

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

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

Anne PERRIN KHELISSA

Une antique distinction

L'historiographie de l'art contribue à forger une pensée distinctive, le plus souvent conflictuelle, entre beaux-arts et arts décoratifs¹. La production artisanale est reléguée au rang d'art « mineur » dans la littérature d'ascendance vasarienne, en raison d'un processus de fabrication assimilé à un geste mécanique vil. Elle se voit entachée d'un discrédit d'ordre idéologique qui sert à nourrir une conception intellectuelle de la création artistique². La participation des « grands maîtres » au secteur des arts décoratifs est présentée tantôt comme une chance de perfectionnement en matière de goût – les beaux-arts étant institués comme « modèles » pour les arts décoratifs –, tantôt comme un moyen stratégique pour consolider des carrières glorifiées par l'exercice des arts « majeurs »³. Au XVIII^e siècle, alors même que la « main » des gens de métier

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

artistique et, par conséquent, à les exclure du domaine des beaux-arts. Les écrits sur le luxe qui composent une part importante de l'historiographie relative aux arts décoratifs orientent en effet davantage vers une approche culturelle⁹. N'est-ce pas au titre d'une doctrine sociétale qu'ils sont disqualifiés et affublés des appellations de « colifichets », « babioles », « brimborions » puis « bibelots »¹⁰ ? N'est-ce pas encore en raison de leur superficialité ostentatoire que ce type d'objets est méprisé par ceux qui entendent s'attacher à l'essence des choses ? Dans les discours critiques contre le rocaille – qui représentent un corpus de textes remarquable où les principes formels sont mis en étroite relation avec les arguments sociaux¹¹ – le mauvais usage de la richesse matérielle apparaît comme le principal responsable de l'emploi désastreux des ornements. Aussi, entre la seconde moitié du XVIII^e siècle et le milieu du XIX^e siècle, à l'heure pourtant où les arts décoratifs connaissent une ère prospère, c'est surtout en considération de leur valeur commerciale et marchande qu'ils acquièrent une légitimité pédagogique et institutionnelle au sein du système des arts¹² ?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

formes. On retrouve notamment cette volonté de différencier la production en des catégories distinctes (en fonction des typologies, des matériaux de fabrication, des commanditaires, *etc.*), catégories complémentaires qui toutefois ne s'entrecroisent que rarement dans les études¹⁸. Même dans les monographies des demeures, on constate une séparation semblable, quand certains ouvrages sur l'organisation architecturale des demeures n'envisagent que marginalement la question de l'ameublement¹⁹.

À cette démarche attachée à l'examen d'objets documentés et/ou, dans le meilleur des cas, observables *de visu*, se sont adjointes de nouvelles grilles d'analyses depuis les années 1960, grâce à l'apport des *Cultural Studies* anglo-saxonnes et de l'école de pensée formée par Daniel Roche²⁰. Attentifs au contexte des œuvres plus qu'à leur aspect physique, sensibles aux logiques organisationnelles plus qu'aux « biographies » d'objets isolés, les historiens de la culture matérielle ont rendu possible une refonte féconde du domaine des arts décoratifs²¹. Mettant à disposition de la communauté scientifique des corpus documentaires jusqu'alors peu exploités, ils ont élaboré des méthodes inhabituelles de traitement des données historiques. Ils ont entre autres fortifié l'approche quantitative qui s'avère indispensable pour éclairer les phénomènes de mode et de consommation domestique²². En outre, l'histoire de la culture matérielle encourage une révision des cadres spatio-temporels utilisés dans les commentaires stylistiques. Ces derniers sont à la fois coutumiers des raisonnements évolutifs et des découpages chronologiques séquencés, et familiers d'une cartographie orientée vers les grandes puissances européennes. Dans cette lignée, l'interprétation de certains ensembles décoratifs de la seconde moitié du XVIII^e siècle s'est vue sensiblement modifiée, tant il apparaît que le présupposé courant « néo-classique » dominant correspond mal à la cohabitation effective de formes d'époques différentes²³. L'idée d'un exotisme de façade parcourant le siècle, confondu avec un caprice futile auquel succombent les contemporains, ne résiste pas à l'étude de la dimension sociale, commerciale, politique, scientifique, que la réalité des échanges interculturels

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Une tentative de décloisonnement

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

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

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

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

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

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

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

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

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

scientifique, n'étant que rarement le résultat d'une reconstitution authentique³². Même au sein d'ensembles préservés, l'idée d'unité reste problématique. Car il apparaît que les principes universels qu'énoncent les traités théoriques d'architecture et de décoration intérieure du XVIII^e siècle³³ correspondent mal aux adaptations et aux variantes qu'induit la spécificité du milieu, que ce dernier soit compris à l'échelle humaine ou à l'échelle géographique (au niveau local, national et international). En outre, la logique des ameublements ne s'articule pas systématiquement à un projet global, mais au contraire à des interventions sporadiques et ciblées en fonction d'un évènement, d'une saison, d'une restauration, d'un changement d'occupant, *etc.* À quel niveau faut-il donc poser la question du tout ? Quant aux sources littéraires et visuelles (vues d'intérieurs, tableaux de genre mettant en scène des intérieurs³⁴), dont l'apport est fondamental, elles ont trait à une élaboration mentale qui travaille les faits et les situations plus qu'elle ne les révèle, demandant au chercheur de les manier avec prudence.

Ces complications méthodologiques n'ont en rien balayé les résolutions posées au départ de notre projet. Elles relèvent somme toute du travail de l'historien. Elles ont accompagné notre projet de réfléchir de façon méthodologique et dialectique, en confrontant les concepts (ceux de l'historiographie et de la bibliographie) avec une réalité pragmatique plus ou moins saisissable. Si le cadre chronologique retenu, celui de la totalité du XVIII^e siècle, a été intégralement couvert, la plupart des cas traités sont en revanche localisés en France. Néanmoins les études sur les décors étrangers (Angleterre, Italie, Suisse) offrent des contre-points saisissants mettant en cause le *topos* éculé d'une domination française en matière de décoration intérieure³⁵. Nous tenions à ce que ce lieu commun présent encore dans certains ouvrages sur les arts décoratifs soit révisé à l'aune d'une histoire des transferts et des circulations, plutôt

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

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

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

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

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

Une réponse nécessairement bigarrée

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁹ Comme dans les ouvrages de Mario Praz.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

en fait un terrain d'expérimentation insoupçonné et à portée de main du « tact intérieur », ce nouveau « sentiment de soi » favorisé par le progrès des Lumières et les avancées scientifiques⁴⁶. Le pullulement des formes, des couleurs et des matières mis en scène par les décors avive « la réalité du sens interne », cette faculté de se rappeler les qualités sensibles des corps « lors même qu'ils sont absents »⁴⁷. On pourrait fouiller les incidences des découvertes scientifiques sur la façon dont les élites conçoivent et aménagent leurs intérieurs, à un moment où le newtonisme pénètre les Salons et devient un véritable phénomène mondain⁴⁸. Certains aspects des décors, notamment le choix des couleurs ou l'intérêt pour le « petit »⁴⁹, mériteraient d'être mis en résonance avec l'enseignement de l'*Opticks* (1704) du physicien britannique⁵⁰ ou l'utilisation des instruments scientifiques comme les lunettes et le microscope⁵¹.

À ce sujet, le fait que de nombreux bibelots, en complément des tableaux, des sculptures et les éléments architecturés, représentent des figures humaines de dimensions modestes, de façon tantôt idéalisée, tantôt réaliste, tantôt grotesque, interpelle. Le rapport d'échelle insolite auquel sont confrontés les usagers les ramène à une vision miniaturisée de leur propre personne⁵². Il contribue à modifier la conception qu'ils nourrissent de leur place dans le cosmos. L'attrait que les plus fortunés marquent pour les petites scènes de genre nordiques⁵³ qui, elles-mêmes, représentent souvent des intérieurs bourgeois ou populaires habités par des classes inférieures, peut se lire comme ce jeu d'émulation paradoxal auquel sont tenus les intérieurs domestiques. Car c'est à la « perception des rapports » qui fonde le plaisir

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

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

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

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

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

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

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

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

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

que ces derniers se vouent⁵⁴. Cela s'observe de façon aiguë au sein des cabinets de collections. Présentés près des tableaux⁵⁵ et des choses naturelles⁵⁶, les objets d'art sont le moyen d'éprouver les qualités respectives des multiples éléments de l'ensemble. Du fait de leur relief, ils sont mis en balance avec les surfaces planes des peintures. Car ils incarnent le travail que l'Homme a effectué sur la matière première, ils prennent place à proximité des productions de la nature pour s'y mesurer.

Dans cette lignée, le miroir devient un de ces objets paradigmatiques des mutations profondes que connaît la culture matérielle et intellectuelle du temps. Élément essentiel des décors à partir de la fin du XVII^e siècle, il prend de plus en plus d'importance dans les aménagements au fil de la période⁵⁷. Il couvre des parties entières des parois sous la forme de trumeaux de grandes dimensions et intègre les maisons bourgeoises à partir des années 1740. Produit de luxe, le miroir tient son rôle de marqueur social. Il sert également à embellir l'architecture intérieure et sa distribution. En reflétant les hommes et les femmes qui s'y regardent, ainsi que les biens multiples dont ils s'entourent⁵⁸, il met à vif la perception immédiate d'un tout fugitif. L'animation conforme aux « accidents » de la nature qu'il suscite, en particulier sa capacité à reproduire les sentiments changeants de l'Homme, le met en position de perturber l'ancien régime esthétique gouverné par l'image mimétique. Bien mieux qu'un portrait en pied figé, le miroir parvient à traduire l'intégrité du mouvement extérieur et intérieur de la personne (fig. 1-3) Combien de textes – le plus connu étant les *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (1747) de La Font de Saint-Yenne⁵⁹ – veulent arbitrer le conflit que le miroir lance aux tableaux ? Alors que cette surface travaillée par le génie des techniciens et des artisans est en parfaite symbiose avec la nature, elle surpasse invariablement

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

