°2169.

**<sup>45</sup>**. 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 l'article de DROGUET V., « Le Carpentier et les sculpteurs », actes du colloque *Augustin Pajou et ses contemporains*, sous la direction de .G.Scherf, Paris, La Documentation française, 1999, p. 193-272

<sup>46.</sup> FURCY-RAYNAUD M., « 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.

<sup>47.</sup> Voir le chapitre consacré à l'abbé Terray dans BAILEY C., Patriotic Taste. Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris, New Haven, London, Yale University Press, 2002, p.70-100.

**<sup>48.</sup>** DROGUET V., « Le Carpentier et les sculpteurs », *op.cit.*, p.204.

**<sup>49.</sup>** 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.

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 le privilège d'approcher le roi.

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 reconnaît<sup>50</sup>. 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 ainsi 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. André-Michel 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 sculpteur<sup>51</sup>! L'anecdote est peut-être inventée par le biographe, mais elle n'en souligne pas moins la grande 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 fallu 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 réception<sup>52</sup>, non sans avoir bénéficié des « secours nécessaires pour la ressemblance<sup>53</sup> » de la part de Lemoyne. Un autre exemple nous est fourni par une gravure de Johann-Georg Wille qui représente Louis XV à cheval, d'après un portrait réalisé par Charles Parrocel et Jean-Baptiste Van Loo<sup>54</sup>. L'inscription portée sous la gravure précise : « peint par C. Parrocel, la teste par J. Chevallier

**<sup>50</sup>**. 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. » (D.DIDEROT, *Salon de 1765*, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 445).

**<sup>51.</sup>** Cité par G.Le Breton, *Le sculpteur Jean-Baptiste Lemoyne et l'Académie de Rouen*, Paris, impr.E.Plon et Cie, 1882, p.5.

**<sup>52</sup>**. *Louis XV, roi de France et de Navarre*, par Étienne-Pierre-Adrien Gois, buste en marbre, Versailles, musée national du château, inv. 2129 (HOOG S., *Versailles. Les sculptures. I. Le musée, op.cit.*, p.244, n°1106).

<sup>53.</sup> Montaiglon A.de, *Procès-verbaux 1648-1793 de l'Académie royale de peinture et sculpture*, Paris, F.de Nobele, 1972,t.vii, p.310.

**<sup>54.</sup>** Louis XV, roi de France et de Navarre, par Jean-Baptiste Van Loo et Charles Parrocel (Versailles, musée national du château, inv. MV 3749).

d'après le buste fait par J. B. Le Moine, gravé par J.G.Wille<sup>55</sup> ». 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 réalisés par Jean-Baptiste Lemoyne, manifestement une des premières études réalisées dans la jeunesse du roi, vers 1730-1740.

### La réception des bustes de Louis XV présentés au Salon

Des portraits du roi sont régulièrement exposés au Salon, évènement qui ponctue tous les ans, depuis sa reprise en 1737, la vie sociale et culturelle de la capitale. Lemoyne y présenta des bustes du roi à trois reprises dans sa carrière: en 1745 (n°47), en 1757 (n°127) et en 1763 (n°161). Pour les trois bustes, le texte du livret se contente de mentionner sommairement « le portrait du roi, buste en marbre ». Les portraits de Louis XV présentés au Salon n'y font pas l'objet d'une attention particulière : au Salon, la portée symbolique du portrait royal semble oubliée<sup>56</sup>. En 1745, l'année où Lemoyne présente pour la première fois un buste du roi, Maurice Quentin de La Tour expose également un portrait au pastel de Louis XV<sup>57</sup>. Les deux artistes entretiennent des relations d'amitié et la coïncidence n'est peut-être pas fortuite : les portraits de Louis XV par Lemoyne et La Tour présentent des aspects comparables, souvent relevés. Le roi y est présenté « en cuirasse française » et non à l'antique. On retrouve chez Maurice Quentin de La Tour la même recherche de réalisme dans le rendu des traits du monarque dont le visage exprime, comme chez Lemoyne, à la fois la bienveillance et l'autorité. Au Salon de 1745, comme le portrait du roi par La Tour est présenté à côté du portrait en pied de Philibert Orry, un critique en profite pour dénoncer le gouvernement du ministre, accusé de « foul[er] l'église aux pieds » et de « gouverner seul l'État<sup>58</sup> ». Seul un bref commentaire est consacré au buste de Lemoyne : le Mercure de France compare le marbre de Lemoyne à celui de Lambert-Sigisbert Adam, présenté la même année et souligne que les deux œuvres « sont de manière différente & ne peuvent que faire honneur à ces habiles Artistes<sup>59</sup>. »

Les commentaires sont plus détaillés concernant les bustes présentés aux salons de 1757 et 1763. Ils sont unanimes à vanter les talents du portraitiste favori de Louis XV. Le Mercure de France ne tarit pas d'éloges : « le portrait du Roi par M. le Moine est un beau buste, où la légèreté du ciseau, la régularité du dessein et la perfection de la ressemblance se font également admirer » déclare le numéro d'octobre 1757<sup>60</sup>. L'Année Littéraire fait quant à elle l'éloge de « ce beau feu » caractéristique du style de l'artiste<sup>61</sup>.

**<sup>55.</sup>** 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, 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).

**<sup>56</sup>**. Beaurain D., « La fabrique du portrait royal », *op.cit.*, p. 248.

**<sup>57.</sup>** Voir Salmon X., Le voleurs d'âmes. Maurice Quentin de La Tour, op.cit., p.125, cat. 27.

**<sup>58.</sup>** Paris, Bibliothèque Nationale de France, Collection Deloynes, volume I, pièce 19, *Vers à l'occasion de la place où l'on a mis le portrait de M.Orry à la salle des tableaux*. : « De la Tour met un prêtre sous toi / Et place ton portrait avant celui du roi / Chacun soutient à tort que c'est bizarrerie / Parce qu'il n'en sent pas toute l'allégorie / On te voit tous les jours tel que l'apostat / Foulant l'église aux pieds gouverner seul l'État ».

<sup>59.</sup> Mercure de France, septembre 1745, p. 137.

**<sup>60</sup>**. *Mercure de France*, octobre 1757, p. 167.

**<sup>61</sup>**. Année Littéraire, 1757, tome v, Lettre XV, Exposition des ouvrages de Peinture, de Sculpture & Gravure, p. 349-350 : « En Sculpture, M. Le Moyne, célèbre par tant de grands ouvrages, a exposé un portrait du Roi, touché avec ce beau feu que vous lui connaissez, & quelques autres têtes dignes de son ciseau ».

En 1763 les critiques sont encore plus chaleureuses à l'égard du buste destiné à la faculté de Montpellier. Selon le Mercure de France « le plus apparent des ouvrages de ce célèbre artiste [Lemoyne] est un Buste du Roi, exécuté en marbre. On reconnoît dans ce morceau, l'application que M. Le moine a toujours employée à suivre dans tous les âges, le Portrait d'un Monarque, toujours également cher à ses Peuples ; dont le grand caractère de la tête fournit aux Arts dans toutes les époques, l'objet d'une étude intéressante & de la plus louable émulation<sup>62</sup> ». Les Lettres de Joseph Mathon de la Cour rédigées à l'occasion du Salon de 1763 font également l'éloge du portrait du roi :

« Le premier objet qui se présente est un buste du Roi, par le célèbre M. le Moyne. Les beautés de cet ouvrage méritent, en quelque sorte, la reconnaissance de la nation entière. Les Partisans les plus obstinés de l'antiquité ne sauroient disconvenir que l'art avec lequel les modernes donnent de l'expression et de la vie aux yeux, en marquant la prunelle, n'ajoute beaucoup de prix à leur têtes. M. le Moyne en a fait un usage très-heureux, pour la perfection du buste précieux dont je vous parle, & pour exprimer ce regard de maître que tout le monde y a reconnu. Il est difficile de rendre la beauté d'une manière plus fière & plus frappante [...]. Tout ce qui sort des mains de M. le Moyne, porte l'empreinte du génie<sup>63</sup>. »

En 1763, le portrait du roi par Lemoyne attirait encore tous les éloges. Cependant la formule du buste « en cuirasse française », mise au point près de trente ans auparavant, devait sembler quelque peu dépassée aux « partisans de l'Antiquité », comme le suggère le texte de Mathon de la Tour. Un dialogue contenu dans les *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie* de Diderot est significatif de l'évolution du goût vis-àvis du style de Lemoyne :

- « Vous connaissez ou vous ne connaissez pas la statue de Louis XV placée dans une des cours de l'École Militaire ; elle est de Le Moyne. Cet artiste faisait un jour mon portrait. L'ouvrage était avancé. Il était debout, immobile, entre son ouvrage et moi, la jambe droite pliée et la main gauche appuyée sur la hanche, non du même côté, du côté gauche. "Mais, lui disje, monsieur Le Moyne, êtes-vous bien ?
  - Fort bien, me répondit-il.
- pourquoi votre main n'est-elle pas sur la hanche du côté de votre jambe pliée ?
- C'est que par sa pression, je risquerais de me renverser ; il faut que l'appui soit du côté qui porte toute ma personne.
  - A votre avis, le contraire serait absurde?
  - Très absurde.
  - -Pourquoi donc l'avez-vous fait à votre Louis XV de l'École Militaire?"

**<sup>62.</sup>** *Mercure de France*, novembre 1763, p. 206-207.

**<sup>63</sup>**. Mathon De La Cour J., Lettre à Madame \*\*\* sur les peintures, les sculptures & les gravures exposées dans le Sallon du Louvre cette année, 30 septembre 1763, p. 38.

A ce mot, Le Moyne resta stupéfait et muet. J'ajoutai : "Avez-vous eu le modèle pour cette figure ?" [...] je me tus par pitié ; je m'accusai même de dureté ; car pourquoi montrer à l'artiste les défauts de son ouvrage quand il n'y a plus de remède $^{64}$ ? »

Le dialogue met remarquablement en évidence les défauts que le philosophe des Lumières reprochait au sculpteur : l'absence de naturel, le recours à des poses compliquées et « maniérées ». Pour acerbes qu'elles soient, les critiques de Diderot ne doivent cependant pas faire oublier le talent d'un des portraitistes de Louis XV les plus appréciés en son temps.

**<sup>64.</sup>** Diderot D., Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie, dans Diderot. Œuvres, Esthétique, Théâtre, op.cit, p.1029-1030.