

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

AMÉNAGEMENT INTÉRIEUR ET COHABITATION DES STYLES AUX ÉPOQUES MODERNE ET CONTEMPORAINE



Actes de la journée d'étude édités sous la direction scientifique
de Claire Hendren, Barbara Jouvès et Hadrien Viraben

Paris, Institut national d'histoire de l'art, 19 mars 2018

Pour citer cet ouvrage

Claire Hendren, Barbara Jouvès et Hadrien Viraben (dir.), *Aménagement intérieur et cohabitation des styles aux époques moderne et contemporaine*, actes de la journée tenue à Paris le 19 mars 2018 à l'Institut national d'histoire de l'art, Paris, site de l'HiCSA mis en ligne en novembre 2018.

Claire Hendren, Barbara Jouves, Hadrien Viraben , Introduction	3
Lilit Sadoyan , Transformed and Reinterpreted: Boule Revisited, 1775-1850	10
Gilliane Berardini , Les formes françaises dans l'œuvre de l'architecte-décorateur Robert Lorimer (1864-1929)	28
Élodie Goëssant , Ordre et désordre : Étude de la bibliothèque d'Erlestoke Park dans les années 1820	39
Teresa Neto , Francis Cook's Library in Monserrate Palace: Intersections of Contemporary Design with Precious Antiquities	56
Stéphane Rioland , La maison-musée d'un architecte-illustrateur du XIX ^e siècle : La demeure de Jules et Valentine Adeline à Rouen	72
Morgane Weinling , De l'aspect autobiographique des collections éclectiques : Les cas des ensembles réunis par Alfred Chauchard (1821-1909) et Albert Louis Eugène de Dietrich (1861-1956)	91
Isabelle Mangeot , Édouard Salin collectionneur et archéologue : l'aménagement intérieur du château de Montaigu entre 1921 et 1970	110
Édouard Rolland , L'appartement Beistegui (1929-1938) par Le Corbusier et Pierre Jeanneret, ou la rencontre entre architecture puriste et décoration surréaliste	127
Béatrice Grondin , <i>La Maison française</i> , alliances de styles au cours des Trente Glorieuses	146
Présentation des auteurs et résumés / List of authors and abstracts	165

INTRODUCTION

CLAIRE HENDREN

Doctorant en histoire de l'art, Université Paris-Nanterre / HAR EA 4414

BARBARA JOUVES

Doctorant en histoire de l'art, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne /
HiCSA EA 4100

HADRIEN VIRABEN

Doctorant en histoire de l'art, Université de Rouen-Normandie /
GRHis EA 3831

Sous le titre *Aménagement intérieur et cohabitation des styles*, les actes ici réunis, faisant suite à la journée d'étude organisée le 19 mars 2018, envisagent une série de cas pratiques de cohabitations domestiques de meubles disparates, où mobilier fonctionnel et œuvres d'art coexistent¹.

Si, au premier abord, ces disparités semblent principalement relatives aux styles, elles recourent d'autres distinctions quant aux usages des meubles, ou encore, parmi ceux faisant l'objet de collections, à la nature archéologique, artistique, scientifique ou plus généralement au type de rareté, qu'ils revêtent. Ces dissemblances définissent parfois autant les objets eux-mêmes que les ensembles, pièces ou demeures, eux-mêmes hétérogènes, à l'intérieur desquels ils se placent. Le terme d'éclectisme est sans aucun doute celui qui revient ainsi le plus souvent pour qualifier ces intérieurs de collectionneurs, amasseurs d'objets en tous genres².

L'aménagement intérieur s'offre à nous comme un prisme à travers lequel des objets disparates se rassemblent et participent d'un effet d'ensemble, pouvant être interprété. Chez l'historien de l'art, cette lecture est traditionnellement unifiée par la conception de l'intérieur comme œuvre d'art totale, stylistiquement cohérente et harmonieuse, rattachée, en filigrane, au goût ou à la manière univoque de son aménageur.

- 1** Un questionnement autour de l'usage pragmatique, domestique ou pseudo domestique des collections fut, à l'origine, le point de convergence de nos trois recherches doctorales.
- 2** L'éclectisme, dont il est question ici et dans la suite de ce texte, ne se limite bien sûr pas au style singulier du Second Empire qui porte ce nom.

Le présent volume réunit des exemples où est mis à mal cet idéal d'unité et où triomphe au contraire la dissonance. Il se propose de rassembler plusieurs lectures de l'éclectisme, plusieurs croisements possibles d'objets disparates.

Ces études concourent à travers plusieurs cas emblématiques au regard que l'historiographie de l'aménagement intérieur porte sur l'histoire des collections. Elles rejoignent dès lors une discipline qui a connu, au cours des dernières décennies, de nombreuses transformations méthodologiques, qu'il convient de signaler en préambule.

En introduisant le volume *Corrélations: Les objets du décor au siècle des Lumières*, publié en 2015, Anne Perrin-Khelissa a retracé en particulier certains fondements d'une vision concurrentielle entre arts décoratifs et beaux-arts, et les récentes tentatives de dépassement d'un tel paradigme³. Elle a ainsi été amenée à évoquer des programmes de recherches et notamment celui mené à l'Institut national d'histoire de l'art autour de la notion d'ornement⁴.

Dès lors, les enquêtes diachroniques publiées par Mario Praz en 1964 et George Savage en 1966 nous offrent deux voies pour aborder l'aménagement: là où Praz privilégie les vues peintes ou gravées d'intérieurs, l'illustration de Savage se centre plutôt sur l'objet⁵. L'étude des aménagements se fonde alors essentiellement sur l'identification de styles successifs, comme l'exemplifie la série « L'époque et son style », parue entre 1986 et 1991⁶. Une lecture de nature sociologique s'y adjoint, en s'interrogeant sur le contexte culturel et social de

3 Anne Perrin-Khelissa, « Pour une mise en corrélation des arts et des savoirs: introduction à l'étude des intérieurs domestiques », in Anne Perrin-Khelissa (dir.), *Corrélations: les objets du décor au siècle des Lumières*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2015, p. 13-29.

4 Voir notamment le numéro thématique « Ornement/Ornemental » publié par la revue *Perspective*, 1, 2010.

5 Mario Praz, *La Filosofia dell'arredamento, i mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli dall'antica Roma ai nostri tempi*, Milano, Longanesi e C., 1964; George Savage, *A Concise History of Interior Decoration*, Londres, Thames & Hudson, 1966. Pour une traduction française ces ouvrages, voir respectivement Mario Praz, *Histoire de la décoration d'intérieur: la philosophie de l'ameublement*, trad. Adriana R. Salem, trad. Marie-Pierre Boulay et trad. Charles Boulay, Paris, Thames & Hudson, 1994; George Savage, *Histoire de la décoration intérieure*, trad. Anne Joba, Paris, A. Somogy, 1967, p. 7: Savage définit ainsi la « décoration intérieure » comme « l'effet d'ensemble créé par la juxtaposition des éléments architecturaux fixes et des éléments mobiles ».

6 Peter Thornton, *La décoration intérieure: 1620-1920*, Paris, Flammarion, 1986; Stephen Calloway, *La décoration intérieure au xx^e siècle*, trad. Jean-François Allain, Paris, Flammarion, 1988; Charlotte Gere, *La décoration intérieure au xix^e siècle*, trad. Jean-François Allain, Paris, Flammarion, 1989; Peter Thornton, *La Renaissance italienne: 1400-1600*, trad. Jean-François Allain, Paris, Flammarion, 1991.

ces créations décoratives, comme sur les échanges transnationaux qu'elles manifestent.

En marge de l'envergure envisagée par les publications précédentes, plusieurs travaux universitaires des dernières décennies du xx^e siècle, en se concentrant sur des cas spécifiques, une région ou une demeure, ont permis d'en apprécier les singularités⁷. Les années 2000 ont ainsi prolongé le renouvellement des questionnements sur l'aménagement et le décor intérieur, comme en témoignent les recherches doctorales suivantes : celle d'Anne Perrin-Khelissa, soutenue à l'université de Paris-Nanterre en 2007 et intitulée *Décor et décorum dans les palais de l'aristocratie génoise au xviii^e siècle* ; celle de Raluca Cristescu-Boangiu, à l'université Montpellier 3 en 2008, sur les *Objets d'art et de décoration dans les intérieurs domestiques montpelliérains à l'époque des troubles religieux (1560-1685)* ; ou celle d'Alexia Lebeurre, à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne en 2008, sur le *Décor intérieur des demeures à la mode dans la deuxième moitié du xviii^e siècle à Paris et en Île-de-France*.

De nouvelles problématiques ont progressivement émergées, qu'il s'agisse du conflit, précédemment évoqué, entre beaux-arts et arts décoratifs, des enjeux liés à l'examen conjoint de l'objet et de son espace, ou encore d'une interrogation diachronique et sociale sur une notion emblématique comme celle du luxe⁸. Une approche pluridisciplinaire a régulièrement été recommandée. En ce sens, le cas des bibliothèques, abordé ici par plusieurs contributions, a pu être envisagé comme une « confrontation de l'histoire générale, avec celles de l'histoire de l'art, de l'histoire des idées et de l'histoire du livre⁹ ».

L'intérieur domestique s'offre aujourd'hui aux chercheurs comme un terrain particulièrement fécond. Dans sa matérialité, il est en effet propice à être envisagé comme un « musée domestique », comme le propose la thèse de William

- 7** À titre d'exemple, citons, parmi les études à caractère régionaliste, le mémoire de Marylène Laffineur-Crepin consacré en 1974, à l'université de Liège, à *La décoration intérieure des édifices civils publics à Liège au xvii^e siècle (1715-1795)*. Ses travaux ont été prolongés, dans la collection « Décors intérieurs en Wallonie », par trois tomes dirigés par Nathalie Harlez de Deulin et publiés par la Commission royale des monuments, sites et fouilles de Liège entre 2003 et 2005. Parmi les études consacrées à un seul monument, généralement parisien, citons les recherches de : Jean-Pierre Babelon, « Nouveaux documents sur la décoration intérieure de l'hôtel Lambert », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1972, p. 135-143 ; Anne Thiry, « L'Hôtel Peyrenc de Moras, Place Vendôme, architecture et décoration intérieure », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1979, p. 52-84.
- 8** Nous renvoyons ici de nouveau à Perrin-Khelissa, « Pour une mise en corrélation des arts et des savoirs : introduction à l'étude des intérieurs domestiques », art. cité, p. 13-29.
- 9** Frédéric Barbier, István Monok, et Andrea De Pasquale (dir.), *Bibliothèques, décors : xvii^e-xix^e siècle*, Budapest / Rome / Paris, Bibliothèque de l'Académie hongroise des sciences / Bibliothèque nationale centrale de Rome / Éditions des Cendres, 2016, p. 7-11 et 4^e de couverture.

S. Ayres, soutenue en 1993¹⁰. Outre les mises en images auxquelles l'intérieur donne lieu, il s'entoure encore d'un musée imaginaire, comme l'ont souligné Jeremy Aynsley et Charlotte Grant en 2006¹¹. La notion d'éclectisme a été quant à elle réactivée au sein de nouvelles études sur la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, époque emblématique par ses pastiches et ses réinterprétations¹². Par ailleurs, remis au goût du jour par le postmodernisme, l'éclectisme a été encore récemment mis à l'honneur en 2015 par la galerie des Gobelins. L'exposition « À tables avec le Mobilier national ! » fit ainsi dialoguer cartons et tapisseries des XVII^e et XVIII^e siècles, avec un mobilier représentatif du *design* contemporain¹³.

Les notions de musée domestique et d'éclectisme, auxquelles conduit ce rapide état des lieux de la recherche sur l'aménagement intérieur, sont sans le moindre doute des instruments conceptuels particulièrement opératoires pour aborder les études ici rassemblées.

Les contributions parcourent une vaste chronologie et de multiples échelles géographiques. Elles ont été réunies afin de balayer une polysémie d'éclectismes, et de proposer aux chercheurs autant de façons d'appréhender des intérieurs hétérogènes. Leurs auteurs, dont les profils constituent un éventail aussi diversifié qu'international, nous engagent à réfléchir sur les manières d'aborder la cohabitation des objets. En effet, s'ils livrent d'une part leur propre méthode d'approche et d'investigation, ils fournissent d'autre part une matière à la méditation personnelle du lecteur. Dès lors, le présent recueil est

10 William Smallwood Ayres, *The Domestic Museum in Manhattan: Major Private Installations in New York City, 1870-1920*, thèse de doctorat, University of Delaware, 1993.

11 Jeremy Aynsley et Charlotte Grant (dir.), *Imagined interiors: representing the domestic interior since the Renaissance*, Londres, Victoria & Albert Museum, 2006. Une très récente exposition de la National Gallery de Londres interrogeait à son tour le musée imaginaire des peintres d'intérieurs, à travers le cas de Van Eyck et des peintres préraphaélites: Alison Smith, *Reflections: Van Eyck and the Pre-Raphaelites*, cat. expo., Londres, National Gallery (2 octobre 2017-2 avril 2018), Londres, National Gallery, 2017.

12 Les monographies récemment consacrées à Gustave Serrurier-Bovy et à la maison Bergès en offrent de parfaits exemples. Françoise Bigot Du Mesnil Du Buisson et Étienne Du Mesnil Du Buisson, *Serrurier-Bovy: un créateur précurseur 1858-1910*, Dijon, Faton, 2008; Cécile Gouy-Gilbert et Frédéric Virieux (dir.), *La Maison Bergès: entre éclectisme et Art nouveau*, Villard-Bonnot, Musée de la Houille blanche, 2011.

13 Anne Bony a par exemple défini le *design* comme une production visant à l'harmonisation de l'environnement humain, tentant ainsi de réinscrire une préoccupation fonctionnelle et une « réalité sociale » au cœur du processus de création artistique d'un objet de décoration. Anne Bony, *Le design: Histoire, principaux courants, grandes figures*, Paris, Larousse, 2006 [2004], p. 3-4.

aussi destiné à élargir nos perspectives et à approfondir nos idées sur un objet d'étude, commun à nombre d'historiens de l'art.

À dessein de clarté, ces actes sont organisés autour de quatre *foci* : l'objet ; une pièce emblématique, la bibliothèque ; la demeure ; la mise en image.

Les premiers textes se consacrent à l'éclectisme propre de l'objet et, en particulier, à la flexibilité de l'étiquette stylistique qui lui est assignée. L'adaptabilité de cette dernière est tour à tour envisagée soit dans une perspective diachronique, à travers les interprétations auxquelles elle donne lieu au cours du temps, soit comme étant elle-même un concentré synchronique d'inspirations disparates.

Lilit Sadoyan, dans sa contribution intitulée « Transformed and Reinterpreted : Boule Revisited, 1775-1850 », introduit opportunément des notions-clés, appelées à refaire surface dans les pages subséquentes du volume. Son propos se consacre à des objets d'usage et/ou collectionnés, dont l'identité temporelle, liée idéologiquement à l'Ancien Régime, fut mouvante, ces meubles étant tantôt qualifiés de passésistes ou d'atemporels. Lilit Sadoyan envisage en particulier un ensemble de manipulations de ces objets et de leur identité stylistique. Ces adaptations, permises par la flexibilité du style, sont définies distinctement soit comme des transformations soit comme des réinterprétations. Elles en viennent ainsi à interroger la valeur d'authenticité de l'objet d'ameublement, entre les mains de ses restaurateurs et de ses pasticheurs.

Gilliane Berardini, qui présente ici « Les formes françaises dans l'œuvre de l'architecte-décorateur Robert Lorimer (1864-1929) », prolonge cette réflexion sur l'objet. Elle envisage non pas les transformations d'un style univoque au cours du temps, mais une hétérogénéité stylistique équivoque en un temps donné. Lorimer se présente lui-même comme un créateur amateur d'art, fréquentant les antiquaires, tant pour enrichir sa collection personnelle que celles de ses clients. De nouveau, le meuble se dote chez lui d'une identité double, à la fois fonctionnelle et artistique, étant digne d'être collectionné. Par ailleurs, les créations de Lorimer témoignent d'une démarche singulière, qui intègre à une culture savante des emprunts à un mobilier dit « populaire », rebattant ainsi les cartes des significations temporelles et sociales attachées aux identités stylistiques. À l'éclectisme interne de l'élément de décoration répond celui de la pièce, dans laquelle il est placé. La flexibilité du style est dès lors de nouveau envisagée, et cette fois à travers l'évocation de décors conçus sur mesure autour de meubles de collection.

L'examen de l'objet conduit naturellement à évoquer l'espace qui le contient. Pour ce faire, plusieurs études sont ici consacrées à des bibliothèques, pièce

emblématique par la diversité des objets qu'elle rassemble : objets d'art, *naturalia*, instruments scientifiques, souvenirs personnels, etc. Espace semi-privé, il se révèle encore apte à accueillir des activités diverses d'éducation, d'exposition, de sociabilité.

La bibliothèque de George Watson-Taylor (1771-1841) à Erlestoke Park, étudiée par Élodie Goëssant, réunit une typologie extrêmement large d'objets : meubles de style, curiosités livresques, exotiques et scientifiques, galerie de bustes et de tableaux. Tout en empruntant à des modèles connus, afin d'asseoir la situation de son propriétaire dans un monde social, elle lui offre aussi une certaine marge de manœuvre, où ses choix personnels affinent son identité singulière. Dans une pièce, en partie dévolue aux conversations que George Watson-Taylor a pu avoir avec les membres de sa famille ou ses invités, Élodie Goëssant souligne que le dialogue des objets ne se fait plus « suivant un vocabulaire esthétique commun, mais suivant la projection d'un discours propre au propriétaire ».

Plusieurs réflexions soulevées par le cas d'Erlestoke Park resurgissent dans l'exposé de Teresa Neto consacré à la « Francis Cook's Library in Montserrat Palace : Intersections of Contemporary Design with Precious Antiquities ». À titre d'exemple, le détail significatif du rayonnage comme dispositif d'harmonisation est de nouveau convoqué. De même, la nature ambiguë de la bibliothèque est encore une fois affirmée, celle-ci ayant été conçue comme un lieu relativement intime, dont les objets projettent un discours personnel, mais dont les fonctions sont aussi celles d'un espace de réception, où le livre est tout à fois destiné à être lu et à être exposé. Dans le cas de Francis Cook, dont le palais fut construit comme une attraction locale largement ouverte au public, l'idée d'un musée domestique s'applique dès lors parfaitement.

En reculant progressivement la distance focale, sont ensuite évoqués plusieurs exemples de demeures, dont l'éclectisme est envisagé dans leur ensemble. Plusieurs qualificatifs peuvent être convoqués, selon des finalités tour à tour artistiques, autobiographiques ou scientifiques.

La résidence de Jules et Valentine Adeline à Rouen est ainsi présentée par Stéphane Rioland comme « La maison-musée d'un architecte-illustrateur ». En tant que maison d'artiste, la disparité des éléments qu'elle rassemble suggère un véritable éclectisme chromatique, une palette d'objets que le propriétaire s'approprie et interprète à la manière de couleurs. Son activité créatrice n'est pas sans évoquer celle de l'assemblage ou du collage, où la frontière entre objet et œuvre s'atténue avec l'usage de reproductions. La maison rouennaise d'Adeline est encore sujette à une véritable mise en scène, où les effets de la lumière et d'une scénographie surprenante rythment le parcours de visite, la déambulation d'un spectateur-flâneur.

Dans son texte, « De l'aspect autobiographique des collections éclectiques », Morgane Weinling affirme une véritable proposition méthodologique, qu'elle applique ici aux cas d'Alfred Chauchard et Albert Louis Eugène de Dietrich. Sa méthode comparative fait ressortir la nature autobiographique de mosaïques d'objets collectionnés. Morgane Weinling recompose à partir de cette disparité un discours de la collection comme récit de vie. De plus, l'exemple de Dietrich introduit la valeur de l'enracinement régional d'une collection, déjà suggérée par le cas d'Adeline, et ici réaffirmée par opposition à la figure parisienne de Chauchard.

Cette signification locale de la collection est encore rappelée par la contribution d'Isabelle Mangeot qui, en passant de l'Alsace à la Lorraine, évoque quant à elle « Édouard Salin collectionneur et archéologue : L'aménagement intérieur du château de Montaigu entre 1921 et 1970 ». De la collection comme récit de vie, ce nouvel exemple assigne à l'éclectisme un autre discours, cette fois de nature scientifique. Chez cet archéologue, le motif du musée domestique prend ici de nouveau un sens explicite. Le château de Montaigu invite en effet à être considéré à un croisement disciplinaire entre histoires de la décoration intérieure, des collections particulières, mais aussi celle d'une muséographie privée.

La dernière partie du recueil est consacrée à l'image de l'intérieur éclectique et à sa diffusion, qu'il s'agisse de la publicité de l'appartement de Charles de Beistegui, ou des photographies publiées par une revue de décoration intérieure, *La Maison française*.

Sous le titre « L'appartement Beistegui (1929-1938) par Le Corbusier et Pierre Jeanneret, ou la rencontre entre architecture puriste et décoration surréaliste », Édouard Rolland s'attarde précisément sur la fonction publicitaire de l'image d'un intérieur éclectique. Au sein des pages de *Vogue*, il indique en effet d'une part le rôle de l'exhibition publique de cet appartement pour un collectionneur excentrique, et d'autre part son usage comme cadre de photographies de mode. Cette valeur ajoutée est ici d'autant plus apparente qu'elle détonne avec l'imagerie puriste du même appartement véhiculée par son auteur, l'architecte Le Corbusier, pour la promotion personnelle de son œuvre.

Si l'éclectisme de Beistegui semble jouer le rôle d'un achalandage, vu à travers la vitrine de la revue, cette fonction se poursuit à travers les pages de *La Maison française*, révélées par Béatrice Grondin. La revue prolonge en effet une logique commerciale et publicitaire, en opérant à travers le choix de l'éclectisme une stratégie destinée autant à élargir son lectorat que la clientèle de son magasin. Cette contribution suggère enfin l'existence d'un éclectisme usuel, en rappelant que les objets anciens sont aussi le produit d'héritages, les signes d'une identité familiale qui se mêlent à ceux du temps présent.

TRANSFORMED AND REINTERPRETED: BOULLE REVISITED, 1775-1850

LILIT SADOYAN

PhD (ABD) in Art History, University of California, Santa Barbara –
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

During the second half of the eighteenth and the first half of the nineteenth century, marquetry furniture created by André-Charles Boulle (1642-1732), *premier ébéniste du Roi* under Louis XIV, was incorporated, reused, and imitated with increasing popularity. Why repeat century-old designs in a period otherwise characterized by a remarkable multiplicity of design innovations? By replicating forms, furniture makers intended for their clientele and contemporaries to read these objects in relation to the work of their predecessor, Boulle. Throughout the eighteenth and nineteenth centuries, revisiting Boulle designs signals an alignment with an aristocratic past, albeit divorced from the political context out of which they originally developed. What did it mean for works from a century earlier to be repurposed? What are the ways in which this renewal of taste met the development of new ones, namely the *goût grec* and Neoclassical styles? This paper seeks to complicate the recontextualization of Boulle furniture in domestic interiors from the end of the eighteenth and beginning of the nineteenth centuries.

Born in Paris on November 10, 1642, André-Charles Boulle is first mentioned as a master of the *Corporation des Menuisiers-Ébénistes* just prior to 1666¹. He was later granted lodgings in the *Galleries du Louvre* on May 20, 1672, which he maintained as a workshop in addition to the one he had on the rue de Reims. As *ébéniste du Roi*, Boulle produced furniture and decorative objects of various sorts, from case furniture to *bronze d'ameublement*, under the legal protection of the state. He was also skilled in a range of techniques from pictorial wood marquetry, which earned him recognition as “painter in wood”, to carcasses veneered with tortoiseshell, brass, and pewter, now commonly known as “boulle

I am grateful to Charissa Bremer-David, Mimi Hellman, and Mark A. Meadow for their insightful comments and suggestions.

- 1 For biographical information about Boulle, see Gillian Wilson, “Boulle”, *Furniture History*, 8, 1972, p. 47-69. Also, Alexandre Pradère, “André-Charles Boulle,” in *French Furniture Makers: The Art of the Ébéniste from Louis XIV to the Revolution*, trans. Perran Wood, Malibu, J. Paul Getty Museum, 1989, p. 67-109.

marquetry” or “boulle work.” The present paper focuses on the persistence of taste for the latter, namely Boulle marquetry in the trio of materials – tortoiseshell, brass, and pewter – that established the master cabinetmaker’s reputation. His output and fame were unparalleled, not just in his time, but throughout the eighteenth and nineteenth centuries.

Scholars have commonly used the term “Boulle revival” to characterize the popular imitation of the master’s style towards the end of the eighteenth century. Yet as Jean-Dominique Augarde has astutely observed, the notion of “Boulle revival” is a misnomer, since “revival” implies a rediscovery of the work of André-Charles Boulle². As Augarde notes, Boulle was never *démodé*. Referencing the work of Svend Eriksen and Johannes Erichsen, Augarde suggests that “Boulle survival” is a more appropriate term than “Boulle revival” for works produced in the Neoclassical period. Indeed, Eriksen maintains that essentially the only type of furniture admired consistently throughout the eighteenth century was that with boulle work designs³. Other scholars have likewise demonstrated that the market for Boulle’s works throughout the eighteenth century was very much active⁴. For example, Carolyn Sargentson has argued that early eighteenth-century replicas by the Boulle family were a means to extend the currency of Boulle objects and further establish the identity of the workshop⁵.

Beyond Boulle

Boulle’s sons were the first to carry on the family workshop practice. Not only did Boulle publish engravings of his models in *Nouveaux Desseins [sic] de Meubles et Ouvrages de Bronze et de Marqueterie* in 1720, but the workshop also preserved patterns and templates for both marquetry designs and the sculptural gilt bronze mounts that Boulle notably integrated into his furniture. The availability of these templates, therefore, easily facilitated the subsistence of his designs. Mid-eighteenth-century artists, such as Joseph Baumhauer (d. 1772,

2 Jean-Dominique Augarde, “André Charles Boulle: du classicisme au néoclassicisme”, in Jean Nérée Ronfort (ed.), *André Charles Boulle, 1642-1732: Un nouveau style pour l’Europe*, cat. expo., Museum for Angewandte Kunst Frankfurt (30 octobre 2009-31 janvier 2010), Paris, Éd. Somogy, 2009, p. 121-137.

3 Svend Eriksen, *Early Neoclassicism in France*, trans. Peter Thornton, London, Faber and Faber Limited, 1974, p. 38.

4 Augarde, “André Charles Boulle”, art. cit, p. 125-126. Also, see Jean Nérée Ronfort, “The Surviving Cabinets on Stands by André-Charles Boulle and the New Chronology of the Master’s Oeuvre”, *Cleveland Studies in the History of Art*, 8, 2003, p. 44-67.

5 Carolyn Sargentson, “Markets for Boulle Furniture in Early Eighteenth-Century Paris”, *The Burlington Magazine*, 134/1071, June 1992, p. 366.

marchand-ébéniste privilégié du Roi ca. 1749) and Martin Carlin (ca. 1730-1785, *maître* 1766), and even younger craftsmen working about a hundred years after the master *ébéniste* continued to produce objects in the style of marquetry associated with Boulle, and imitated his designs to meet client demand. Further, the durability of pewter and brass rendered them more usable; these materials could even be easily rearranged in a symmetrical fashion, which was particularly sympathetic to Neoclassical taste.

Alongside the continuation of Boulle furniture production in Parisian workshops, merchants also reconditioned aging and damaged examples of Boulle's own works. As authentic Boulle objects became rare, craftsmen were faced with new challenges to satisfy their customers. Eriksen contends that Boulle furniture pieces remained popular because they were "regarded as veritable works of art or at least works of conspicuous luxury"⁶. Alexandre Pradère points out that during the second half of the eighteenth century, Boulle furniture was sold almost entirely through auction houses and merchants, and so frequently that we find it listed in nearly all sale catalogues⁷. Indeed, he argues, Boulle furniture was the only type of collectible furniture. As the availability of original Boulle objects decreased, their value increased; the rarity of Boulle furniture is hence commensurate with their appeal.

Thus, following the master's death in 1732, a taste for Boulle was sustained throughout the next hundred or so years. Principally overlapping with Neoclassical taste, the continued interest in Boulle during the second half of the eighteenth century and into the beginning of the nineteenth manifested itself in three different phenomena: (1) adaptations of existing furniture pieces by Boulle; (2) pieces made in the 1760s and 1770s that incorporated elements from dismembered seventeenth-century Boulle furniture; and (3) pieces that were entirely of late eighteenth- and early nineteenth-century manufacture. I term these modifications, transformations, and reinterpretations, respectively⁸. In the last of these, I use "reinterpretations", rather than "interpretations", to acknowledge the new domestic interiors into which these variations on a theme were incorporated.

Examples of all three phenomena abound in bookcases, tables, coffers, and cabinets of various sorts. For example, among the "modifications", we find two

⁶ Eriksen, *Early Neoclassicism*, *op. cit.*, p. 39.

⁷ Alexandre Pradère, "Boulle du Louis XIV sous Louis XVI," *L'Objet d'Art*, June 1987, p. 62-66.

⁸ Jean Nérée Ronfort uses the terms modification and transformation interchangeably. Noting that to suit the tastes of contemporaries, he asserts, "admiration bestowed on [Boulle's] creations led to the rescue of some, at the price of aesthetic modifications that seemed natural to their contemporaries." He also refers to the dismemberment and destruction of Boulle tables and cabinets. See Ronfort, "Surviving Cabinets on Stands," *art. cit.*, p. 61.

grandes tables from around 1705 in the Wallace Collection that are currently attributed to Boulle, although one is stamped by René Dubois (1737-1799, *maître* 1755) (F424) and the other by Jean-François Leleu (1729-1807, *maître* 1764) (F425); as such, they were probably each restored by these craftsmen. Given that the cassolettes along the center of the stretchers appear to be characteristically Louis XVI in style, we may posit that in both instances the later master ébénistes also modified surviving pieces of Boulle to fit their clients' needs⁹. A pair of *encoignures* (ca. 1772) (F414 and F415) attributed to Martin Carlin forms an intriguing subset of the group of "transformations". While they have been dated to the late Louis XV or early Louis XVI periods, the figurative mounts actually derive from Boulle, whose source can be traced to a ceiling painting in the *salon des nobles de la reine* at Versailles¹⁰. They are of a seated young woman, holding a plan in her right hand and pointing with her left, and a half-kneeling elderly bearded man with his hands clasped before his chest; the figures were commonly known as Geography and Geometry in the eighteenth century, Religion and Wisdom in the early twentieth, and Socrates and Aspasia more recently. Finally, among the typology of "reinterpretations", a pair of oak *bas d'armoires* (ca. 1765) (F384 and F385) with pinewood door panels veneered with ebony and figurative marquetry were produced by René Dubois, and altered by Étienne Levasseur (1721-1798, *maître* 1767) and Philippe-Claude Montigny (1734-1800, *maître* 1766), two of the foremost Boulle restorers and producers. It has been noted that during the Calonne sale in 1788, the cabinets did not yet have the figurative marquetry inlaid into the ebony, and thus were presumably added by Levasseur and Montigny in their respective workshops – likely elucidating why the figure of Venus at bottom right on both cabinets is inlaid in different directions¹¹.

Philippe-Claude Montigny was born in Paris to ébéniste and *ouvrier privilégié du Roi* Louis Montigny. He attained mastership in 1766 at the age of thirty-two, and subsequently took over his father's workshop in the Cour de la Juiverie¹². In 1778, the *Almanach Dauphin* describes Montigny as one of the most renowned masters of furniture of tortoiseshell and silver or ebony and brass in the genre of

9 F424 may have been a later, larger version of furniture made for the duchesse de Bourgogne at the Château de la Ménagerie. See Peter Hughes, *The Wallace Collection Catalogue of Furniture II*, London, The Trustees of the Wallace Collection, 1996, p. 752-761.

10 *Ibid.*, p. 690-696.

11 *Ibid.*, p. 566-573.

12 Alexandre Pradère, "Philippe-Claude Montigny," in *French Furniture Makers: The Art of the Ébéniste from Louis XIV to the Revolution*, trans. Perran Wood, Malibu, J. Paul Getty Museum, 1989, p. 305.

works made by the famous Boulle¹³. Working for both the Crown and aristocratic clientele, Montigny restored, copied, and made pastiches of Boulle furniture.

The *secrétaire* by Montigny dating to 1770-1775 in the collection of the J. Paul Getty Museum (**fig. 1**) is almost entirely decorated with Boulle marquetry. Its panels date to the seventeenth-century, and are known to have originally served as tabletops¹⁴. One of the tabletops was halved along its width so that the top half serves as a drop-front writing surface, and the bottom half as a cupboard door (**fig. 2**). The second table, cut along its length, is set onto the sides. The interior reveals four pigeonhole shelves and four small drawers in the top half, and a storage space below. The marquetry on the exterior of the *secrétaire* is composed of tortoiseshell, brass, pewter, and ebony, while the interior is an oak carcass veneered with bloodwood.

Moreover, the frieze in the top register with *contre-partie* marquetry of fleurs-des-lis pattern forms the front of a drawer, which can be pulled by a ring that hangs from the mouth of a gilt bronze lion. The late seventeenth-century marquetry panels are heightened by an Apollo sunburst, and are married with Neoclassical design as seen in the fluted pilasters, gilt bronze mounts, and overall architectonic, rectilinear shape. It has been noted that the fleurs-de-lis motif on the frieze is similar to the one found in a comparable position on the large Boulle cabinet at the J. Paul Getty Museum¹⁵ (**fig. 3**). Scholars contend that the *contre-partie* frieze indicates the dismemberment of a similar cabinet¹⁶. Likewise, the motifs on the side panels are of the same design, though on a larger scale, as a late seventeenth-century table also at the Getty Museum attributed to Boulle¹⁷ (**fig. 4**).

Like Montigny, Étienne Levasseur also restored and produced Boulle marquetry. Additionally, he created furniture in Japanese lacquer and mahogany. In fact, in some instances he inserted the Japanese lacquer into a Boulle marquetry

13 "...un des plus renommés pour les meubles en écaille et argent ou ébène et cuivre, dans le genre des ouvrages du célèbre Boulle." Quoted in Gillian Wilson, "A Secrétaire by Philippe-Claude Montigny," *The J. Paul Getty Museum Journal*, 14, 1986, p. 124.

14 *Ibid.*, p. 125-126.

15 *Ibid.*, p. 126.

16 Wilson notes the similarity of the positioning of the frieze on the Getty cabinet as well as its counterpart in the collection of the Duke of Buccleuch at Drumlanrig. "The presence of this *contre-partie* frieze might indicate that a third cabinet once existed." Likewise, Jean Nérée Ronfort writes, "The upper drawer is adorned with a frieze of fleur-de-lis in *contre-partie* testifying to the dismemberment of a large cabinet of the same model as the one housed in the Getty Museum." See Wilson, "Secrétaire," art. cit., p. 126 and Ronfort, "Surviving Cabinets on Stands," art. cit., p. 61.

17 Wilson, "Secrétaire," art. cit., p. 125.



Fig. 1. Philippe-Claude Montigny, *Secrétaire*, ca. 1770–1775, oak veneered with bloodwood, tortoiseshell, brass, pewter, and ebony, gilt-bronze mounts, modern marbled wooden top, 141 × 83,8 × 40 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (85.DA.378)



Fig. 2. Philippe-Claude Montigny, *Secrétaire*, ca. 1770–1775, oak veneered with bloodwood, tortoiseshell, brass, pewter, and ebony, gilt-bronze mounts, modern marbled wooden top, 141 × 83,8 × 40 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (85.DA.378)



Fig. 3. Attributed to André-Charles Boulle, and medallions after Jean Varin, *Cabinet on Stand*, ca. 1675–1680, oak veneered with pewter, brass, tortoise shell, horn, ebony, ivory, and wood marquetry, bronze mounts, figures of painted and gilded oak, drawers of snakewood, 229,9 × 151,2 × 66,7 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (77.DA.1)



Fig. 4. Attributed to André-Charles Boulle, *Table*, ca. 1680–1685, oak veneered with marquetry tortoise shell, pewter, brass, ebony, horn, ivory, boxwood, cherry, natural and stained sycamore, pear, thuya, satinwood, cedar, beech and amaranth, gilt-bronze mounts, 72,1 × 110,5 × 73,7 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (71.DA.100)

structure¹⁸. Since Levasseur actually trained in the atelier of one of the Boulle sons, his work represents an unbroken continuation of the tradition until the end of the century¹⁹. Although he did not apparently continue to work after the Revolution, his son and grandson maintained the tradition, extending the production of Boulle marquetry in Paris into the 1820s. His grandson even promoted himself as perhaps the sole ébéniste to make and restore Boulle furniture in Paris, “furniture seldom seen but avidly sought by collectors and dealers²⁰”. As a key proponent of this style, Levasseur was frequently commissioned by dealers, such as Claude-François Julliot (d. 1794), to produce pastiches of the Boulle style.

A *cabinet (meuble à hauteur d'appui)* (**fig. 5**) in The Wallace Collection attributed to Levasseur and dated to ca. 1775 is veneered with ebony and *contre-partie* Boulle marquetry of tortoiseshell, pewter, and brass. A mask of Apollo, profiles of boys’ heads, laurel garlands, and lion paws in gilt bronze ornament the elaborate surface. As has been noted, this cabinet and its pair (F392) are essentially Louis XVI versions of the Louis XIV cabinets at the Musée du Louvre attributed to Boulle (**fig. 6**)²¹. Not only comparable in marquetry design on the exterior, these later works also contain twelve walnut drawers on the interior: four on each side and four behind the central door.

Akin to the original Boulle pieces (**fig. 6**), Levasseur’s cabinet (**fig. 5**) features a vase of flowers as its central motif. The main front of the door panel is mounted with a profile bust of Henri IV crowned with laurel, dressed in armor, and adorned with the order of the Saint-Esprit. This medal appears to have been replicated from the bronze medal of Guillaume Dupré (ca. 1579-1640) from 1606²². The pendant to this pair features a medal of Henri IV’s close advisor Maximilien de Béthune, duc de Sully (1559-1641). The earlier Boulle cabinets (**fig. 6**) bear medallions of Louis XIV. Whereas both of the Wallace cabinets are in *contre-partie*, with turtle shell and tin designs against a brass background, the earlier Boulle pair in the Louvre features one cabinet in *contre-partie* and the other composed of *première-partie* marquetry, where tortoiseshell serves as its ground and the pattern consists of copper and pewter. To further add to the complexity of revisiting Boulle design, Levasseur’s cabinets were themselves the subject of reinterpretation: one pair of *meubles à hauteur* from the late eighteenth

18 Alexandre Pradère, “Étienne Levasseur,” in *French Furniture Makers: The Art of the Ébéniste from Louis XIV to the Revolution*, trans. Perran Wood, Malibu, J. Paul Getty Museum, 1989, p. 315.

19 D. S. MacColl, “French Eighteenth Century Furniture in the Wallace Collection-I,” *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 41/237, December 1922, p. 266.

20 Pradère, “Levasseur,” art. cit., p. 316.

21 Hughes, *Wallace Collection*, op. cit., p. 585-594.

22 *Ibid.*, p. 592.



Fig. 5. Attributed to Étienne Levasseur, *Cabinet*, ca. 1775, oak, ebony, contre-partie Boulle marquetrie of turtleshell, tin and brass, walnut, brocatello marble, gilt bronze and steel, 102,7 × 80,5 × 40,2 cm, London, The Wallace Collection [© The Wallace Collection (F391)]



Fig. 6. Attributed to André-Charles Boulle, restored by Étienne Levasseur, *Paire de bas d'armoire*, ca. 1700, ebony veneer, marquetrie of copper, pewter and turtleshell, gilded bronze, griotte marble, 117 × 205 × 54 cm, Paris, Musée du Louvre (OA 5453 and OA 5454) [© Photograph by the author]

century is currently in The Metropolitan Museum of Art (**figs. 7 and 8**); another pair from the nineteenth century is in The Frick Collection (**figs. 9 and 10**). Even with alterations to the dimensions, use of marquetry, frieze and border details, and drawer construction, these later examples nonetheless allude to Levasseur's work in overall design, particularly in the integration of the medals found on his cabinet, rather than Boulle's.

Since the earlier Boulle cabinets (**fig. 6**) bear Levasseur's stamp, we can deduce that his direct experience of working on Boulle pieces marshaled the way for his accurate reinterpretation of the older tradition. The reinterpretation of Boulle furniture, however, functions differently from modifications and transformations in that it does not utilize nor incorporate extant Boulle pieces; rather, Levasseur's cabinets are a product of the craftsman's own ingenuity, albeit while drawing inspiration from earlier sources. In some cases, it is more challenging to determine the distinction. The Louvre cabinets are interesting examples of objects that, on the one hand, some maintain were restored by Levasseur, while others contend are his own work with the possible reuse of Boulle elements to transform the top of a cabinet on stand into a low cabinet – a type of furniture popular in the second half of the eighteenth century²³. Thus, the close similarity between the earlier and later pieces even makes it difficult to ascertain the dates of original Boulle pieces as experts attempt to distinguish between Boulle originals and pastiches.

A Taste for Boulle

The popularity of these pieces also begs the question of among whom they were popular. Who was interested in displaying such objects in their homes and why? In the case of the Getty *secrétaire*, the provenance can be traced to two French courtiers at Versailles at the end of the eighteenth century. The *secrétaire* is identified in the 1784 sale of the M. de Billy and the 1787 sale of the comte de Vaudreuil²⁴. M. de Billy is described as an “*Ecuyer, ancien Commissaire des guerres, & ancien premier Valet de Garde Robe du Roi*”, in the introduction to the sale catalogue²⁵. Gillian Wilson observes that of the fourteen lots devoted to “*Meubles de Marqueterie, par Boulle et autres*,” four are specifically described as being decorated with Boulle marquetry: a commode, an armoire, a table (all of

23 “Cabinet”, *The Wallace Collection*, n.d. (<https://wallacelive.wallacecollection.org:443>, consulted March 2018).

24 Wilson records that “Alexandre Pradère [sic] was the first to identify the *secrétaire* in the 1787 sale of the comte de Vaudreuil, and soon after this discovery, Jean-Nérée [sic] Ronfort found it in the sale of M. de Billy, on November 15, 1784.” See Wilson, “*Secrétaire*,” art. cit., p. 121.

25 The sale was held by the marchand-mercier A.-J. Paillet at the Hôtel de Bullion. Lugt 3791.



Fig. 7. After a design by André-Charles Boulle, *Low cabinet (meuble à hauteur d'appui)*, late 18th century, oak and pine veneered with ebony and marquetry of tortoiseshell, brass, and pewter, gilt bronze, Porto marble, 100,6 × 95,9 × 40,6 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art (1974.391.1a)



Fig. 8. After a design by André-Charles Boulle, *Low cabinet (meuble à hauteur d'appui)*, late 18th century, oak and pine veneered with ebony and marquetry of tortoiseshell, brass, and pewter, gilt bronze, Porto marble, 101 × 95,6 × 40,6 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art (1974.391.1a, b)



Fig. 9. After André-Charles Boulle, *Cabinet with Pictorial and Tendril Marquetry*, 19th century, tortoiseshell, brass, pewter, and ebony marquetry, gilt bronze, marble on oak, 99,4 × 95,3 × 41 cm, New York, The Frick Collection [© The Frick Collection (1916.5.04)]



Fig. 10. After André-Charles Boulle, *Cabinet with Pictorial and Tendril Marquetry*, 19th century, tortoiseshell, brass, pewter, and ebony marquetry, gilt bronze, marble on oak, 99,4 × 95,3 × 41 cm, New York, The Frick Collection [© The Frick Collection (1916.5.05)]

which she attributes to being of late seventeenth-century origin), and the Getty *secrétaire*²⁶. The rest of the *ébénisterie* was Neoclassical in style. She asserts that the Montigny *secrétaire* was “the ultimate combination of the two styles – classical Baroque and early Neoclassicism²⁷”. The rest of the sale catalogue includes paintings (mostly Italian, the best known of which are works by Guido Reni), drawings, prints, marble sculpture, porcelain, jewels, and other objects.

The second known owner of the *secrétaire* was Joseph-Hyacinthe-François de Paule de Rigaud, comte de Vaudreuil, *Lieutenant-général, Grand Fauconnier de France, chevalier des ordres du roi, Pair de France, gouverneur du Louvre, membre libre de l'Académie des beaux-arts*²⁸. A nobleman at the court of Louis XVI, it has been noted that he likely acquired this *secrétaire* for an *hôtel* on the rue de la Chaise, former residence of the *fermier-général* Jean-Baptiste-Gaillard de Beaumanoir²⁹. The comte de Vaudreuil purchased the *hôtel* in September, 1784 following his acquisition of the duc de Fronsac's hunting lodge at Gennevilliers earlier in January. From 1785 to 1786, the same architect and group of designers who were responsible for the extensive reconstruction of the house and gardens at Gennevilliers restored the *hôtel* de Vaudreuil³⁰. In the same year that he purchased this residence, the comte de Vaudreuil also disposed of his collection of old master paintings from other European schools in a sale in favor of French contemporary painting. Still, Vaudreuil's dining room, for example, was decorated with murals of classical figures by Jean-Simon Berthélemy (1743-1811), and landscapes of Roman scenes by Hubert Robert (1733-1808) and François Boucher (1703-1770), thus tending towards a classicizing taste³¹. Although its exact placement within the home is unknown, it is tempting to imagine the *secrétaire* – itself a mixture of old and new – referencing the past amidst contemporary Neoclassical design in this context. In the sale of his collection in 1787, one finds both late seventeenth- and late eighteenth-century objects. Both M. de Billy and the comte de Vaudreuil were aristocrats at the forefront of fashionable *décor* with a mixture of Boulle and late eighteenth-century furniture. Between century-old and contemporary design, the furniture in their homes appears to have bookended the time period in which they lived.

A taste for Boulle among their contemporaries is discernable by turning to numerous sale records. For example, the 1761 catalogue for the collection of

26 Wilson, “Secrétaire,” art. cit., p. 121.

27 *Ibid.*

28 Lugt 4223.

29 Wilson, “Secrétaire,” art. cit., p. 123.

30 Colin Bailey, *Patriotic Taste: Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris*, New Haven and London, Yale University Press, 2002, p. 183-185.

31 *Ibid.*, p. 185.

M. de Selle, *Trésorier Général de la Marine*, highlights in its very introductory outline “*d’Ouvrages de Boule le pere*”, and alerts the reader to cabinets, tables and desks by the famous Boule, whose talent for composition along with beautiful and solid execution are highly esteemed in its preamble³². Similarly, the 1772 sale of Louis-Léon-Felicité de Brancas, comte de Lauraguais draws attention to “*Ouvrages en marqueterie de Boule*” in its summary of two coffers in “*riche marqueterie de Boule, estimé à juste titre*”, two additional smaller coffers “*en belle marqueterie de Boule*”, four “*guéridons de belle & riche marqueterie de Boule*”, and a Boule marquetry clock³³. Further, M. le duc d’Aumont’s 1782 collection sale features furniture “*non moins distingués... par Boule*”³⁴. Finally, the collection sales for Augustin Millon d’Ailly in 1783 and Pierre-Joseph Victor, baron de Besenval in 1795 alert readers to “*un Lustre & autres Ouvrages de Boule*”, and “*beaux Meubles, par Boule & autres*”, respectively³⁵. It is noteworthy that such descriptions are included in the introductory outlines of the sale catalogues, unlike the lack of identification for paintings and sculptures.

Conjuring up the glory of the court at Versailles extended outside of France as well. While the bulk of Boule furniture reached Great Britain between 1815 and 1825 – primarily as a result of the sale of objects confiscated from royal and aristocratic collectors during the French Revolution, and following the Napoleonic Wars and the Continental Blockade – merchants in the subsequent decades continued to import them to satiate customer demand. Dealers and cabinetmakers in nineteenth-century England made “Buhl” furniture to order to cater to the collecting interests of King George IV (1762-1830), William Beckford (1760-1844), George Watson-Taylor (1771-1841), and the 3rd (1777-1842) and 4th

32 “Des Armoires, Tables & Bureaux du célèbre [sic] Boule & du Sieur Cressent, Ebéniste de feu M. le Régent, dont les talens [sic] pour la composition & la belle & solide exécution, sont estimés des personnes de l’Art.” Pierre Remy, “Catalogue des effets curieux du cabinet de feu M. de Selle...,” Paris, Chez Didot l’aîné, 1761. Lugt 1137.

33 Pierre Remy, *Sale Catalogue for the collection of Louis-Léon-Felicité de Brancas, comte de Lauraguais*, Paris, 1772. Lugt 2008.

34 Philippe-François Julliot and Alexandre-Joseph Paillet, *Catalogue des effets précieux qui composent le cabinet de feu M. le duc d’Aumont*, Paris, Chez P. F. Julliot fils and Chez A. J. Paillet, 1782. Lugt 3488. This likely included the aforementioned pair of encoignures by Carlin (F414 and F415).

35 While the desk for sale from Millon d’Ailly’s collection is listed as being by Boule, the baron de Besenval object listing makes note that the large and magnificent veneered desk is the best of its kind, in the style of Boule. Pierre Remy, *Sale Catalogue for the collection of Augustin Millon d’Ailly*, Paris, Chez Dufresne and Chez Pierre Remy, 1783. Lugt 3654. Alexandre-Joseph Paillet, *Sale Catalogue for the collection of Pierre-Joseph Victor, baron de Besenval*, Paris, Chez P. F. Julliot fils and Chez A. J. Paillet, Chez G. H. Laroche, and Chez L. F. J. Boileau, 1795. Lugt 5356.

(1800-1870) Marquesses of Hertford³⁶, among others³⁷. Geoffrey de Bellaigue, for instance, has illustrated the ways in which dealer Edward Holmes Baldock combined essentially the role of a *marchand-mercier* with his talents as a craftsman, as he engaged in the restoration, remodeling, and possibly manufacture of Boulle furniture³⁸. Like the pieces sold through French dealers in the previous century, Baldock's sales included authentic works, altered pieces, and modern reinterpretations³⁹. He even subcontracted the production to the Blake family, specialists publicly listed as "Buhl manufacturer" and "buhl furniture makers" between the 1820s and 1850s⁴⁰.

The aforementioned collectors shared a predilection for French furniture objects. George IV and George Watson Taylor, for example, acquired works through the same dealers; the king even purchased many pieces from Watson Taylor in the 1825 Christie's sale. In some instances, these collectors' tastes grew out of their direct exposure to Parisian life. The 4th Marquess of Hertford was actually raised in Paris and lived most of his life there, developing a friendship with Napoleon III. Similarly, William Beckford spent a substantial amount of time in Paris and transposed his francophilia to his home in England. An 1812 account of Beckford's lavish Neogothic residence Fonthill Abbey in Wiltshire includes a description of its interiors. The so-called "Yellow Damask Room", named after its "splendid yellow hangings", included "some of the finest cabinets of japan and Buhl work in Europe: one of the latter formerly adorned the apartments of Fontainebleau, and is remarkable for a beautiful medallion of Lewis the Fourteenth⁴¹". The Yellow Damask Room was not unique, though, since "buhl" furniture could be found in almost every room of Fonthill Abbey⁴².

36 The 4th Marquess of Hertford acquired the aforementioned Boulle side tables (F424 and F425) and Levasseur cabinets (F391 and F392).

37 For a discussion of British collectors of Boulle furniture, see Peter Hughes, "Les collectionneurs britanniques des œuvres d'André Charles Boulle," in Ronfort (ed.), *André Charles Boulle*, 1642-1732, *op. cit.*, p. 138-151.

38 Geoffrey de Bellaigue, "Edward Homes Baldock: Part II," *The Connoisseur*, 190, September 1975, p. 18-26.

39 See *Ibid.*, p. 22-23, illustration nos. 9 and 11 for a pair of Boulle cabinets that are stamped by Levasseur and engraved with the initials E. H. B.

40 Martin P. Levy, "E. H. Baldock and the Blake Family: Further Evidence," *The Furniture History Society Newsletter*, 158, May 2005, p. 1-3.

41 Lewis Melville, "Appendix: A Description of Fonthill Abbey, Wiltshire by James Storer. London, 1812," in *The Life and Letters of William Beckford of Fonthill (Author of "Vathek")*, London, William Heinemann, 1910, p. 361. Available at: <https://archive.org/details/lifeandlettersofwill00melvuoft>, accessed March 2018.

42 See Timothy Mowl, "I adore Buhl' – Beckford as collector and interior decorator," in *William Beckford: Composing for Mozart*, London, Faber and Faber, 2013, p. 276.

In fact, Beckford ardently declared, “I adore the true, capital buhl, but it must be the best⁴³”.

Consumers continued to value the Boulle style not just because of the worth of the objects, but also because of the associations they carried. Boulle was the exemplar who surpassed divisions, barriers, and expectations in the wide array of objects he produced. Moreover, harkening back to the era of Louis XIV meant revisiting and reinforcing the legacy of the sun king and his influence on the arts, as well as emulating the grandeur and extravagance of his court.

Pastiche: *ni originaux, ni copies*

Like previous scholars, I have been referring to some of the objects produced in the manner of Boulle during the 1760s and 1770s as “pastiche”. In her investigation of pastiches, Ingeborg Hoesterey defines the term as a “powerful personal style that holds everything disparate together⁴⁴”. Embarking on a philological enquiry, she traces the origin of the word to the Italian *pasticcio*, which in the Renaissance implied “highly imitative painting that synthesized –‘stirred together’ – the styles of major artists, often with seemingly fraudulent intention, i.e., to deceive viewers and patrons⁴⁵”.

Tracing the term’s transition to France in the seventeenth century, Hoesterey comes across an interesting problem: the traditional attribution to Roger de Piles of the first usage of this word neither seems to be properly sourced, nor does it really exist. Her etymological enquiry in itself becomes a metaphor for the meaning of the word – rooted in the French *pâté*. Attributed to de Piles is the now commonly referenced phrase, “*ni originaux, ni copies ... à un seul Goût*”, which is picked up in the entry for *pastiche* in the 1765 edition of the *Encyclopédie*. While this entry is primarily concerned with painting, it is the most extensive piece of writing on the topic in the period, and raises interesting questions about taste, skill (in terms of deception), and the notion of counterfeits (*contrefaçon*) as works that lack both imagination and the mind of the genius master artist. Here, I would like to probe if these notions carry over to furniture. Are pastiches indeed theoretically motivated or informed? Further, are they still considered a product of the creative process? Certainly, in the examples outlined above, they are neither originals, nor copies. Returning to the entry for *pastiche* in the 1765 *Encyclopédie*, it is noted that although the maker of pastiches

⁴³ Quoted in James Lees-Milne, *William Beckford*, Montclair, Allanheld and Schram, 1979, p. 36.

⁴⁴ Ingeborg Hoesterey, *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, p. 38.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 1.

cannot imitate the mind of a great master, pastiches are made in the taste and manner of another artist with such skill and artistry that even the cleverest are sometimes deceived. Moreover, the aforementioned craftsmen who revisited Boulle designs were not merely regarded as epigones, rather they were highly esteemed in their own rights. On the one hand, craftsmen take advantage of the opportunity of available materials, either as inspiration or for repurposing. Yet on the other, pastiches have to do with intentionality. Therefore, pastiches are both a category of object that a maker deliberately sets out to produce and a critical category that is applied to an object after the fact, relying heavily upon the viewer's understanding and recognition of those forms that are revisited. To regard pastiches in this way is to understand the endurance of Boulle.

Furniture objects that revisit Boulle serve dual social and aesthetic functions in the associations they carry with recognizable forms. Hoesterey provides a useful glossary of terms that are applicable to what is at play with furniture objects that revisit Boulle. Adaption refers to the modification of materials transposed, yet appropriation signals the intentionality of borrowing⁴⁶. Bricolage implies "making something new out of something old", while recycling serves as a metaphor for this kind of citational activity⁴⁷. Perhaps one of the most useful considerations of a theoretical framework for viewing these objects is the notion of refiguration, in which "formal elements of past styles are brought forward into contemporary contexts⁴⁸". It is not as if there was an impossibility of the "New⁴⁹", rather it was the intentionality of the activity. The sense of historical awareness that these artists bring to their works, and of course as dictated by demand, extends to an awareness of their own positions in time⁵⁰.

To these voices, I would like to add that there is something else at play with "Boulle survival". Namely, that beyond matters of taste, value, wealth, power, association, and social self-fashioning, I propose a reconsideration of the dynamics found in the processes of revisiting Boulle. To repeat the past is to acknowledge that nothing like it exists in the present. Therefore, "Boulle survival" is a method of filling a void. In revisiting Boulle designs, the act also strengthens the authority of Boulle. Certainly the significance that these objects carried relied greatly upon the viewer's recall and identification of the earlier tradition, while at the same time required discerning perceptivity—historical


46 *Ibid.*, p. 10.

47 *Ibid.*, p. 10, 14. Also see Gérard Genette, *Palimpsestes: la Littérature au Second Degré*, Paris, Seuil, 1982.

48 Hoesterey, *Pastiche*, *op. cit.*, p. 14-15.

49 Daniel Barbiero, "'Dark Art' into Allegory: From Transfiguration to Refiguration," *M/E/A/N/I/N/G*, 8, November 1990, p. 11.

50 *Ibid.*, p. 16.



seeing – to the ways in which they fit within contemporary designs and décor. Thus, the pastiche was not just a matter of setting earlier Boulle marquetry panels into contemporary furniture forms, but it was also about the ways in which the objects themselves fit into the interiors and context of their own time. Simultaneously looking forward and backward was precisely in harmony with Neoclassicism. As such, furniture that revisits Boulle not only grows out of, but also operates within a system of cultural memory.

LES FORMES FRANÇAISES DANS L'ŒUVRE DE L'ARCHITECTE-DÉCORATEUR ROBERT LORIMER (1864-1929)

GILLIANE BERARDINI

Doctorante en histoire de l'art, École du Louvre

Né en 1864 dans la région de Fife, au sud-est de l'Écosse, Robert Lorimer (1864-1929) fait dès son plus jeune d'âge preuve d'enthousiasme envers les formes du passé. Figure majeure du mouvement Arts and Crafts en Écosse, l'artiste, qui reçoit une formation d'architecte, restaure des demeures historiques des ^{xvi}e et ^{xvii}e siècles¹. En effet, s'il acquiert une notoriété grâce aux grandes commandes d'architecture qui lui sont passées, telles que la Chapelle du Chardon de la cathédrale Saint-Gilles ou le Mémorial national écossais de la guerre au château d'Édimbourg, Lorimer travaille davantage sur des projets de restauration d'architecture domestique, qui lui permettent d'appréhender les formes du passé écossais. Au contact de clients fortunés ayant constitué des collections de mobilier et d'objets d'art aux provenances variées, le jeune architecte découvre l'art français, et particulièrement les meubles des styles Louis XV et Louis XVI. Sa passion pour le mobilier ancien, français mais aussi écossais, l'amène à imaginer ses propres créations, syncrétisme d'influences diverses. Le style dont Robert Lorimer est l'initiateur dès les dernières années du ^{xix}e siècle semble de premier abord paradoxal, car il juxtapose des formes issues de styles diamétralement opposés. Comment l'architecte-décorateur parvient-il à concilier ce qu'il admire des formes françaises avec le respect qu'il porte au passé architectural et artistique de son pays natal, tout en restant en accord avec les principes qui régissent le mouvement Arts and Crafts ?

1 Le texte de Gilliane Berardini n'a malheureusement pas pu être accompagné d'illustrations car celles-ci ne peuvent être reproduites. Les photographies des meubles et des intérieurs dessinés par Robert Lorimer ont en effet été déposées par des particuliers dans des centres d'archives écossais et sont interdites de reproduction.

Robert Lorimer : architecte, amateur et collectionneur

L'architecte

Robert Lorimer se forme à l'architecture dès 1885 et s'initie auprès de ses premiers mentors, notamment Rowand Anderson (1834-1921)², à l'étude de bâtiments historiques. Anderson se soucie de maintenir une tradition architecturale écossaise en l'adaptant à l'usage moderne, et sensibilise le jeune Lorimer à la préservation de l'état original des bâtiments³. En 1889, alors que se tient à Édimbourg le National Congress for the Improvement of Art, Lorimer fait la connaissance de l'architecte George Frederick Bodley (1827-1907), dont il intègre le cabinet à Londres l'année suivante⁴. C'est dans ce cabinet, par lequel passent les futurs architectes majeurs du mouvement Arts and Crafts, que Lorimer acquiert les composantes qui lui resteront chères durant toute sa carrière : des matériaux de qualité simplement travaillés, l'amour du bois sculpté et une admiration pour la maîtrise des savoir-faire⁵. Les premiers travaux de Lorimer concernent principalement des projets d'architecture domestique en dehors des villes, sur des bâtiments historiques dont le jeune architecte souhaite préserver la nature et l'histoire. La Society for the Protection of Ancient Buildings (SPAB) est fondée quelques années plus tôt, en 1877, par des architectes et des artistes britanniques majeurs, tels que John Ruskin (1819-1900), William Morris (1834-1896) ou encore Philip Webb (1831-1915), et a pour but de préserver les monuments anciens. La SPAB lutte ainsi contre les restaurations qui détruisent plus qu'elles ne préservent les vestiges du passé et prône des réparations non invasives et la protection des bâtiments anciens pour les générations futures. La familiarité avec les formes du passé, les matériaux utilisés et les méthodes de mise en œuvre anciennes est ainsi une *condition sine qua non* pour pouvoir intervenir sur ces œuvres architecturales⁶. Cette prise de conscience de l'importance des matériaux employés et des valeurs de l'artisanat aura des conséquences sur la production de Lorimer lorsque celui-ci se consacrera à la création de mobilier.

L'amateur d'objets d'art et de mobilier

Si Lorimer présente déjà un certain attrait pour le mobilier ancien durant sa jeunesse, voyant son père collectionner quelques meubles hollandais, il partage

2 Annette Carruthers, *The Arts and Crafts Movement in Scotland : a History*, New Haven, Yale University Press, 2013, p. 177.

3 Carruthers, *The Arts and Crafts Movement in Scotland*, op. cit., p. 178.

4 Peter Savage, *Lorimer and the Edinburgh Craft Designers*, Londres, Paul Harris Publishing, 1980, p. 7.

5 Christopher Hussey, *The Work of Sir Robert Lorimer*, Londres, Country Life, p. 17.

6 Deborah Mays, « Sketching Tours », in John Frew and David Jones *Scotland and Europe : Architecture and Design (1850-1940)*, Saint-Andrews, University of Saint-Andrews, 1991, p. 1.

cette passion avec certains de ses maîtres dans les premiers cabinets d'architecture où il se forme. Durant son séjour à Londres, il se lie d'amitié avec d'autres architectes écossais expatriés, tels qu'Edwin Lutyens (1869-1944), à l'origine de la demeure du domaine de Bois des Moutiers en Normandie. Ensemble, ils parcourent l'Angleterre, visitent les musées et les antiquaires afin d'assouvir leur passion commune pour les objets et les meubles anciens⁷.

Au tournant du xx^e siècle, Lorimer commence à avoir accès aux collections d'art de certains de ses clients, et découvre le mobilier français du xviii^e siècle. En 1897, il fait la connaissance de Robert W. MacKenzie, riche marchand, collectionneur et commanditaire de la restauration d'Earlshall, le premier projet de restauration d'un édifice historique qu'il mène seul en Écosse à son retour de Londres⁸. C'est par l'intermédiaire de MacKenzie que Lorimer fait la connaissance d'autres collectionneurs issus du milieu du commerce, qui sollicitent Lorimer pour des projets d'architecture. Lorimer échange particulièrement avec Thomas Gibson Carmichael (1859-1926), dont la collection, qui comprend entre autres des objets d'art et du mobilier français des xvi^e, xvii^e et xviii^e siècles, est aujourd'hui répartie entre le British Museum et le Victoria and Albert Museum à Londres⁹. Carmichael n'est cependant pas le seul à avoir recours aux talents d'architecte de Lorimer. Frederick Sharp (1862-1932), nouveau riche ayant fait fortune dans l'industrie du textile, réputé pour être le financier le plus vif d'Écosse, possède une collection de meubles français du xviii^e siècle qu'il souhaite mettre en valeur dans une demeure qu'il acquiert en 1904 et que Lorimer est chargé de rénover. Mais le collectionneur avec lequel Lorimer entretient la relation la plus étroite est sans conteste William Burrell (1861-1958), un riche propriétaire de navires de Glasgow. Dédiant la totalité des revenus issus de son activité commerciale, Burrell crée en effet une des plus importantes collections d'art en Écosse, rassemblant des peintures, dessins, tapisseries, meubles, objets en bronze et en céramique européenne et asiatique, du Moyen-Âge au xix^e siècle. Il s'intéresse également à l'art écossais du xvii^e siècle et collectionne ainsi d'anciens meubles écossais, qui retiennent particulièrement l'attention de Lorimer. Si la proportion de meubles français dans la collection de Burrell reste négligeable et s'il est difficile de déceler un intérêt marqué pour les meubles français, l'influence de Burrell sur Lorimer réside surtout dans les voyages qu'ils effectuent ensemble en Europe et particulièrement en France¹⁰.

7 Carruthers, *The Arts and Crafts Movement in Scotland*, op. cit., p. 179.

8 Ian Gow, *The Scottish Interior*, Édimbourg, Édimbourg University Press, 1992, p. 146.

9 Savage, *Lorimer and the Edinburgh Craft Designers*, op. cit., p. 163.

10 30 pièces sur 600 ; cela ne concerne que les objets donnés en 1944 à la ville de Glasgow et ne prend pas en compte ce qu'il a pu posséder ou vendre auparavant.

La formation du goût par le voyage

Durant sa formation d'architecte, Lorimer observe et reproduit dans des carnets de croquis les monuments qui l'entourent et les objets qu'il voit chez les antiquaires et de Londres et d'Édimbourg¹¹. Par le biais de voyages qu'il effectue dès les années 1890 avec son frère John, peintre, puis avec William Burrell qui le prend sous son aile et enfin, seul, il a l'opportunité de parfaire son éducation artistique en se confrontant aux créations au-delà des frontières britanniques. Par le biais de ses nombreux voyages, Lorimer s'inscrit ainsi dans la pratique du tour d'Europe, qui découle du « Grand Tour » effectué par les jeunes hommes de l'aristocratie et les artistes aux xvii^e et xviii^e siècles, et qui atteint son paroxysme du milieu du xix^e siècle à la Première Guerre mondiale¹². Le « Grand Tour » s'ouvre en effet de plus en plus aux amateurs d'art et aux collectionneurs, qui tirent profit de ces voyages à travers l'Europe pour observer et esquisser les vestiges du passé. Le contexte particulier de la mode des styles historicistes au xix^e siècle explique cet engouement pour le voyage – facilité par les progrès en termes de transport – et cette nécessité chez les artistes comme Lorimer, dès les années 1850, de disposer de modèles à copier et de sources d'inspiration, pour ensuite développer leur propre répertoire de formes¹³. Les voyages qu'effectue Lorimer en dehors de l'Écosse et de l'Angleterre sont ainsi une occasion supplémentaire d'acquérir le goût des objets anciens et de les collectionner, mais surtout de développer un attrait pour les formes étrangères.

Les premiers voyages de Lorimer en France semblent dater de 1894-1895, comme l'indiquent les carnets de croquis correspondant à ces années. Il semble s'y rendre plusieurs fois au cours des années suivantes, et relate en détail dans sa correspondance avec Robin Dods (1868-1920), son ami le plus cher, ses visites chez les antiquaires parisiens et les pièces qui ont retenu son attention.

Le collectionneur

Le goût pour les meubles français du xviii^e siècle dès les années 1880-1890 et leur présence dans les collections publiques et certaines collections privées auxquelles Lorimer accède l'amènent sans doute à s'intéresser de plus près au mobilier de cette période de l'histoire de France. La littérature britannique sur le sujet se développe également au début du xx^e siècle. En revanche, qu'il s'agisse des musées ou des ouvrages, les meubles français régionaux de la même période ne sont pas représentés et les collections se concentrent uniquement

11 Trente-six carnets de croquis datés entre 1887 et 1927 sont conservés à Édimbourg aux archives du Historic Environment Scotland, Acc No. 2002/29.

12 Mays, « Sketching Tours », art. cité, p. 1.

13 *Ibid.*

sur le mobilier aristocratique. La correspondance de Lorimer montre cependant que ce sont les meubles provinciaux, au dessin simplifié et au décor peu présent en comparaison des pièces courbées et richement ornées du style Louis XV, que Lorimer affectionne. En 1896, Lorimer relate à Dods son voyage à Paris et la découverte d'un antiquaire qui dispose de « beaucoup de choses dans mon beau style sévère... je pense toujours que le mobilier Louis XV plaqué, quand ils sont assez sévères (et seulement dans ce cas) et qu'il semble avoir été fait pour être utilisé, est la plus belle chose jamais réalisée¹⁴ ». Au retour d'un voyage avec William Burrell en Europe en septembre 1900, il écrit à son ami « J'admire de moins en moins de les saletés du style Louis XV riche et nouveau riche¹⁵ ». Il est alors clair que Lorimer est davantage attiré par les meubles présentant peu de décor, valorisant ainsi les matériaux dans lesquels ils sont réalisés, et qu'il admire plutôt leurs qualités fonctionnelles.

C'est également ce mobilier français régional du XVIII^e siècle que Lorimer collectionne. L'étude de l'inventaire d'une des demeures de Lorimer, Gibliston, a en effet permis de découvrir des achats faits en France lors de ses voyages, notamment des armoires normandes et divers bureaux, tables, fauteuils, certains portant la mention « French Louis XV », mais ce terme est sans doute davantage utilisé pour désigner une période historique et non pas le style Louis XV à proprement parler. Il est ainsi davantage probable que ces pièces datent du règne de Louis XV mais correspondent à un milieu bourgeois provincial. Le mépris de Lorimer pour la richesse du style Louis XV et son amour pour les formes simples et l'art vernaculaire, ainsi que ses moyens financiers corroborent cette hypothèse.

La collection personnelle de Lorimer révèle en outre un intérêt pour le mobilier écossais ancien vernaculaire, c'est-à-dire des pièces simples, relevant de l'art populaire propre à certaines régions, de traditions et de savoir-faire locaux. Si Lorimer innove de par son intérêt pour les meubles régionaux français à une époque où l'exubérance des pièces Louis XV et Louis XVI et la richesse des matériaux sont admirées, l'attention qu'il porte à la tradition vernaculaire est en revanche typique de sa génération.

Le mobilier dessiné par Robert Lorimer

Si Lorimer s'essaie à la conception de meubles et en présente quelques modèles au dessin relativement épuré aux expositions Arts and Crafts dès le début des

14 Edinburgh University Library Special Collection, MS 2484, lettre du 15 juin 1896. « *a lot of things in my fine severe style... still think that Louis XV veneered furniture when you can get it severe enough (but only then) and looking as if it were made for use is the finest stuff that has ever been done.* »

15 *Ibid.*, lettre du 21 septembre 1900. « *I am less and less and admirer of the riche and nouveau riche Louis quinzery filth.* »

années 1890, il met peu à peu au point un style tout à fait singulier, nourri de nouvelles influences. Celui-ci allie des formes traditionnelles vernaculaires écossaises relevant de l'art populaire, à des formes françaises du XVIII^e siècle, dans l'esprit de la branche écossaise du mouvement Arts and Crafts.

Le mobilier français du XVIII^e siècle qu'apprécie Lorimer est qualifié de « régional » ou « provincial » dans les publications qui le mentionnent, et cela est corroboré par les lettres de Lorimer où il écrit apprécier le mobilier Louis XV « sévère ». Les milieux reculés rejettent en effet les moulures, les bronzes et les ornements extravagants couvrant les meubles, leur préférant un bois solide travaillé simplement¹⁶. Les pièces françaises de la collection de Lorimer, dont des armoires acquises en Normandie, semblent toutes relever des arts régionaux, si l'on se fie aux goûts de Lorimer. Le mobilier français provincial ou populaire du XVIII^e siècle est divisé en de nombreux styles locaux mais certains éléments sont constants : des formes simples, un caractère massif et des effets décoratifs réduits à des sculptures en creux ou en relief dans le bois qui constitue le meuble¹⁷, éléments visibles sur des pièces dessinées par Lorimer. Les pièces écossaises vernaculaires qu'il possède présentent non seulement des similitudes avec le mobilier français régional, mais permettent également à Lorimer d'appréhender certains principes Arts and Crafts relatifs à la conception de mobilier, tels que la simplicité des formes et la mise en valeur du bois au moyen de traditions artisanales.

Lorimer dessine un certain nombre de canapés et fauteuils à partir de 1900 pour ses demeures privées. Ces modèles simples présentent systématiquement des éléments propres au style Louis XV « royal », tels que des pieds en console, une traverse supérieure galbée, des accotoirs pleins légèrement chantournés, et sont mentionnés dans les inventaires comme étant réalisés d'après des canapés de style Louis XV. Le décor sculpté étant presque inexistant, la sobriété de ces meubles contraste néanmoins avec le pur style Louis XV. Certains modèles de fauteuils cannés présentent eux aussi une grande sobriété, voire une sévérité qui fait référence au mobilier vernaculaire : le bois est quelque peu sculpté au niveau des accotoirs et de la ceinture, mais à nouveau, c'est la matière première qui est mise en avant. En outre, la forme de ces fauteuils ressemble fortement à certaines planches de l'ouvrage *L'Art de la menuiserie* de Roubo, publié en 1769, dont Lorimer possède un exemplaire dans sa bibliothèque. Le designer reprend également des pièces typiques du mobilier écossais du XVIII^e siècle, et y ajoute des courbes modérées inspirées du style Louis XV.

16 Mays, « Sketching Tours », art. cité, p. 4.

17 *Ibid.*, p. 2.

L'étude du mobilier dessiné par Lorimer permet de mettre en évidence des éléments récurrents : des formes françaises réinterprétées, des éléments issus du répertoire traditionnel écossais, ainsi que des principes de mise en œuvre particuliers, communs au mobilier vernaculaire et au mouvement Arts and Crafts. Il est essentiel de noter que cette production de meubles où sont présentes des influences françaises suit les principes du mouvement Arts and Crafts. William Morris, pionnier du mouvement semble avoir été un modèle pour Lorimer, dont les créations mêlent tradition et idées nouvelles¹⁸. De plus, Morris et Ruskin tentent de valoriser et de récompenser l'artisanat et prônent un art basé sur le fait main en réponse à la production de masse croissante¹⁹. Lorimer fait quant à lui en effet toujours appel à des entreprises écossaises qui savent parfaitement travailler des essences de bois écossaises. En outre, les architectes et *designers* Arts and Crafts étudient les formes et la simplicité du décor et du mobilier des cottages traditionnels écossais et les réutilisent pour créer de nouvelles formes d'objets domestiques²⁰, ils s'approprient des traditions locales et nationales tout en portant une attention particulière à l'excellence des matériaux et à l'équilibre des proportions²¹, ce qui se retrouve dans les meubles dessinés par Lorimer. Ce dernier va même plus loin en s'inspirant des traditions locales des siècles passés d'un autre pays, la France, qui elles aussi répondent aux critères du mobilier Arts and Crafts. Enfin, les productions sont si variées en matière de mobilier qu'il est difficile de parler de « style Arts and Crafts », et les créations de Lorimer témoignent de cette hétérogénéité des meubles Arts and Crafts.

Deux ensembles décoratifs conçus par Robert Lorimer

Robert Lorimer s'établit à une époque particulièrement propice au développement du statut d'architecte-décorateur et au concept du « *overall design* », l'art total, c'est-à-dire la conception d'ensembles décoratifs comprenant le décor des murs et du plafond, le mobilier, les objets d'art et parfois même les vitraux²². Cet élan parmi les architectes pour la conception de meubles et d'objets décoratifs découle du mouvement Arts and Crafts, qui promeut le traitement de l'architecture, des intérieurs et du mobilier comme un tout harmonieux. Cette remarquable productivité des architectes-décorateurs à la fin du XIX^e siècle peut en partie s'expliquer par un besoin d'ordre face à un éclectisme artistique : la

18 Elizabeth Cumming, *The Arts and Crafts Movement*, Londres, Thames and Hudson, 1991, p. 17.

19 John Andrews, *Arts and Crafts Furniture*, Woodbridge, Antique Collectors' Club, 2005, p. 9.

20 Wendy Hitchmough, *The Arts and Crafts Home*, Londres, Pavilion, 2000, p. 15.

21 John Andrews, *Arts and Crafts Furniture*, *op. cit.*, p. 11.

22 Lindsay MacBeth, *A Comment on Tradition: Robert S. Lorimer's Furniture Design*, Perth, Red Peroba, 1992, p. 1.

grande variété de styles en matière de mobilier trouble les commanditaires qui ne savent plus discerner ce qui est de bon goût. L'intervention d'architectes-décorateurs permet ainsi de confier à un seul artiste la décoration des intérieurs, en parallèle de l'architecture²³.

Des inspirations françaises autres que s'apparentant à des formes populaires sont perceptibles dans deux demeures écossaises où Lorimer est chargé, entre autres, de concevoir le décor et le mobilier des *drawing rooms*, salons de réception récurrents dans les demeures britanniques aristocratiques et bourgeoises. La tradition du *drawing room* présente en Écosse est doublée à la fin du XIX^e siècle par le caractère français que prennent ces pièces, alors meublées de pièces françaises anciennes, ou à défaut de copies²⁴. Bien que Lorimer méprise le concept de la *period-room* – c'est-à-dire une pièce recomposant fidèlement un décor intérieur d'une période révolue à partir d'éléments mobiliers et d'objets d'art authentiques ou de copies – car il préfère s'inspirer de styles du passé pour ensuite les réinterpréter, il respecte la volonté de ses clients de disposer d'une pièce décorée dans le style français du XVIII^e siècle. Il propose cependant sa propre interprétation du *French drawing-room* en vogue en restant fidèle à ses principes artistiques, créant ainsi des ensembles originaux, mêlant des inspirations qui n'avaient jusqu'alors pas été juxtaposées.

En 1904, Frederick Sharp fait l'acquisition d'une demeure du XVII^e siècle et charge Lorimer d'en faire une maison confortable, capable d'accueillir et de mettre en valeur sa collection de meubles, de porcelaines, de peintures et de tapisseries. À Hill of Tarvit, Lorimer est ainsi chargé de concevoir le *drawing room* comme une vitrine pour les meubles français du XVIII^e siècle de la collection de Sharp²⁵. Il s'agit pour Lorimer d'un défi, la collection de meubles opulents et couverts de doré de Sharp étant aux antipodes de ce que Lorimer admire du XVIII^e siècle français. Un inventaire réalisé en 1938²⁶ donne une idée des meubles présents dans la pièce à cette époque : une suite de quatre fauteuils et un canapé Louis XVI garnis de tapisserie de Beauvais, un fauteuil et quatre chaises Louis XVI qui sont des copies du XIX^e siècle, ainsi qu'un guéridon style Louis XVI également réalisé au XIX^e siècle. Les pièces maîtresses de la collection de Sharp figurent également sur l'inventaire, qui mentionne un bureau Louis XV de Jean-Charles Saunier, une commode Louis XVI par Adam Weisweiler, ébéniste notamment connu pour avoir réalisé une table à écrire pour Marie-Antoinette, un secrétaire à abattant

23 *Ibid.*

24 Gow, *The Scottish Interior, op. cit.*, p. 155.

25 Lorna Blackie, Learmont David, *Hill of Tarvit Mansionhouse and Scotstarvit Towerhouse*, Édimbourg, National Trust for Scotland, 1989, p. 3.

26 Archives de Hill of Tarvit. Inventaire du salon fait en 1938.

de la fin du règne de Louis XV, ainsi qu'un second orné de marqueterie de bois, datant de la même période, ainsi qu'une commode Louis XVI surmontée d'un plateau de marbre blanc.

Le décor imaginé par Lorimer est composé au plafond de quatre cartouches abondamment fournis composés d'éléments végétaux qui courent librement en dehors du cadre qui les contraint; l'ensemble est très vivant, les éléments naturalistes se mêlant aux volutes et aux entrelacs. Le décor des murs est en revanche beaucoup plus discret: les panneaux de boiserie sont délimités par de sobres sculptures formant des lignes droites quelquefois ornées d'éléments végétaux, notamment au-dessus de la cheminée. Quelques panneaux, réalisés d'après des dessins de Lorimer, présentent un décor plus riche, fait d'entrelacs et de feuilles d'acanthe stylisées mêlées à des branches de feuilles, de boutons de fleurs et de fleurs épanouies naturalistes. Que ce soit dans le décor mural ou dans celui du plafond, Lorimer propose une interprétation des décors du XVIII^e siècle en juxtaposant des éléments des styles Louis XV et Louis XVI, dont le vocabulaire décoratif est différent, comme s'il souhaitait créer une liaison entre les meubles de la pièce. Le décor, s'il est plus présent au plafond, reste somme toute modéré compte tenu de la proportion de la pièce, et tend en ce sens vers la sobriété et la rigueur des décors Louis XVI. Les éléments végétaux représentés au naturel, une des caractéristiques du style Louis XVI, s'allient aux entrelacs abstraits du style Louis XV; le décor foisonnant des cartouches rappelle la profusion du décor également caractéristique de ce style. En outre, les dessus-de-porte dessinés par Lorimer présentent des courbes et une certaine asymétrie rappelant les décors Louis XV, tandis que le plafond, qui suit un dessin rectiligne, se rapproche davantage des principes de rigueur retrouvée et de géométrie qui s'apparentent au style Louis XVI. Par ailleurs, des éléments décoratifs prouvent que Lorimer prête attention aux détails et pense à tous les éléments du décor qu'il conçoit: les poignées de porte en bronze en forme de la déesse Diane sont à la fois une référence aux éléments de bronze doré des meubles de Sharp, au retour à l'antique prôné sous le règne de Louis XVI ainsi qu'au bronze doré qui orne presque systématiquement les meubles royaux au XVIII^e siècle. En s'inspirant à la fois des styles Louis XV et Louis XVI, Lorimer crée un décor original et unique, fait sur mesure pour les œuvres qui meublent la pièce.

Hill of Tarvit démontre ainsi l'habileté de Lorimer à orchestrer un intérieur pour créer un environnement qui est un espace d'exposition pour les meubles de la collection de Sharp. Son parti pris, la modération, est le choix de mettre davantage en valeur les meubles du XVIII^e siècle plutôt que le décor qu'il crée, et permet ainsi aux œuvres authentiques d'être le centre de l'attention.

À Monzie Castle, Lorimer doit cette fois dès 1908 entièrement réhabiliter la demeure dont les intérieurs viennent d'être ravagés par un incendie. Comme à Hill of Tarvit, Lorimer conçoit non seulement le décor de la pièce mais également tout le mobilier, en s'inspirant du XVIII^e siècle français. En revanche, aucune pièce de collection authentique ne sert ici d'appui à Lorimer, qui imagine totalement chaque meuble et les fait réaliser par des entreprises locales.

Les murs du *drawing room*, salon ovale, sont recouverts de panneaux de boiseries symétriques, allant du sol au plafond, régissant ainsi la pièce; ils sont simplement soulignés par des lignes droites sculptées et quelques rares éléments plus ornementaux. Entre chacun des encadrements se trouve en revanche une fine bande horizontale davantage travaillée: entrelacs, volutes, rubans et éléments floraux. En partie supérieure, leur forme, faite de courbes concaves et convexes et surmontée d'un amas de branches entrelacées et de fleurs, contribue à animer le décor. Les formes sinueuses se retrouvent dans les moulures en plâtre du plafond dans la bordure ovale entourant le lustre et suivant la forme de la pièce ainsi que dans les quatre médaillons qui l'accompagnent. Ce style Louis XV «atténué» se retrouve dans les formes des meubles de la pièce. Les formes galbées de la suite de canapés et de fauteuils sont moins prononcées que celles d'authentiques meubles Louis XV, le travail du bois donnant une impression de robustesse contrastant avec la légèreté du XVIII^e siècle et rappelant le caractère massif des meubles vernaculaires. Il en va de même pour les autres meubles de la pièce qui, bien qu'ils présentent des formes fluides, notamment dans les pieds, paraissent sévères. Le bureau est orné de poignées de tiroirs et de pieds se terminant par des sabots en métal rappelant les nombreux éléments de bronze appliqués sur les meubles au XVIII^e siècle, tandis que la forme bombée de part et d'autre du tiroir central, qui est en retrait, adoucit le tout. Lorimer opte dans cet ensemble de meubles pour une marqueterie en forme de chevrons, un motif géométrique étranger au style Louis XV, qui constitue presque le seul élément décoratif des meubles; la juxtaposition de couleurs et de textures qui caractérise le mobilier Louis XV laisse place à un travail presque exclusif du bois. Lorimer se détache ainsi clairement des ajouts d'autres matériaux, tels que la porcelaine, très présents sur les meubles au XVIII^e siècle, n'utilisant que de rares éléments métalliques pour souligner quelques parties du meuble. En somme, chacun des meubles de cette pièce est caractérisé par de légères courbes en partie inférieure atténuées par la partie supérieure plus rigide, sans pour autant égaler la sévérité des meubles régionaux français. En modérant les courbes, en réduisant la proportion du décor métallique et en gardant la forme mais pas le vocabulaire décoratif du style Louis XV, Lorimer propose une interprétation personnelle du mobilier; le décor de la pièce, bien qu'il ne soit pas surchargé, se rapproche davantage du

xviii^e siècle français. Il est en outre intéressant de noter que le décor de chacun des meubles de cette pièce est composé d'une marqueterie géométrique. Les motifs géométriques sont en effet une des caractéristiques de l'art en milieu rural dans certaines régions. Connaissant l'attrait de Lorimer pour le mobilier régional, il est tout de même possible de voir cette marqueterie géométrique comme une référence à une forme d'art populaire, transcrite dans une technique fastidieuse réservée au mobilier onéreux, créant ainsi un équilibre entre art populaire et art savant.

Conclusion

Bien qu'il s'inspire des courbes du style Louis XV, les formes françaises que Lorimer admire et prend comme modèles correspondent davantage au mobilier régional modeste du xviii^e siècle. Les meubles qu'il dessine se rapprochent également du mobilier vernaculaire écossais, parfois par leur esthétique, mais surtout par les principes qui régissent leur construction : ce sont des artisans locaux qui travaillent une matière naturelle à leur disposition, le bois, selon des techniques transmises de génération en génération, afin de créer des pièces aux formes et aux décors humbles, qui sont avant tout fonctionnelles. Cette mise en valeur du matériau par des artisans détenant des savoir-faire uniques se trouve précisément au cœur de la pensée Arts and Crafts. La juxtaposition de formes françaises et écossaises par un artiste appartenant à ce mouvement est ainsi on ne peut plus cohérente.

L'étude de la figure de Robert Lorimer permet de démontrer qu'en matière de réutilisation et de cohabitation de styles, les éléments repris du passé ne sont pas toujours visibles sur les œuvres et le spectateur n'en a pas conscience lorsqu'il observe celles-ci. Des artistes, comme Lorimer, admirent et reprennent les principes qui caractérisent la conception des œuvres du passé, tels que le respect de la matière ou de méthodes de mises en œuvre ancestrales. Il s'agit là, peut-être, d'une autre manière de faire cohabiter différentes époques, différentes inspirations et différentes pensées dans un même objet.

ORDRE ET DÉSORDRE : ÉTUDE DE LA BIBLIOTHÈQUE D'ERLESTOKE PARK DANS LES ANNÉES 1820

ÉLODIE GOËSSANT

Docteur en histoire de l'art, Université Paris-Sorbonne

Touchant à la fois aux recherches sur l'histoire des collections, du goût et des aménagements intérieurs, la bibliothèque de George Watson Taylor, Esq. (1771-1841) à Erlestoke Park (Wiltshire) est un cas riche qui se caractérise à la fois par l'éminente idiosyncrasie de la politique d'acquisition du propriétaire, mais aussi par l'influence des fonctions plurielles de la pièce sur ses choix. Elle présente un assemblage d'objets disparates, à la fois anciens et modernes, sous-tendu par une logique non immédiatement perceptible, qu'il s'agit pour nous de saisir.

L'étude de cette recomposition permet de montrer un déplacement de la notion d'harmonisation passant d'une recherche de cohérence stylistique entre les objets à celle d'un discours commun plus conceptuel.

La demeure et son propriétaire

Dans les années 1820, la demeure d'Erlestoke Park fut parmi les plus riches et les plus admirées de Grande-Bretagne. Son propriétaire appartenait à l'élite quoiqu'il ne fût pas membre de l'aristocratie. Héritier d'une immense fortune suite au décès prématuré de son beau-frère en 1815, George Watson Taylor était devenu l'un des plus riches propriétaires de plantations de canne à sucre et de domaines agricoles aux Antilles britannique, en Jamaïque plus précisément. Son épouse et lui étaient ce que l'on appelait alors des *absentee-planters*, des propriétaires de plantations vivant en métropole et déléguant la gestion de leurs affaires et domaines outre-Atlantique à des avocats, mandataires et contremaîtres locaux¹. Ce nouveau statut de très riche *commoner* lui permit d'être élu membre

1 Depuis le début du XVIII^e siècle, de nombreuses familles de planteurs étaient divisées entre ses membres résidant aux Antilles et ceux résidant en métropole. Lorsque l'héritier d'une de ces fortunes avait vécu en métropole, il arrivait souvent qu'il parte vivre aux Antilles pour reprendre la direction des affaires familiales. Mais à la fin du siècle, une nouvelle tendance s'accrut grandement. Beaucoup de ces héritiers ayant toujours vécu en Grande-Bretagne et y ayant construit leur vie ne souhaitaient plus partir s'installer dans ces contrées humides et hostiles (beaucoup de voyageurs mourraient de la fièvre). La population des Antilles

du Parlement de 1819 à 1832. Ayant commencé sa carrière comme secrétaire privé du 1^{er} marquis de Camden (1759-1840) dans les années 1790, Watson Taylor était parfaitement intégré à la vie mondaine de la haute société. Depuis sa jeunesse, il avait côtoyé de nombreux diplomates, politiques, hommes de lettres et membres de la famille royale. Dès 1819, son épouse et lui-même purent recevoir ces éminentes connaissances dans leurs nouvelles demeures, à la ville et à la campagne, aménagées selon les codes de l'aristocratie. Collectionneur d'art dès les années 1800, Watson Taylor poursuivit cette activité en lui donnant une nouvelle dimension et en soutenant plusieurs artistes contemporains². Il participa à la vie culturelle et artistique du pays en devenant un membre actif de la British Institution, une importante association de grands collectionneurs privés à l'origine de la création de la National Gallery en 1824.

Sa *country house* d'Erlestoke Park fut l'un des écrins présentant sa collection et son goût à ses visiteurs. Construite à la fin du xviii^e siècle par George Steuart (1730-1806) pour Joshua Smith (1732-1819, parlementaire pour le district de Devizes) dans le style néo-palladien, son architecture relevait davantage du grand manoir ou du petit château que de la demeure bourgeoise. Watson Taylor l'acquit en 1819 avec son immense parc pour faire pendant à sa *town house* de Londres. Cet achat a une grande importance dans l'histoire de cette famille puisque comme de nombreux *planters* leurs domaines antillais n'avaient pas le même statut que les domaines nobiliaires de métropole. Pour se rapprocher du modèle aristocratique correspondant à leur niveau de richesse, mais aussi pour entreprendre le transfert de la fortune des colonies vers la métropole pour les générations futures, il leur fallait créer un domaine familial en Angleterre. C'est pourquoi ils acquièrent de nombreuses terres de rapport autour d'Erlestoke Park afin de rapatrier une partie de leurs sources de revenus en Europe. Malheureusement, à la suite de grandes difficultés financières résultant de l'effondrement du marché du sucre de canne, il dut faire face à une très importante banqueroute qui l'obligea se défaire de la totalité de ses biens meubles lors de deux grandes

avait d'ailleurs très mauvaise réputation en métropole. Ces nouveaux héritiers choisirent donc de déléguer la gestion de leurs domaines et de leurs esclaves à des intermédiaires et représentants, se contentant de toucher annuellement les revenus générés par l'exploitation de leurs terres. Sheridan indique qu'en 1775, sur 750 plantations, 234 étaient détenues par environ 180 *absentees*. Cette tendance s'accrut jusqu'en 1832 où sur 646 propriétés, 540 appartenaient à des *absentees planters*. Richard B. Sheridan, « Simon Taylor, sugar tycoon of Jamaica, 1740-1813 », *Agricultural History*, 45/4, oct. 1971, p. 285-296.

- 2** Il fut mécène du sculpteur néoclassique John Gibson (1790-1866) à qui il commanda une statue en pied de Pâris, exposée dans la bibliothèque d'Erlestoke Park. Il s'intéressa aussi particulièrement au peintre de marine Clarkson Stanfield (1793-1867) et au peintre de batailles George Jones (1786-1869).

ventes aux enchères entre mai et août 1832. Restée dans la famille jusqu'au début du xx^e siècle, la demeure fut vendue en 1920 et en partie détruite par un incendie en 1950. Les murs restants furent réutilisés lors de la construction de la prison pour hommes du Wiltshire en 1962³. Bien que quelques vues extérieures d'Erlestoke Park aient été conservées, il est donc aujourd'hui difficile d'imaginer son aménagement intérieur au début du xix^e siècle, et plus particulièrement celui de la bibliothèque qui constitue l'objet de cette étude.

Il existe cependant plusieurs précieux témoignages d'époque. Dans son ouvrage *Beauties of Wiltshire*, l'*antiquarian* et éditeur John Britton (1771-1857) décrit la bibliothèque d'Erlestoke Park comme un rectangle de 11,88 m sur 11,58 m avec une hauteur sous plafond de 4,87 m⁴. D'après lui, la pièce était scandée de huit colonnes imitant le marbre de Sienne, ce que confirme une photographie prise en 1919 (**fig. 1**). Le catalogue de vente de 1832, de plus de deux cents pages, est un outil très utile à notre recherche, car la répartition des lots fut faite en fonction de leur positionnement dans la maison⁵. Il nous est donc possible de connaître la description des objets de différentes natures présents dans la bibliothèque en 1832. Nous savons ainsi que la couleur dominante de cette pièce était le rouge. Trois grandes fenêtres étaient ornées de lourds rideaux de soie cramoisie dont le tissu avait également été utilisé pour tapisser plusieurs pièces de mobilier en acajou et bois de rose telles que deux grands canapés, deux méridiennes, une série de chaises à la grecque et deux écrans de cheminée. L'unité était probablement encore renforcée par la présence de ce tissu sur les murs et à l'intérieur des caissons du plafond comme l'indique un journaliste du *Gentleman's Magazine* en août 1832 :

*The ceilings of these rooms [Grand North drawing-room, Grand South drawing-room, Ante drawing-room et Library] were highly enriched, thrown into splendid compartments by massive cornice-work, gild in burnished gold, and the intervening space painted to correspond with the walls*⁶.

- 3 Henry Francis Chettle *et al.*, *A History of the County of Wiltshire*, Londres, R. B Pugh and Elizabeth Crittall, 1953, vol. 7, p. 82-86. Isabel Ide, « "A very pretty seat" : Erlestoke Park, 1780-1999 », *The Wiltshire archaeological and Natural History Magazine*, 93, 2000, p. 9-19
- 4 John Britton, *Beauties of Wiltshire*, Londres, J.D Dewick, 1825, vol. 3, p. 358.
- 5 *Catalogue of the Magnificent Assemblage of Property at Erlestoke Mansion near Devizes, in Wilts, accumulated within this Far-Famed Abode of Taste and Vertu, during the last Twenty Years, at an enormous expense, the whole selected by George Watson Taylor, Esq. M. P. which will be sold by Auction by Mr. George Robins On the Premises on Monday, the 9th Day of July, 1832, and Twenty succeeding Days*, Londres, George Robins, 1832.
- 6 *Gentleman's Magazine*, 152, août 1832, p. 162-163. Traduction de l'auteur : « Les plafonds de ces pièces [Grand North drawing-room, Grand South drawing-room, Ante drawing-room et Library] étaient d'une grande richesse, splendidement compartimentés par une corniche massive,



Fig. 1. Bedford Lemere & Company, *La bibliothèque d'Erlestoke Park*, 1919, photographie noir et blanc, Swindon, Historic England Archive [© By permission of Historic England Archive]

Les murs étaient couverts de rayonnages en acajou, un bois précieux, mais sombre, équipés de portes-vitrées pour protéger les livres donnant à cette pièce un caractère plus sobre que celui des drawing-rooms pour lesquelles une soie beige ou une soie verte à motifs floraux avaient été employées. Concernant le reste des objets placés dans la bibliothèque, il s'agissait d'un assemblage à la fois historiciste et éclectique. Le mobilier était principalement de facture moderne de style néo-grec et *Regency*, tandis que la collection de tableaux, d'objets d'art et de sculptures était majoritairement ancienne et tournée vers l'art anglais ou oriental.

dorée à l'or mat, formant des caissons peints en correspondance avec [la couleur] des murs ». Dans les trois autres drawing-rooms, les murs étaient tendus du même tissu que les rideaux et le mobilier d'assise dans une harmonie de couleur parfaite. Il est donc plus que probable qu'il en était de même dans la bibliothèque.

Face à cet apparent désordre, on peut s'interroger sur les raisons qui poussèrent le collectionneur à assembler ces objets en ce lieu. On peut également se demander s'il existait ici un système de valeur différent faisant dialoguer les objets entre eux non plus suivant un vocabulaire esthétique commun, mais suivant la projection d'un discours propre au propriétaire.

Dans l'histoire des *country houses* britanniques, la bibliothèque fut souvent un lieu de repli, d'étude, dont l'agencement était régi par des codes mis en place au XVII^e siècle, comme nous allons le voir plus loin⁷. Les œuvres d'art exposées étaient généralement limitées à une série de portraits de famille ou bien aux portraits d'hommes et femmes illustres, britanniques et quelques fois étrangers. Dans le cas de Watson Taylor, l'aménagement intérieur de la bibliothèque d'Erlestoke Park était probablement soutenu par une logique personnelle issue de ses centres d'intérêt, essentiellement tournés vers l'histoire, les beaux-arts, la littérature, les sciences et les personnages illustres ayant contribué à l'avancée de la recherche et de la création dans ces domaines. Afin d'éclairer ses choix, nous allons tout d'abord évoquer les caractéristiques de cet intérieur avant de les comparer à plusieurs exemples anciens et contemporains.

Un décor aux multiples facettes

L'aménagement intérieur de la bibliothèque d'Erlestoke Park fut influencé à la fois par la tradition, mais aussi par le goût esthétique des élites *Regency*. Toutefois Watson Taylor les modela de manière à ce que le lieu reflète son goût personnel. Plutôt que rechercher la cohérence stylistique, il souhaita introduire un discours plus conceptuel et plus intime.

La première caractéristique réside dans la sélection de tableaux et de sculptures présentés dans cette pièce. Sa vaste collection de peintures françaises, italiennes, flamandes, hollandaises ou espagnoles était éparpillée dans toute la demeure. Dans la bibliothèque, il avait choisi d'assembler les portraits de figures britanniques en rapport avec l'histoire nationale. Quelques figures politiques comme le portrait de William Pitt le Jeune (1756-1806), Premier ministre de 1783 à 1806, par John Hoppner (1758-1810). Mais surtout des figures littéraires comme les portraits de Sir Walter Scott (1771-1832) et Lord Byron (1788-1824) par Thomas Phillips (1770-1745), Arthur Murphy (1727-1805) par William Hogarth (1697-1764), Samuel Johnson (1709-1784) par Sir Joshua Reynolds (1723-1792), George Steevens (1736-1800) par Johann Zoffany (1733-1810) ou le buste d'Alexander Pope (1688-1744) par Louis-François Roubiliac (1695-1702) (**fig. 2**). Il y avait

⁷ Mark Purcell, *The Country House Library*, New Haven / Swindon, Yale University Press / National Trust, 2017.



Fig. 2. Louis-François Roubiliac, *Buste d'Alexander Pope*, 1741, marbre, 62,9 cm × 43,2 cm × 22,9 cm, New Haven, Yale Centre for British Art (B1993.27) [© Yale Center for British Art]

aussi des figures du monde artistique comme un autoportrait de William Dobson (1610-1646) ou le buste de Sir Joshua Reynolds par Giuseppe Ceracchi (1751-1801)⁸. Ce choix s'inscrivait dans une tradition plus ancienne dont les jardins de Stowe, étudiés par Katherine Eustace, sont un exemple intéressant⁹. Richard Temple, 1^{er} vicomte Cobham (1675-1749), propriétaire de Stowe, occupait au début du XVIII^e siècle une place éminente à la cour du roi George II (1683-1760). Il commanda en 1734-35 à William Kent (1685-1748) la réalisation d'un petit temple baptisé Temple des hommes illustres britanniques (*Temple of the British Worthies*) (**fig. 3**). Cette construction était ornée de bustes par Michel Rysbrack (1694-1770) et Peter Scheemakers (1691-1781) qui devinrent

les références absolues pour les séries de bustes historiques reproduites à de nombreuses reprises et exposées dans les bibliothèques de l'aristocratie ou des universités. Les personnages représentés étaient largement associés aux arts, aux sciences, aux victoires militaires et au commerce britanniques. Cette série est fondamentale, car elle établit dès cette date des prototypes pour la représentation des icônes nationales les plus populaires comme William Shakespeare

- 8** Un nombre important d'œuvres de la collection Watson Taylor a été identifié par l'auteur de cette présentation dans le cadre de sa thèse de doctorat : Élodie Goëssant, *George Watson Taylor, Esq. MP (1771-1841) : collectionneur de peintures dans l'Angleterre Regency*, thèse de doctorat en Histoire de l'art dirigée par Barthélémy Jobert, université Paris-Sorbonne, 2016. Le buste d'Alexander Pope par Louis-François Roubiliac ayant appartenu à George Watson Taylor peut aujourd'hui être associé à celui conservé au Yale Centre for British Art de New Haven (1741, inv. B1993.27). Celui de Sir Joshua Reynolds par Giuseppe Ceracchi, réalisé vers 1778, est aujourd'hui conservé à la Royal Academy de Londres (inv. 03/1686). Le portrait de Samuel Johnson peint par Sir Joshua Reynolds vers 1772 se trouve à la Tate Britain de Londres (inv. N00887).
- 9** Katharine Eustace, « The politics of the past. Stowe and the development of the historical portrait bust », *Apollo*, 148/437, juil. 1998, p. 31-40.



Fig. 3. *Temple des Hommes Illustres britanniques*, 2016, Stowe (Buckinghamshire) [© CC0 1.0]

(1564-1616), John Milton (1608-1674), John Locke (1632-1704) et Isaac Newton (1642-1727). Dès la fin des années 1730, ces « bustes de bibliothèque » devinrent des éléments indispensables de la décoration domestique. L'exposition de bustes d'hommes illustres dans les pièces d'apparat des grandes demeures aristocratiques se développa tout au long du XVIII^e siècle comme à Blenheim Palace (Oxfordshire), Castle Howard (Yorkshire), Houghton Hall (Norfolk) ou Syon House (Middlesex). Comme l'indique Malcolm Baker, spécialiste de la sculpture britannique du XVIII^e siècle, les bustes étaient placés au-dessus des rayonnages créant un dialogue entre les textes et les figures de leurs auteurs dans un rapport assez informel¹⁰.

Cette approche est à mettre en rapport avec celle qui anima probablement Watson Taylor puisque de nombreuses corrélations peuvent être faites entre les personnages représentés sur les bustes et toiles de la collection et les ouvrages de la bibliothèque. Il possédait en effet des livres en rapport avec un très grand nombre de figures ayant construit l'histoire artistique, littéraire et politique de la Grande-Bretagne, ainsi que des incunables et de nombreuses archives (des tracts et pamphlets par exemple) témoignant de sa passion pour le fait historique. Une passion que l'on peut rattacher à la nouvelle vision historiographique

¹⁰ Malcolm Baker, *The marble index. Roubiliac and sculptural portraiture in Eighteenth-century Britain*, New Haven, Yale University Press, 2014, p. 144-145.

émergeant à l'époque romantique et qui se traduit également chez lui par un intérêt pour l'histoire du Wiltshire et les sites encore mystérieux de Stonehenge et Avebury. Son grand attrait pour les ouvrages anciens en tant qu'objets de collection fut bien connu de son vivant. Il fut d'ailleurs membre du très sélect Roxburghe Club, la plus ancienne société de bibliophiles au monde, créée en 1812¹¹. Ce qui caractérise cependant le choix des personnages présents dans la bibliothèque de Watson Taylor et le différencie des exemples précités c'est la prééminence du portrait peint sur le portrait en buste et celle des figures de la littérature et des arts sur celles de la vie militaire, commerciale et politique du pays. Contrairement aux exemples des xvii^e et xviii^e siècles, Watson Taylor n'acquies visiblement pas ces portraits pour illustrer une histoire politique générale, présenter une lignée d'admirables ancêtres ou exposer une gloire personnelle au travers des portraits de protecteurs ou de relations prestigieux¹². Il chercha plutôt à faire de sa *library* un lieu de méditation et de réflexion où il pouvait s'entourer des personnages qu'il admirait particulièrement et dont il avait véritablement choisi d'acquies le portrait. Cette vision est d'autant plus justifiée qu'il s'essaya lui-même à l'écriture, publiant plusieurs ouvrages au cours de sa vie, avec un certain succès. Il toucha à plusieurs genres littéraires tels que l'essai politique, la poésie, le roman épistolaire, la parodie et le théâtre¹³.

À côté de ces références à l'Histoire britannique, le mobilier et les objets d'art formaient un ensemble bien plus éclectique, mais toujours en rapport

11 Jusqu'à aujourd'hui, trois cent quarante-six membres s'y sont succédé. Au xix^e siècle, ses sociétaires étaient choisis parmi les candidats possédant une bibliothèque de grande qualité et/ou un intérêt académique pour les lettres. Au moment de son élection, Watson Taylor rejoignit un cercle savant comprenant George John, comte Spencer (1758-1834), George Granville Leveson-Gower, duc de Sutherland (1758-1833), Samuel Egerton Brydges *baronet* (1762-1837), le révérend Thomas Frognall Dibdin (1776-1847), William George Spencer Cavendish, duc de Devonshire (1790-1858), George Spencer-Churchill, duc de Marlborough (1766-1840), George Howard, comte de Carlisle (1773-1848), le révérend William Holwell-Carr (1758-1830), George Hibbert (1757-1837) et Sir Walter Scott *baronet* (1771-1832). Thomas Frognall Dibdin, *Reminiscences of a literary life*, Londres, John Major, 1836, p. 389 et 468.

12 Une approche qui fut celle d'un de ses contemporains, le Premier ministre Sir Robert Peel (1788-1850). Vers 1824, Peel, alors *Home Secretary* du Premier ministre Lord Liverpool (1770-1828), annonça à Sir Walter Scott vouloir installer dans sa demeure londonienne de Whitehall Gardens une série de portraits de ses amis et relations politiques les plus proches peints par Thomas Lawrence (1769-1830). « So much for the fine arts, science, war and law » écrivait Peel à Walter Scott. Cette série fut augmentée des portraits de la famille Peel, faisant de sa collection de toiles de Lawrence la plus importante après celle de George IV. Lettre de Sir Robert Peel à Sir Walter Scott, 7 juillet 1824, dans Charles Stuart Parker, *Sir Robert Peel from his private papers*, Londres, John Murray, 1891-1899, vol. 1, p. 365-366.

13 George Watson Taylor, *Pieces of Poetry with two dramas*, Londres, C. Whittingham, College House, 1830, 2 vol.

avec le goût personnel de leur propriétaire. Une grande partie du mobilier était de facture moderne, créé par des artisans britanniques suivant le style propre à la période et mêlant principalement les influences néoclassique et Empire. L'emploi de l'acajou et du bois de rose ajoutait à la préciosité de l'ensemble, mais leurs couleurs sombres conféraient peut-être une certaine sévérité à la pièce. Ceci tranchait en effet avec le mobilier en bois de citronnier placé dans les chambres à l'étage. L'accent mis sur l'acajou dans plusieurs pièces du rez-de-chaussée peut également s'expliquer par les liens entretenus par Watson Taylor avec les Antilles. Ils lui permettaient sans doute d'acquérir ce bois précieux en grande quantité et à un tarif avantageux quoiqu'élevé afin de faire réaliser des meubles sur mesure, tels les rayonnages de sa bibliothèque.

À ce mobilier contemporain s'ajoutaient deux grands bureaux et un précieux encier en bois d'ébène et marqueterie Boulle, ornés de bronzes dorés. Il est difficile de déterminer s'il s'agissait de création du xvii^e siècle ou bien de création contemporaine imitant le style Louis XIV, mais leur présence s'explique par l'intérêt ancien du collectionneur pour l'art français. Il possédait d'ailleurs de beaux spécimens authentiques dans sa collection comme un coffret en tombeau proche du modèle aujourd'hui conservé au Rijksmuseum¹⁴ (fig. 4), et d'autres meubles aux provenances illustres comme le guéridon orné de porcelaine de Sèvres réalisé pour Madame du Barry (1743-1793) par Martin Carlin (1730-1785) et Charles Nicolas Dodin (1734-1803), aujourd'hui au musée du Louvre¹⁵, ou un secrétaire et une commode en laque du Japon et bronzes dorés commandés par la reine Marie Antoinette (1755-1793) à Jean-Henri Riesener (1734-1806) (fig. 5). Ce goût pour l'art français, Watson Taylor le partageait avec le Prince Régent (1762-1830), devenu George IV en 1820, et de nombreux autres collectionneurs du temps comme William Beckford (1760-1844). Chez notre collectionneur cette francophilie entrainait là encore en résonance avec de nombreux ouvrages sur l'Histoire et les arts en France et de nombreux documents d'archives présents dans les rayonnages de sa bibliothèque. Il partageait également avec ces grands personnages le goût pour les meubles et objets ornés de mosaïque et de pierres dures dont on retrouve plusieurs exemples dans la bibliothèque comme une table au plateau de marbre noir italien, orné d'une mosaïque de marbres et pierres

14 Watson Taylor vendit son propre exemplaire du coffret en tombeau en mai 1825 (lot 31). *A catalogue of [...] Sumptuous articles of Parisian and other Furniture in the first style of magnificence including many that formerly adorned the Palace of Versailles and other Royal Residences in France [...], from the late very distinguished town mansion of G. Watson Taylor, Esq. in Cavendish Square [...], 28 May 1825*, Londres, Mr. Christie, 1825.

15 Martin Carlin et Charles-Nicolas Dodin, Guéridon : *Le Concert du grand sultan* d'après Carle Van Loo (plaque centrale) et six plaques d'après Antoine Watteau (autour de la plaque centrale), 1774, Paris et manufacture royale de porcelaine de Sèvres, 81,70 × 80 cm, Paris, musée du Louvre, INV. OA 10658.



Fig. 4. Attribué à André-Charles Boulle, *Coffre en tombeau*, vers 1685-90, chêne, noyer, ébène, poirier, cuivre, étain, bronze, fer et or, 138,3 cm × 91,4 cm × 65,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (BK-2009-255-1) [© Rijksmuseum Amsterdam]



Fig. 5. Jean-Henri Riesener, *Secrétaire en armoire*, 1783, chêne, ébène, laque du Japon, tulipier, amarante, houx, houx noirci, bronzes dorés, marbre et velours, 144,8 cm × 109,2 cm × 40,6 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art (20.155.11)

dures représentant des rinceaux de fleurs et de fruit entourant un perroquet¹⁶. D'autres exemples d'objets ornés de pierres dures étaient présentés dans une des *drawing-rooms* de la demeure comme une paire de cabinets réalisée par les ateliers de Robert Hume (actif en 1808-1840). L'un de ces cabinets appartient aujourd'hui au Brooklyn Museum of Art¹⁷.

Ces pièces de mobilier étaient complétées par des œuvres d'art orientales telles qu'un grand tapis turc, une boîte octogonale indienne en bois de santal et ivoire et des sièges de jardin en porcelaine de Chine ornés de paysages, de personnages et de fleurs. Ces objets s'intégraient dans une collection plus vaste de porcelaines orientales et d'objets d'art en argent filigrané répartis dans toute la maison. Les œuvres d'art orientales étaient parmi les objets les plus recherchés par notre collectionneur. Ce goût pour l'art oriental était aussi un héritage



Fig. 6. Joshua Reynolds, *Portrait de Warren Hastings*, 1766-1768, huile sur toile, 126,4 cm × 101 cm, Londres, National Portrait Gallery, (NPG4445) [© National Portrait Gallery, London]

du collectionnisme français de la fin du XVIII^e siècle. Il le partageait là encore avec William Beckford et George IV. Ce dernier commanda d'ailleurs à l'architecte John Nash (1752-1835) la réalisation de ce qui reste sans doute la plus fabuleuse expression de ce goût *Regency* pour l'art asiatique : le Brighton Pavilion (1815-1822). Dans la bibliothèque, un lien peut d'ailleurs être proposé entre l'histoire personnelle de Watson Taylor et ces objets extraeuropéens, les livres traitant de ces contrées lointaines dans les rayonnages et la présence du célèbre portrait de Warren Hastings (1732-1818) par Joshua Reynolds (fig. 6). Ce portrait de l'ancien gouverneur général du Bengale et principal

- 16** Pour plus d'informations sur les meubles ornés de pierres dures en Grande-Bretagne, voir Simon Swynfen Jervis et Dudley Dodd, *Roman Splendour, English Arcadia: The Pope's Cabinet at Stourhead*, Swindon / Londres, National Trust / Philip Wilson publishers, 2014.
- 17** Attribué à Robert Hume, *Cabinet*, vers 1820-30, chêne, ébène, pierres dures et marbre, 101,6 × 171 × 55,4 cm, New York, en dépôt au Metropolitan Museum of Art, INV. L.1995.19.

créateur de l'Empire britannique des Indes pouvait se rattacher au souvenir de deux cousins de Watson Taylor, Robert Townsend Farquhar (1776-1830) et Walter Farquhar Jr. (†1813), entrés au service de la Compagnie des Indes orientales, l'un à Madras et Calcutta, l'autre en Malaisie¹⁸.

Dans la bibliothèque d'Erlestoke Park, il semble qu'un système de correspondances ait été mis en place par Watson Taylor afin de lier les objets les uns aux autres en prenant pour dénominateur commun ses centres d'intérêt personnel. Il ne chercha pas à reproduire strictement une bibliothèque aristocratique classique. S'il partagea le goût du temps par bien des aspects, la sélection des objets selon un même degré de préciosité et d'intérêt fut bien le fruit d'une politique d'acquisition raisonnée et érudite par laquelle il chercha à marquer son individualité. C'est cette personnalisation ainsi que les fonctions multiples de la pièce, dont nous allons parler maintenant, qui distinguent cet aménagement intérieur de la plupart des autres bibliothèques de *country houses* du temps.

Une bibliothèque à la charnière

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, les bibliothèques de *country houses* britanniques étaient des lieux intimes, souvent réservés au maître de maison et destinés à l'étude et à la gestion des affaires administratives et politiques. Comme nous l'avons vu, elles présentaient généralement des rayonnages en chêne surmontés de bustes d'hommes illustres britanniques et parfois étrangers. Ce caractère un peu austère était également présent dans plusieurs demeures royales telles que la bibliothèque de la reine Charlotte à Frogmore house (**fig. 7**) ou la Octagonal library de l'ancien palais de Buckingham.

La bibliothèque d'Erlestoke Park tranche avec cet aspect studieux et retiré puisque malgré la présence imposante de ses deux larges bureaux en marqueterie Boulle, la pièce abritait également un grand piano-forte Broadwood et de précieuses tables de jeu d'échecs ou de backgammon. L'historien John Britton qui connaissait personnellement le collectionneur et sa demeure témoigne du fait que la bibliothèque, située au centre du rez-de-chaussée entre le hall et le jardin, était l'une des plus grandes pièces de la maison et servait à la fois de bibliothèque et de salle de repos pour la famille¹⁹. Ceci explique donc la

18 David R. Fisher, « Sir Robert Townsend Farquhar, 1st bt. (1776-1830), of 13 Bruton Street and 2 Richmond Terrace, Whitehall, Mdx. », in *The History of Parliament: the House of Commons 1820-1832*, Cambridge University Press, 2009 (disponible sur le site : <http://www.historyofparliamentonline.org/volume/1820-1832/member/townsend-farquhar-sir-robert-1776-1830/>, consulté le 14 mai 2018).

19 Britton, *Beauties of Wiltshire*, *op. cit.*, p. 358.

présence des tables de jeux, du piano et des nombreux canapés, fauteuils et chaises. La destination même de la pièce avait donc été considérablement transformée par rapport à la tradition.



Fig. 7. Charles Wild, *Frogmore House : la bibliothèque de la Reine*, vers 1819, aquarelle, 20 cm × 26,1 cm, Royal Collection (RCIN 922120) [© Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018]

La fonction de salle d'étude et de travail avait très probablement été transportée dans la *Study* adjacente où Watson Taylor avait fait installer un autre bureau, des rayonnages et seulement deux tableaux. Ces toiles n'avaient cependant pas été choisies au hasard puisqu'elles incarnaient l'essence même de ses plus profondes aspirations. Le premier était un portrait d'Alexander Pope, son auteur préféré, par Charles Jervas (**fig. 8**) et faisait écho à ses propres prétentions littéraires. L'autre portrait était celui de la famille d'Everhard Jabach par Charles Le Brun (**fig. 9**) qui incarnait à lui seul l'archétype du collectionneur érudit dont Watson Taylor souhaitait sans doute s'inspirer.

Étant placé dans le prolongement des *drawing-rooms* d'apparat, on comprend donc que l'aménagement intérieur de la bibliothèque était destiné à être vu de la plupart des visiteurs amenés à séjourner à Erlestoke Park, comme ce



Fig. 8. Attribué à Charles Jervas, *Portrait d'Alexander Pope*, vers 1713-1715, huile sur toile, 177,8 cm × 127 cm, Londres, National Portrait Gallery (NPG112) [© National Portrait Gallery, London]



Fig. 9. Charles Le Brun, *Portrait d'Everhard Jabach et sa famille*, vers 1660, huile sur toile, 280 cm × 328 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art (2014.250)

fut le cas de la duchesse de Kent et de la jeune princesse Victoria en 1830²⁰. Elle servit même de décor pour un grand dîner en octobre 1827²¹. Le discours véhiculé par les œuvres d'art et notamment la série de portraits n'était donc pas destiné uniquement à l'intimité du collectionneur et de sa famille, mais à tous ses hôtes de marque. L'exposition de ses choix personnels en matière de décor était parfaitement assumée et même revendiquée. La pièce faisait une synthèse des centres d'intérêt du propriétaire cherchant probablement à mettre en avant son érudition et éveiller la curiosité. Le choix de faire de la bibliothèque un lieu de réunion et de repos pour la famille est d'autant plus étonnant qu'au même niveau se trouvaient les trois autres magnifiques *drawing-rooms* pouvant tout à fait accueillir les mêmes activités. Le caractère familial de la bibliothèque laisse à penser que les enfants avaient facilement accès à cette pièce et aux ouvrages. On y trouvait des livres de contes, des romans contemporains comme les ouvrages de Jane Austen (1775-1817) ou de Sir Walter Scott, mais aussi de nombreux récits de voyages et de précieux livres de botanique. Ces derniers pourraient d'ailleurs avoir suscité la vocation du troisième fils, George Graeme Watson Taylor (1816-1865), qui devint botaniste sur l'île de Montecristo dans les années 1850²². Il semble donc qu'à Erlestoke Park, la pièce mêlait à la fois les fonctions de bibliothèque et de *drawing-room* classique, tandis que les activités d'étude et de gestion administratives étaient reportées dans la *Study*.

L'évolution stylistique des décors de bibliothèque à la fin du XVIII^e siècle et dans la première moitié du XIX^e siècle fut marquée par l'influence des styles néo-gothique et néo-Tudor comme dans la demeure d'Horace Walpole (1717-1797) à Strawberry Hill (Middlesex) ou William Beckford à Fonthill Abbey (Wiltshire), qui allaient bien plus tard influencer les architectes victoriens. Mais un éclectisme dans le décor et dans les fonctions de la pièce comme celui de George Watson Taylor à Erlestoke Park reste finalement assez rare pour son époque. Un autre exemple doit cependant être cité. Il s'agit de la White library du 3^e comte d'Egremont (1751-1837) à Petworth House (West Sussex) représentée en 1827 par Joseph William Turner (1775-1851) lors d'un de ses séjours (**fig. 10**). Si l'on y retrouve bien les rayonnages et les portraits en buste typiques des bibliothèques de *country houses* traditionnelles, accompagnés de nombreux portraits d'hommes et femmes illustres et de tableaux des maîtres anciens, on y voit également des

20 John Russell, *Memoirs, Journal, and Correspondence of Thomas Moore*, Londres, Longman, Brown, Green and Longman, 1854, vol. 4, p. 154-155.

21 *The Morning Post*, 6 octobre 1827.

22 Lettre de Joseph Dalton Hooker à Charles Robert Darwin, 19 juin 1862, in Frederick Burkhardt et al. (éd.), *The Correspondence of Charles Darwin*, Cambridge University Press, 1997, vol. 10, p. 259-260, note 6.



Fig. 10. Joseph Mallord William Turner, *Petworth: la bibliothèque blanche, vue de l'Enfilade depuis l'Alcôve*, 1827, 1827, aquarelle, 14,3 cm × 19,3 cm, Londres, Tate Britain (D22678) [© Tate CC-BY-NC-ND 3.0 (Unported) (<http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-petworth-the-white-library-looking-down-the-enfilade-from-the-alcove-1827-d22678>)]

fauteuils et canapés ainsi qu'un piano, ce qui prouve la fonction plurielle de cette pièce tout comme chez Watson Taylor.

C'est donc la personnalisation du lieu, dans son aménagement et ses fonctions, qui différencie la bibliothèque d'Erlestoke Park de celles de nombre de grandes demeures aristocratiques. Dans la plupart des cas, les propriétaires avaient hérité des aménagements intérieurs de leurs ancêtres, faisant quelques ajouts à l'occasion. Watson Taylor en revanche créa entièrement et librement sa bibliothèque. Il put la rendre conforme à ses désirs tout en conservant certains éléments du vocabulaire architectural et décoratif traditionnel de la *country house library*.

Conclusion

Tranchant nettement avec la recherche d'unité stylistique et esthétique propre aux œuvres d'art totales, nous avons vu que la bibliothèque d'Erlestoke Park se caractérisa à la fois par l'éminente idiosyncrasie de la politique d'acquisition de son propriétaire et par l'influence des fonctions plurielles de la pièce.

L'important mélange de styles et de thématiques trouve sa logique dans le jeu de correspondance créé par Watson Taylor entre les objets et ses centres d'intérêt. À la fois salon de réception, de loisirs pour la famille et lieu d'érudition, l'aménagement intérieur de cette pièce pouvait véritablement servir d'assise aux conversations du maître de maison avec ses invités. Elle se situait ainsi géographiquement et fonctionnellement au cœur de la distribution intérieure de la demeure, sans être malgré tout considérée comme la pièce principale. Se situant à la charnière de l'époque *Regency* et de l'ère victorienne ce cas témoigne de l'évolution progressive de la place de la bibliothèque dans les intérieurs des grandes demeures. Il s'agit d'autre part d'un exemple intéressant de déplacement de la notion d'harmonisation passant d'une recherche de cohérence stylistique et fonctionnelle de la pièce à la recherche d'un discours plus conceptuel et même intime. Un discours dont la clé de compréhension ne résiderait plus dans une série de codes culturels nationaux propres à toutes les personnes éduquées de l'époque²³, mais dans l'existence d'un lien d'érudition commun et complice entre le propriétaire et son visiteur.

23 Série de codes culturels communs à une société donnée tels qu'ils ont été théorisés par Pierre Bourdieu sous le terme d'*habitus*. Pierre Bourdieu, *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris, Éd. de Minuit, 1979, p. 189-248.

FRANCIS COOK'S LIBRARY IN MONSERRATE PALACE: INTERSECTIONS OF CONTEMPORARY DESIGN WITH PRECIOUS ANTIQUITIES

TERESA NETO

M. Arch., Instituto Superior Técnico, University of Lisbon – Post-graduation, Studies in Contemporary Art and Curatorship, Faculdade de Letras, University of Lisbon

Even though Sir Francis Cook was one of the greatest worldwide collectors during the second half of the nineteenth century, he remains essentially anonymous in this field. His memory has a collector slipped from public memory, both because of his rapid ascent as a textile merchant and the dispersion of his diverse acquisitions¹. His art collections, gathered in Richmond and Sintra, began to be studied only quite recently².

The wealthy industrialist sought to create romantic interiors according to a well-established model, pioneered by collectors such as Horace Walpole (1717-1797) or William Beckford (1760-1844), whom he deeply admired. These patrons established their collections through diligent accumulation throughout decades and wished to create environments where they could enjoy their precious acquisitions. However, they also wished to live in a house with the comforts of contemporary living. Thus, the imaginative patron would combine his efforts with sensitive architects and talented decorators to create an interior that would seamlessly integrate antiquities and contemporary furnishings. In order for this to happen, these furnishings were inspired by models of the past, reviving decorative styles such as the Gothic. This resulted in design juxtapositions that

1 As Clive Wainwright elucidates: “Most aristocratic collectors added their collection to those of their ancestors already housed at their seat, thus their collections are often well documented. The collections formed by middle-class collectors present far more of a problem, as these were usually dispersed at their death.” Clive Wainwright, *The Romantic Interior: the British collector at home 1750-1850*, New Haven, Yale University Press, 1989, p. 30.

2 Aside from brief mentions, there is a study on Sir Francis Cook's collection in Doughty House, Richmond: Elon Danzinger, “The Cook collection, its founder and its inheritors,” *The Burlington Magazine*, 146/1216, July 2004, p. 444-458; and another regarding Monserrate: Maria João Neto, *Monserrate, the romantic country house of an English family*, Lisbon, Caleidoscópio, 2015, as well as the recent exhibition catalogue: Maria João Neto (ed.), *Monserrate Revisited: the Cook Collection in Portugal*, Lisbon, Caleidoscópio, 2017.

create dynamic interiors in Monserrate Palace, and we selected the Library as the paramount example of this phenomenon.

While it is known that Francis Cook entrusted Thomas Knowles with the new project for the Monserrate Palace, there are no records that allow to establish authorship for the interior decoration. While the furniture in most rooms could have been collected by the owner himself, the Library was certainly designed as whole. Through stylistic analysis and comparison of Library furnishings, we propose that Cook entrusted John Gregory Crace with the interior design of the room. After the decorative elements were dispersed in the 1946 auction, it became imperative to locate the pieces in private collections so that we could identify them through the same process.

The Cook Collection in Portugal

In Portugal, Francis Cook rehabilitated Monserrate, a country house in the picturesque and romantic village of Sintra, once inhabited by the celebrated writer William Beckford, as Lord Byron emphasized in his famous poetic work *Childe Harold Pilgrimage*³. Francis Cook, who became enamored by the property during a brief passage through Portugal for his Grand Tour in 1832, later bought it in 1856 and finished its reconstruction in 1864. Ferdinand II, King of Portugal, awarded Francis Cook with the title 'Viscount of Monserrate' for restoring this historic property. Cook kept purchasing neighboring historical villas, becoming one of the biggest property owners in Sintra, second only to the King.

William Beckford rented Monserrate in 1794-95, and thus Cook wanted to honor the writer's memory by preserving the plan but Cook entrusted the British architect James Thomas Knowles (1806-1884) with entirely new façades (**fig. 1**). Along with applying the new plaster decorative membrane to the existing layout, Knowles added many technological novelties, such as a central heating system, a dumbwaiter – from the pantry assisting the dining room to the newly added kitchen in the underground floor – and a water closet in the master bedroom. The owner began to buy antiques to decorate the various spaces of the house and the gardens, after the works were completed. He was also interested in the production of new design pieces that British artists were making at the time, based on models of the past, now manufactured through modern techniques and supported by industrial machines. These pieces, mainly made public at

3 Lord Byron cites different notable men and views of Sintra, including Beckford and Monserrate. Byron's work was heavily disseminated among European intellectual circles, adding a romantic dimension to the already historical facet of Monserrate, as pointed out by Neto, *Monserrate*, *op. cit.*, p. 11.



Fig. 1. David Knights-Whittome, *Palace of Monserrate*, 1905 [© Sutton, Sutton Archives, David Knights-Whittome Collection]

major international fairs, were beginning to delight the wealthiest and to have a place in their homes. Francis Cook chose the newest Bechstein grand piano model for the Music Room, which had been exhibited to great success at the 1862 International Exhibition in London⁴; and the billiards room featured a contemporary table from Magnus, the makers of billiard tables for the British royal family whom had also been present at the 1862 affair⁵. These additions show how Cook seeks to combine relics with design novelties in Monserrate's interiors.

Francis Cook died in 1901, but the eclectic decoration remained mostly identical throughout the times, as an analysis of photographic records reveals⁶.

4 "Bechstein tradition 1855-1860", s.d. (<https://www.bechstein.com/die-welt-von-bechstein/tradition/1855-1860/>, consulted in May 10, 2017).

5 Peter N. Clare, "Magnus Billiard Tables. The Magnus masterpieces", 2018 (<http://www.snookerheritage.co.uk/normans-articles/days-of-old/magnus-billiard-tables/>, consulted in June 12, 2018).

6 Clara Moura Soares, "The photographers of Monserrate: preserving the memory of the sumptuous interiors of the Palace until its auction in 1946" in Neto (ed.), *Monserrate Revisited*, *op. cit.*, p. 186-205.

During his lifetime, Carlos Relvas photographed the house circa 1870, some featuring the owner and his family and friends. Four years after Francis' death, his son Frederick commissioned the official British royal house photographer, David Knights-Whittome, to travel to Portugal⁷ and photograph the lavish interiors of Monserrate Palace. These photographs, and inventories made for inheritance purposes⁸, are important sources for our study today, since the entire collection was dispersed at auction, with the sale of the property in 1946.

Expanding the knowledge regarding specific pieces and the way they were arranged is facilitated by identifying their present whereabouts – closely inspecting the objects *in loco* allows to recognize trademarks and establish comparisons with other pieces that otherwise wouldn't be possible. Fortunately, a set of pieces belonging to the library were identified recently in private collections, permitting their study.

Library: Antiquities and modern commissions

Sir Francis Cook's interest in both antique and contemporary pieces of a wide gamut of period, style and origin led him to create diverse interiors such as the Library. The room is extensively covered with modular walnut shelves that complement the massive mahogany desk and x-frame oak chairs – from the same set as the dining and billiards room – straw rocking chairs and small ottomans. Decorative wallpaper and mural paintings cover the visible wall areas and the ceiling. Atop the white marble fireplace with carved ivy leaves, designed by Knowles, a large panel lined with garnet-colored velvet holds a collection of weaponry (fig. 2).

Crace furnishings

Unfortunately, any archival evidence related to the reconstruction and decoration of Monserrate was lost after 1946, hence we can only propose some attributions based on stylistic comparisons. In this way, we consider that this integrated interior design ensemble of furnishings is most likely the result of a direct commission to the prestigious Crace family firm⁹. Inarguably one of the

7 "Travel records", Sutton Archives, David Knights-Whittome Collection.

8 Francis Cook testament, archived in Portugal, is of great importance since it lists over 400 old master's paintings in his collection that were to be put into a trust, cf. Neto, *Monserrate, op. cit.*, p. 77. The inventories carried out on the death of the second baronet Frederick Cook and later of his son Herbert Cook, in 1920 and 1939 respectively, list the palace's contents without much detail.

9 Megan Aldrich (ed.), *The Craces: Royal Decorators, 1769-1899*, London, John Murray, 1990.



Fig. 2. David Knights-Whittome, *Library, Palace of Monserrate*, 1905 [© Sutton, Sutton Archives, David Knights-Wittome Collection]

most important interior decorators of the nineteenth century, they worked for British royals from George III to Queen Victoria for Palaces and Town Halls; stately homes for distinguished nobles such as the 6th Duke of Devonshire for his Devonshire House and Chatsworth, one of the most well-known country houses in England; and participated in Great Exhibitions, such as 1862 building in London, featuring a grand throne and canopy for the Queen at the opening ceremony¹⁰.

Previous to the Superintendence of decoration in 1862, John Gregory Crace (1809-1889) had already collaborated with Augustus Pugin (1812-1852) for the acclaimed Medieval Court at Crystal Palace in 1851 and the decoration of the new Palace of Westminster. Crace and Pugin designed furniture, wallpapers, tiles and other elements directly inspired by forms and models of the past, presenting newly manufactured objects designed in an ancient Gothic style, working in a total-work-of-art perspective and fuelling the Gothic Revival aesthetic in Victorian England.

10 "Drawing by John Gregory Crace", n.d. (<http://collections.vam.ac.uk/item/O712504/drawing-crace-john-gregory/>, consulted in June 11, 2018).

Since the Crace firm worked for such distinguished clients with a distinctive style, Francis Cook would probably want to follow suit, and in fact the Crace firm completed several commissions for Libraries in Country Houses that heavily resemble Monserrate's, such as Tynstesfield House (1863) and Knightshayes Court (c. 1870), the first by John Gregory Crace and the second jointly signed by Crace and his son John Dibblee Crace (1838-1919).

While the idea that the furnishings were designed by Crace is a working hypothesis, the chairs are undoubtedly so. This set, originally bearing the Crace logo in the 1905 pictures, and later reupholstered¹¹, is of the same design as the ones in Tynstesfield¹². Designed by Pugin in carved oak or walnut, with x-crossed legs, seat and back in leather held with brass round tacks, they appear to be based on medieval designs, such as the one seen in an engraving by Crispijn de Passe (c. 1590) (**fig. 3**).



Fig. 3. Crispijn de Passe, *Oficina Arcularia*, 1590-1612, engraving, 30,9×21,0 cm, London, Victoria and Albert Museum [© Victoria and Albert Museum (20357:1)]

- 11** The chair set was given by Francis Ferdinand Cook, 4th baronet to Stuart and Catherine Somerville in 1945, before the auction that took place the following year. This set is currently part of the John Somerville collection.
- 12** Regarding Tynstesfield cf. James Miller, *Fertile Fortune: The story of Tynstesfield, Pavilion*, 2006.

In Monserrate, the bookshelves go around the rectangular perimeter of the library, with different modules, integrating with the windows facing west, boasting a splendid view over the garden and the Atlantic Ocean. Slender pilasters punctuate these parcels, whose bases rest on the top of the lower cupboards, finishing in floral capitals that support the cornice. The top is finely sculpted and projects a frieze with stylized vegetal motifs. Narrow dust protectors in scalloped leather with gold accents decorate each shelf. There were plaques classifying the books' subject, in Gothic lettering, attached above the top shelf, framed by the capitals. Right above, at the base of the cornice, in the same lettering, there are biblical proverbs from King James Bible, related to the love for knowledge. The shelves contained 4,500 rare books, "without a doubt the best collection of Antiquity editions in Portugal¹³". Not much is known about these books apart from a newspaper clipping advertising its sale, weeks after the Palace auction. The collection was comprised of Portuguese, Spanish, French, English, German and Italian literature, with tomes from the fifteenth century up until the nineteenth, but predominantly from the sixteenth and eighteenth centuries. From eminent printers such as Didot, Barbou or Aldine – a Venetian printing office specialized in Latin and Greek masterpieces in the sixteenth century – some had super and ex libris. They were bought by Livraria Barateira, a used bookstore in Chiado, Lisbon. After a failed attempt to sell the collection to the Portuguese state, the books were most likely sold separately¹⁴.

The large desk placed in the middle of the library dominates the space. This partner's desk is notable for its size, design and characteristics. Its rectangular shape is the result of the junction of three square modules whose edges project over pilasters with acanthus leaves and scrolled legs that sit on protruding feet, giving dynamism to the compact structure. The center module, open on both sides, allows two people to use it sitting face to face. The inside of the modules reveal the versatility of the piece, where for example there is an adaptable structure for storing documents. On the other side, there are six different-sized drawers: the module constructed in such a way that the drawers can be organized according to the user's needs. There are no documents establishing authorship, however, by comparing with other library desks made around the same time, it is likely that the Crace firm designed it. The archives of the Metropolitan Museum of Art in New York hold a drawing of a piece of library furniture that can be used as a desk or portfolio cabinet, designed by John Gregory Crace whose projecting

13 *Diário de Notícias*, 12 December 1946, p. 123.

14 Neto, *Monserrate*, *op. cit.*, p. 124.

edges and decoration are very similar to Cook's desk¹⁵ (fig. 4). This imposing partner's desk was accompanied by two Crace x-frame chairs, set in front of each other, further giving the impression that they have the same provenance.

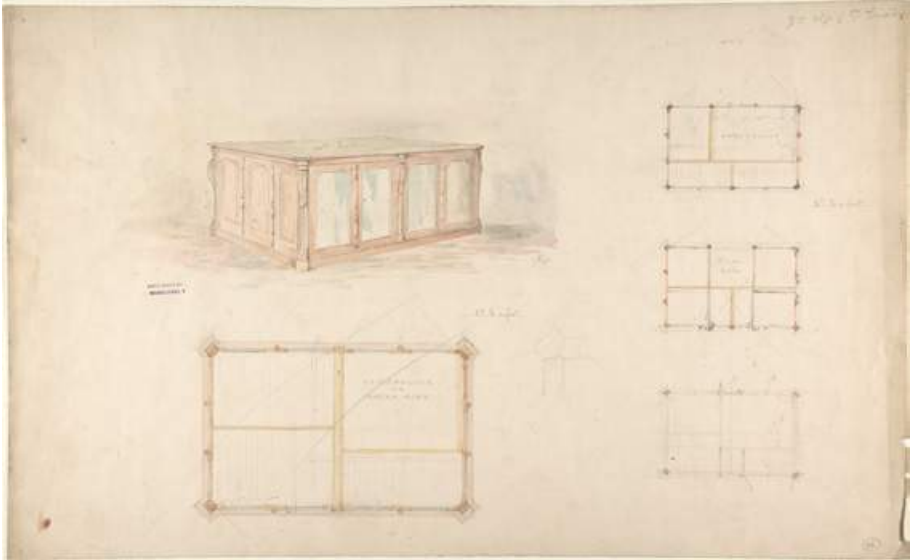


Fig. 4. John Gregory Crace and son, *Design for desk and/or portfolio cabinet*, 19th century, graphite and colored wash, 33,1 × 53,7 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art (67.736.17) [© Metropolitan Museum of Art Archives]

Antique weapons and a galvanoplasty ‘shield’

On the north wall, above the marble fireplace designed by Knowles, a panoply of weapons was placed on a panel, remaining there until sold in 1946. Fortunately, we were able to locate them in the Medeiros e Almeida museum house, allowing to identify typologies, age and origin of each piece¹⁶.

A diverse collection, the objects are to be admired both as a set and individually, with exquisite examples, such as an eighteenth century indo-persian shamshir; a mid-nineteenth century pocket pistol in the English style; a seventeenth century rifle from Sardinia; a Portuguese sword, mid-seventeenth

15 John Gregory Crace and son, *Design for desk and/or portfolio cabinet*, 19th century, graphite and colored wash, 33,1 × 53,7 cm, William E. Dodge Fund and Fletcher Fund, 1967 New York, The Metropolitan Museum of Art, 67.736.17.

16 This identification was carried out by Jorge Caravana and Maria de Lima Mayer, cf. Neto (ed.), *Monserate Revisited*, *op. cit.*, p. 352-371.

century, inscribed with verses by Luís Vaz de Camões; and a nineteenth century Polynesian ceremonial club¹⁷.



Fig. 5. Elkington & Co., designed by Antoine Vechte, *Electro-type shield*, ca. 1851, from Elkington & Co, *Catalogue of 'Works of Art'* [© Elkington & Co]

These weapons were arranged around a silver salver, enacting as a shield that was also purchased by Medeiros e Almeida. By comparing with similar designs¹⁸, it was possible to ascertain that it was designed by Antoine Vechte for Elkington & Co¹⁹ (**fig. 5**). This company was widely successful and received various royal warrants of appointments from British Royals and the Emperor of Austria, and Vechte was considered a master in this craft. This specific model, illustrating the Battle of the Amazons, was owned by the King of Prussia but became known as “the Elkington Shield”²⁰. This rosewater dish – meant to be used in conjunction with an ewer, for washing hands with rosewater – was inspired by seventeenth century designs, such as the one by Lavazzo

17 Maria de Lima Mayer and Jorge Caravana, “Panoply” in Neto (ed.), *Monserate Revisited*, *op. cit.*, p. 352-371.

18 Elkington & Co. galvanoplasty salvers are represented in Decorative Arts sections of notable museums, such as Orsay (Inv. number OAO 2067), Metropolitan (07:102.2) and Victoria & Albert, the latter retaining several models, including the very same model (REPRO.1852B-7). Aside from this piece in the Medeiros e Almeida House Museum, no other works have been identified in Portugal by these makers.

19 Regarding Elkington & Co. and the Victoria and Albert Museum, cf. Angus Patterson, “The Perfect Marriage of Art and Industry: Elkingtons and the South Kensington Museum’s Electrotype Collection”, *The Journal of the Antique Metalware Society*, 20, June 2012, p. 56-77.

20 Peter Connor, “Cast-collecting in the nineteenth century: scholarship, aesthetics, connoisseurship,” in Graeme Wilber Clarke (ed.) *Rediscovering Hellenism: the hellenic inheritance and the English imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 214.

Tavarone (1556-1641) today at the Victoria and Albert Museum²¹. Francis Cook most likely acquired this piece shortly after the 1851 Great Exhibition, as the museum did²². From the original design, several copies were made through galvanoplasty. This technique allowed for the effortless mass reproduction of intricate designs, serving as an education aid for manufacturers, designers and the public, aiming to consecrate England as a country of state-of-the-art manufacture with great design.

Amassing medieval weaponry as decoration became a characteristic feature of the Georgian aesthetic of accumulation, developed from 1750 onwards. By the second half of the nineteenth century it was the norm, particularly in country houses. Victorian taste bolstered a fascination for the Middle Ages, with ideals of “gothic chivalry” codes. On the opposite side of the library, above a side door led to a small coatroom, a partial set of armor hung – helmet, breastplate and gloves – that we cannot identify since its whereabouts are unknown.

The sources for these items were varied, and many ‘exotic’ weapons were brought over to England by the East Indian Company²³. By the 1850s, armor and weaponry was an essential element in a romantic decorative spirit.

Greek Vases and replicas of antiquity statues

Albeit the penchant for Gothic forms and medieval pieces, the Antiquity period was not forgotten in the Monserrate Library. To a medieval-inspired contemporary furniture and an eclectic selection of weaponry, Francis Cook added classical Greek and Roman antiquities. The room was filled with medallions, busts and statuettes, mostly representing Greek and Roman divinities and philosophers (**fig. 6**). A Portuguese newspaper published a very brief description of Monserrate, mentioning that the Library had “ancient marbles and medallions representing Homer and Heraclitus, Hippocrates and Democritus, eagled-eyes romans and caesar-like faces that seem to be alive, immersed in a aura of study and erudition²⁴”.

21 Tavarone Lavazzo, Lomellini Ewer and Basin, M.11&A-1974.

22 “Shield, 1852, Elkington & Co.”, n.d. (<http://collections.vam.ac.uk/item/O374871/shield-elkington-co/>, consulted on June 2018): “This electrotype impression of a shield was bought by the Museum in 1852 from Elkington and Co.”

23 Founded in the seventeenth century, it was nationalised in 1854 and ultimately ceased operations in 1874. Cf. Wainwright, *The Romantic Interior*, op. cit., p. 25, 65, 202.

24 Translated by the author from *Ilustração Portuguesa*, September 26 1904.

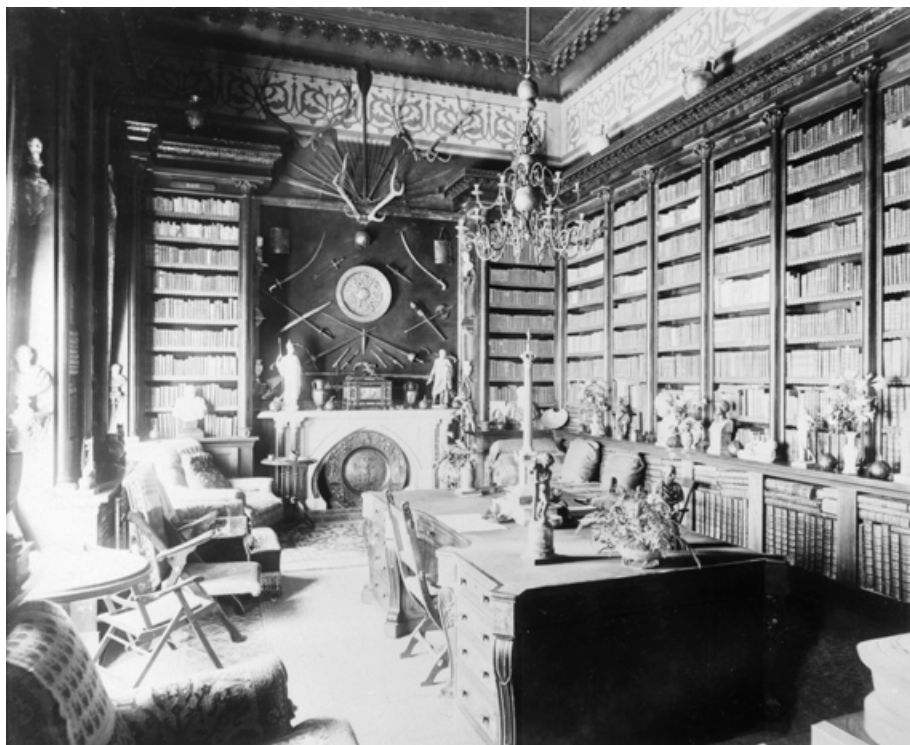


Fig. 6. David Knights-Whittome, *Library, Palace of Monserrate*, 1905 [© PSML]

Wilhelm Gurlitt (1844-1905), a celebrated German classical archaeologist, visited Monserrate in 1868²⁵ in order to identify the main antiquities of interest. He draws particular attention to an original study in clay for the equestrian statue of Emperor Marcus Aurelius in Capitoline Hill, Rome and some of the greek vases, of which only one is currently located²⁶.

Used to carry water, this Hydria is from the Attica region, dated 6th century BC. It depicts a scene of the Trojan War, Achilles defeating Troilus. It belonged to an Italian archaeologist and antiquarian named Campanari in 1834²⁷, and after exchanging hands multiple times thereafter, it came to be in Cook's

25 Wilhelm Gurlitt, "Sammlung des Hrn. F. Cook zu Montserrat bei Cintra (Lisbon)" in *Archäologische Zeitung unter Mitwirkung von E. Curtius und C. Friedrichs herausgegeben von E. Hübner*, Neue Folge, Jahrgang, 1868, p. 84-87.

26 Manuel Vinhas Collection. Photographed by Mário Novais, Gulbenkian Art Library CFT003.026324.ic – CFT003.026326.ic.

27 Maria Helena da Rocha Pereira, "Notícia acerca de Vasos Gregos existentes em Portugal – II.a Parte," *Humanitas*, 11-12, 1959, p. 11-32; "Notícia sobre Vasos Gregos existentes em Portugal – III.a Parte," *Conimbriga*, 1, 1959, p. 97-108; "Greek Vases in Portugal. A New Supplement," *Humanitas*, 60, 2008, p. 3-10.

possession in Monserrate. The vase was part of a set of 10²⁸, surmounting the tall bookcases. An extremely similar set up can be seen in Charlecote Park's Library, conceived by George Hammond Lucy circa 1940. In this case, the vases and their arrangement are almost identical, however many libraries of this period featured an arrangement of pieces atop the bookshelves, while others had the shelves built into the walls.

Sir Francis Cook as the interior creator and user

This library was an intimate and contemplative space, and Francis Cook most likely used it as an office. There are no known descriptions of how the owner felt about the space he carefully created or how it was used, although it is possible to speculate given its spatial characteristics and alterations made after his passing. In the 1905 picture, his portrait rests on an easel at the Library corner, possibly revealing that he particularly cherished this room and where he is most thought of.

While the other rooms on the ground floor simply had curtains, the Library was enclosed by a relief panel adapted into the doorway span. The panel, which represents a mythological scene with Artemis and Orion²⁹, was reportedly acquired from an Italian palace and sectioned in order to fit in the doorway (fig. 7). This elaborate relief was turned to the inside, so the best vantage point to admire it would be from the desk, with the door closed. Many years after Francis Cook's death, the door was turned outwards so that it was visible while open and curtains were added. In a picture taken for the 1928 sale catalogue (fig. 8), it is possible to see that other changes occurred, such as removal of some small statuettes and the Sleeping Ariadne³⁰ next to the desk, replaced by a two-seater. In fact, the seating arrangement developed from a couple of simple chairs to comfortable sofas, leading us to believe that the library became a 'social' room of the Palace like the others.

28 As listed in the 1920 inventory: Contemporary Archive of the Ministry of Finance, *Directorate-General for Taxation*, "Frederick Lucas Cook (Visconde de Monserrate)", PT/ACMF/ DGCI/LIS/SIN1/IS/05093.

29 Fernando Grilo, "Artemis and Orion", in Neto (ed.), *Monserrate Revisited*, *op. cit.*, p. 318-319.

30 Initially identified as Cleopatra, the original is a roman copy of a Hellenistic sculpture, displayed in the Vatican Palace from the 16th century onwards. It's worth noting this sculpture appears in Pompeo Batoni's portraits of Grand Tourists as an important cultural prop cf. John Steegman, "Some English Portraits by Pompeo Batoni," *The Burlington Magazine* 88/516, March 1946, p. 63). Sir Francis Cook was a notable Grand Tourist himself, sparking his penchant for collecting Antiquity sculpture.



Fig. 7. David Knights-Whittome, *Library door, Palace of Monserrate*, 1905 [© Sutton, Sutton Archives, David Knights-Wittome Collection]



Fig. 8. *Library, Palace of Monserrate*, photograph published in Herbert Cook (ed.), *Library, Palace of Monserrate*, Knight Frank & Rutley, *Monserrate – Portugal: one of the world's loveliest spots*, auction sale catalogue, ca. 1928 [© PSML]

The most extensive description of the house comes from a rather unusual source: *Fairylife and Fairyland*, a poetry book funded by Francis Cook, written in 1869 by his friends Dr. John Cargile and Thomas Purnell (1834-1889). The book, published in 1870, contains a tour of the Palace: “Now stand we by old carved door/ of solemn Library”. Inside there were books that covered the walls and ancient armor. However, the focus was on the “spoils of grey Antiquity, Marble Spoils of Grecian art, / And Roman, frown in every part”, specifically mentioning the statues: “In breathing Sculpture’s deathless bards, / Warriors, and Statesmen³¹”.

This description in rhyming verse and the photographic surveys integrated a common endeavor of these ‘Romantic Interior’ creators, of promoting and documenting their work in assembling these pieces and their respective arrangement. Clive Wainwright defines Romantic Interior not as a stylistic term, but by the character of the objects and the motives of those who conceive these interiors. With the help of architects, designers and manufacturers, the Patron is the ‘creator’ of these interiors, often put together over many years rather than devised at once. These art patrons aim to ‘re-edify’ a house by transforming a decayed structure into a comfortable family home yet decorated with antiquities and furnished in an appropriately ancient style, often to establish a sense of nobility connected to their pursuits for a peerage title – Sir Francis Cook, as other collectors before him, earned his baronetcy in 1886 through his philanthropic deeds as an art patron. By acquiring genuine antiquities and commissioning manufacturers that worked for British royalty and aristocrats, Francis Cook demonstrated both his purchasing power and his connoisseurship.

Analogous to many other British country houses since the eighteenth century, Francis Cook and his second wife, Tennessee Claflin (1844-1923), charged an entrance fee to visit the house and surrounding botanical park. One of the main touristic attractions in Sintra, the ticket proceeds reverted to the local charities. The family only visited during summertime, so the house spent most of the year “inhabited” by daytime visitors. Monserrate was therefore designed as a symbol, to be lived in but also to be seen and visited, known through descriptions, photographic albums and postcards being circulated of the main Palace interiors.

These interiors exhibited other pieces from the Cook Collection, in a seemingly disordered manner, completing the exuberant wall plaster decoration. However, it is possible to identify typological guidelines, such as renaissance reliefs along the west hall, religious items in the oratory, silverware in the dining room, oriental art in the south drawing room, references to Antiquity in the

31 Thomas Learmont of Ercildoune (pseudonym), *Fairylife and Fairyland*, London, Strangeways and Walden, 1870, p. 216, 217.

library. Subsequently, these spaces were never just domestic as there always remained a clear component of intent in selecting and displaying objects.

This decorative design with museological characteristics, according to the Victorian taste of that time, is what David Watkin designates “the house as museum”³². The author sees these interiors not simply as aristocratic statements of grandeur, but as individual expressions of educated connoisseurs, a personal collection meant to be displayed with artistic, cultural and historical purposes, as a museum would.

Conclusion

While the other main rooms of the Palace feature a convergence of different pieces and styles, the Library stands as a paradigmatic example of the Victorian taste, where the creator combined his efforts with James Thomas Knowles and an interior decorator, most likely John Gregory Crace, the most prominent British interior decorator at the time. Aside from new furnishings, there were other decorative pieces manufactured with new technologies – such as the Elkington & Co. salver – with designs inspired by models of the past. This was partly a result from International Exhibitions, where Britain attempted to promote its industry while educating the public with exceptional Decorative Arts.

Francis Cook was receptive to these manufactured novelties – after all, he was an industrialist himself. Cook had also been a Grand Tourist who started his collection in the 1850s by acquiring Classical Sculpture and archaeological findings and wished to demonstrate his connoisseurship and taste. In Portugal he assembled a unique collection set on a typical British country house, sparking the interest of both Portuguese and foreign visitors. The Cook collection in Portugal had many pieces never seen before in a Portuguese collection, resulting from his taste and unprecedented purchasing power. The third richest man in England, Sir Francis Cook certainly aimed to align his residences and collections with any wealthy aristocrat, following an established model of interiors that house eclectic collections while maintaining every notion of modern comfort. For him, the Library was surely a special and intimate place of work and contemplation, whether he was sitting on his desk facing the Italian relief door or looking out the windows overlooking his estate all the way to the Atlantic Ocean.

Successive generations of the Cook family opted out of the family business, and by 1928 Herbert Cook, Francis Grandson, placed Monserrate on sale. A deal

32 David Watkin, “Beckford, Soane, and Hope: the psychology of the collector” in Derek Ostergard (ed.), *William Beckford 1760-1844: an Eye for the Magnificent*, New Haven, Yale University Press, 2001, p. 39.

was only struck in 1946 by his son, Francis Ferdinand, after the 4th Baronet had made attempts to sell the Palace with its contents to the Portuguese state with no avail. A three-day auction was held in the Palace and the entire content was sold without a catalogue or a sales record, an event that dictated the complete dispersion of the Cook collection assembled in Portugal. In 1949, the government did acquire the Palace and surrounding properties. However, the absence of a defined occupation program contributed to the progressive building's degradation.

The Palace restoration only took place from 2007, where most ceilings had to be redone, the library furniture rehabilitated, the wallpaper replaced from reproductions and the mural paintings redone. Monserrate opened to the public completely empty in 2015, and two years later, after exhaustive research to identify the current whereabouts of the original furnishings and securing their loans, the *Monserrate Revisited* exhibition was inaugurated. This event displayed the partner's desk with two x-frame chairs, the panoply with the silver salver and the antique Greek vase in the Library, located in private collections and Medeiros e Almeida House Museum. Although it only represented a fraction of the original space created by Cook, the pieces were fundamental examples of the Romantic Interior paradigm. The rehabilitation efforts and subsequent research constituted an ongoing process that allowed us to make these stylistic connections, since there were scarce references or archival records to draw information from.



Fig. 9. Exhibition 'Monserrate Revisited'; View of the Library, photograph [© PSML, Luís Duarte, 2017]

LA MAISON-MUSÉE D'UN ARCHITECTE-ILLUSTRATEUR DU XIX^e SIÈCLE : LA DEMEURE DE JULES ET VALENTINE ADELINÉ À ROUEN

STÉPHANE RIOLAND

Architecte – Docteur en histoire, Université de Rouen-Normandie



Fig. 1. Jules Adeline (?), *Le logis du 36 rue Eau-de-Robec à Rouen*, photographie, tirage sur papier albuminé contrecollé sur carton, après 1880, 12 × 8,9 cm, Bibliothèque municipale de Rouen, Legs Adeline, 1910, BMR Est. Rec. gg 102

Né en 1845 à Rouen, Jules Adeline, architecte, aquafortiste, illustrateur, historien et vulgarisateur des arts graphiques est reconnu à la fin du XIX^e siècle, pour ses nombreuses eaux-fortes et illustrations, mais aussi pour ses multiples collections. Avec son épouse Valentine, il réunit dans leur demeure rouennaise plus de mille six cents œuvres des maîtres de l’affiche, une remarquable collection de poupées japonaises, de Bouddhas, de samouraï, et des milliers d’estampes et de gravures, des autographes, ainsi que des dessins, peintures, sculptures, dont une grande partie prendra part, de façon bien particulière, à la vie de leur logis.

Les découvertes par le couple Adeline à la fois des maisons-musées, mais aussi de l’habitat

des Flandres, provoquent, à partir des années 1880, une métamorphose des espaces de vie du couple et du travail d’Adeline. La maison rouennaise du 36, rue Eau-de-Robec devient le lieu des essais et des tentatives muséographiques où l’architecte, largement aidé par sa femme, interroge un espace habitable ouvert, coloré et théâtralisé (**fig. 1**). Le logis s’affirme rapidement comme « maison d’artiste » en écho à l’ouvrage publié par Edmond de Goncourt (1822-1896) : *La*

*Maison d'un artiste*¹. Les inspirations et les références d'Adeline sont multiples. Elles sont les bases d'une réflexion sur le mouvement, la déambulation et le regard dans les espaces anthropiques.

À l'instar d'Edmond de Goncourt dans *La Maison d'un artiste*, Adeline dévoile soigneusement tout au long des trente-deux premières pages de son *Logis et l'Œuvre*², sa demeure, ses collections, leurs histoires et les souvenirs qui y sont liés. Il signifie ainsi, dès le titre de l'ouvrage, la prédominance de ce gîte dans sa vie.



Fig. 2. Marguerite Thillard, Valentine et Jules Adeline, photographie, tirage photographique sur papier albuminé contecollé sur carte verte, septembre 1907, 24,11 × 18,7 cm, Collection particulière

Les recherches³ sur l'architecte-illustrateur ne pouvaient ignorer le logis. La nécessité de reconstituer la maison-musée décrite par de nombreux articles de presse s'est rapidement fait sentir. Elle paraissait primordiale pour une bonne compréhension de la vie du couple Adeline, et l'on serait tenté de dire, pour la carrière du couple, tant il apparaît que Jules et Valentine Adeline ont partagé passions, idées, envies et philosophie de vie (**fig. 2**).

En effet bien que la méthode d'Adeline soit parfois proche des descriptions d'architectes experts dans des affaires de justice ou pour des inventaires après décès, il restait cependant de nombreuses difficultés

- 1 Edmond de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, Paris, Charpentier éditeur, 1881.
- 2 Jules Adeline, *Le Logis et l'Œuvre*, Lille, Imprimerie L. Danel, 1910, p. 10.
- 3 Stéphane Rioland, *Les utopies urbaines de Jules Adeline (1845-1909) ou l'uchronie comme outil de « réhabilitation » de la ville*, thèse de doctorat en Histoire dirigée par Yannick Marec, université de Rouen-Normandie, 2017.

liées au manque d'informations quant aux relations entre les espaces eux-mêmes et au positionnement des œuvres sur les murs de la demeure.

Enfin, une complexité majeure liée à la question de la temporalité du récit s'est posée lors de la comparaison entre les écrits d'Adeline, les différents articles et les illustrations existantes de la maison. Comme le mentionne plusieurs fois l'architecte lors de la description de sa maison : « l'intérieur a été bien des fois modifié, surtout dans ces trente dernières années⁴ » dont « il [en] existe des croquis et des photographies d'aspect un peu différent⁵ ».

Dans leur cheminement vers la maison de leur rêve, les Adeline lient ensemble intérieur et extérieur, jouant tout à la fois des contraintes du lieu – l'eau du Robec – mais aussi de la végétation qui s'insinue progressivement dans leurs espaces de vie, du jardin aux intérieurs. Adeline exerce alors un rôle d'architecte tout en finesse utilisant la lumière, la polychromie et les cadrages de vues qu'il tentera de conserver dans une suite de photographies et de dessins. Il a ainsi enregistré les métamorphoses et les ambiances du logis : un logis pour vivre, travailler et recevoir.

De ces espaces et de cette muséographie privée, il nous reste une suite de textes, des collections et des images. La maison, qui existe toujours aujourd'hui, bien qu'intégralement remembrée à l'intérieur, permet de reconstituer une certaine partie des ambiances et des tentatives voulues par le couple.

Située à l'est de Rouen, la modeste demeure des Adeline constitue, dans la réalité, un petit musée de province à part entière. Elle passionnera leurs nombreux invités rouennais, provinciaux et parisiens et dès les premiers entrefilets publiés dans la presse sur l'architecte-aquafortiste, le logis devient indissociable de l'architecte. En janvier 1874, Richard Lesclide (1825-1892), dans sa revue *Paris à l'eau-forte* pour laquelle Adeline travaille, le décrit déjà comme « un exilé, qui vit en Normandie dans un atelier sculpté comme un bahut de la Renaissance⁶. »

La maison sur l'eau du Robec

Le logis longuement décrit par Adeline dans son ouvrage posthume *Le Logis et l'Œuvre*⁷ est une maison familiale ayant appartenu à son grand-père, puis à son père.

4 Adeline, *Le Logis et l'Œuvre*, op. cit., p. 10.

5 *Ibid.*, p. 16.

6 Richard Lesclide, « L'Art et la Curiosité », *Paris à l'eau-forte*, 04/01/1874.

7 Adeline, *Le Logis et l'Œuvre*, op. cit.

Bien qu'il ne soit pas né dans cette demeure, Adeline ne quittera jamais cette adresse, centre de ses déplacements, tant à Paris que dans le nord de l'Europe. Après le décès de son père en 1870, Jules se trouve seul avec sa mère dans une maison de 250 m² habitables. Il y entame alors sa carrière d'architecte et d'aquafortiste et investit progressivement la demeure comme lieu de vie et de travail.

Une maison à vivre

Dès cette époque les nombreuses têtes de lettres, cartes postales et cartes de visite qu'il va dessiner, sont autant de témoignages de son attachement à la rue Eau-de-Robec et de l'image particulière, romantique et pittoresque de ce quartier les pieds dans l'eau. Après son mariage avec Valentine Houssaye, en 1874, il faut attendre le décès de la mère de Jules Adeline en 1882, pour qu'apparaissent sur sa papeterie personnelle d'architecte la maison elle-même, puis son intérieur et ses collections.

Le couple semble s'immerger doucement dans le japonisme, intégrant ce courant aux événements simples de leur vie. Voyages et souvenirs apparaissent pour la première fois dans les mémoires du couple, simultanément à l'acquisition de nombreuses « japonaiseries » :

[...] un satsuma acheté à Bruxelles lors de notre premier voyage à tous deux – 1883 – dans un de ces magasins de la rue Royale, disparus depuis longtemps : un Amida Bouddha, avec reliefs, points d'or et d'émail d'une richesse de ton chatoyante⁸.

Le logis commence alors sa métamorphose intérieure sous l'influence de Valentine. La première eau-forte de l'année 1883 signale nettement ce tournant. Adeline se représente dans un autoportrait théâtralisé comme maître du logis⁹ (**fig. 3**). La composition le représente entouré de travaux réalisés, dessins, eaux-fortes, de ses collections japonaises, du chat du logis et d'une vue de son quartier. C'est le début pour l'aquafortiste d'une longue suite d'illustrations à la fois sur la rue Eau-de-Robec et sur ses collections.

⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁹ *Ibid.*, p. 68.



Fig. 3. Jules Adeline, *Portrait de l'Auteur*, eau-forte, 1883, 16,1×12,7 cm, Collection Stéphane Rioland

« [...] une demeure-musée d'une bricabracomanie très artiste¹⁰ »

Jules et Valentine ont conçu et mis en place une maison-musée que nombre de leurs connaissances ont eu le loisir de visiter. Le couple, inspiré par les maisons hollandaises, travaille dans cette demeure haute en couleur, sur l'ombre révélant la lumière, en particulier les ors et les rouges d'Andrinople des tissus et des cadres, des bouddhas au coin des pièces et des faïences polychromes asiatiques. À l'instar de la maison hollandaise, on pourrait y voir l'influence japonaise sur la conduite de la lumière jusqu'au centre de la demeure.

À partir de 1882, le logis est scénographié, transformé pour répondre aux passions du couple : la maison hollandaise d'un côté et l'histoire de l'art de l'autre. Valentine, en parfaite adéquation avec son mari, est sans doute moteur de beaucoup d'aménagements. Sa passion pour la Hollande, son goût pour l'art

10 Anatole Claveau, « Instantanés. Jules Adeline », *Le Figaro*, 15/08/1996.

et la musique, ainsi que sa participation active à l'organisation des collections et de l'œuvre complet de son époux, laissent à penser que le logis lui doit énormément.

Quelques années avant la description de sa demeure dans *Le Logis et l'Œuvre*, Jules Adeline a défini l'utilisation de la lumière dans la maison hollandaise, dans l'un de ses articles, « Peintres et musées » :

Ces Hollandais ont su recueillir ce filet de lumière et le concentrer dans un étroit passage. Puis, l'ayant invité à entrer dans leurs intérieurs, souvent si recherchés, ils semblent s'être ingéniés à le séduire en lui offrant de délicates surprises, et ce rayon de soleil prisonnier, ils vont le traiter en véritable souverain¹¹.

Tout ce travail sur la lumière, le parcours, les vues cadrées, va réapparaître dans les travaux personnels d'Adeline pour les musées et les expositions. Musées et logis s'enrichissent mutuellement : la maison étant le laboratoire de ses envies.

Valentine et Jules affirment avec force leur vision à la fois de la maison, mais aussi de la présentation muséographiée des espaces et des œuvres. Les points de vues sont retravaillés : ils percent et agrandissent les liaisons entre les pièces, utilisent des couleurs chaudes et l'or pour certaines mises en scène d'œuvres sur les murs et donnent à voir le petit jardin vers l'extérieur. Ils travaillent les effets de lumières chers à Jules, afin d'augmenter les contrastes et les profondeurs. Le logis est aussi utilisé par l'auteur dans ses nombreuses illustrations, pour exprimer le rapport possible entre arts graphiques et aménagement intérieur (**fig. 4**).

Un musée des arts graphiques

On entre dans la demeure par le passage du petit pont de pierre au-dessus du Robec, puis par une simple porte. Ici, Adeline reçoit ses visiteurs dans un étroit vestibule qu'il dédie à l'histoire de la gravure et des techniques :

Un visiteur – quelque peu ami des arts graphiques – trouverait dans ce très modeste couloir aux vieilles poutres apparentes, une histoire de la Gravure et de la Lithographie résumée en un aussi petit nombre de cadres que possible¹².

Si la première « salle » abrite une histoire technique des arts graphiques, la poursuite de la visite, qui débouche vers le petit salon, résume l'orientation

11 Jules Adeline, « Peintres et Musées », *Peintres et musées et peintres d'oiseaux*, Rouen, Imprimerie Espérance Cagniard, 1892, p. 26-28.

12 Adeline, *Le Logis et l'Œuvre*, *op. cit.*, p. 12.



Fig. 4. Jules Adeline, *Le petit salon au rez-de-chaussée*, gillot et aquarelle d'après un dessin à l'encre, 1898, 15,5×12,6 cm, Collection Stéphane Rioland

générale du logis: «[...] les panneaux sont encore réservés à une histoire de l'Art – en abrégé – dont les cadres dorés se détachent sur fond rouge damassé¹³».

Le choix éclectique des œuvres ne laisse étonnamment aucune place à la peinture. On retrouve ainsi juxtaposées des œuvres des maîtres de l'école de Barbizon, Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) et Charles-François Daubigny (1817-1878), interprétées à l'eau-forte par Théophile Chauvel (1831-1909), des dessins d'Albert Robida (1848-1926) et du peintre Philippe Zacharie (1849-1915), puis toujours des gravures, celles de Maxime Lalanne (1827-1886) et d'Alfred Brunet-Debaines (1845-1939).

13 *Ibid.*, p.13.

En traversant les petits salons qui se succèdent, le regard du visiteur croise au travers de vitraux de style troubadour, un modeste jardin autrefois planté d'arbres. Là aussi, ce clos végétal ceinturé de murs a été retravaillé afin de jouer sur les perspectives pour le rendre plus important (fig. 5) : « [...] il fut aménagé de façon à profiter des moindres avantages des plantations. On truqua – ont dit des amis spirituels – les plans et les arrière-plans. Ma femme sut ménager des effets entre les arbres et les arbustes¹⁴. »



Fig. 5. Jules Adeline, *Le Jardin*, gillot et lavis d'après un dessin à l'encre, 1898, 17,3×13,2 cm, Collection Stéphane Rioland

C'est cette tendance « à l'effet », que poursuit Adeline et probablement Valentine. Il aime, en architecture, « truquer » et tromper l'œil. Sa passion pour les dioramas-panoramas et le travail autour du parcours et de la lumière reflète bien cette pensée.

14 *Ibid.*, p.12.

Le jardin fait partie de la mise en scène du logis avec la présence, dans une touche japonisante, d'animaux à certaines périodes, comme « des poules de Houdan, dont les attitudes fière faisaient songer encore à des bois japonais¹⁵ ». Puis « plus tard, des couples de paons aux merveilleuses plumes de turquoise avaient égayé [le] jardinet – pour la vue seulement hélas – car leurs cris rauques au milieu de la nuit étaient bien désagréables¹⁶ ».

L'espace est structuré à partir de premiers plans composés d'éléments de char de cavalcade ou de mobilier de jardin, ombrelles japonaises ou tentures, perceptibles depuis le petit salon ou la salle à manger ouverte sur le jardin pour l'été.

L'escalier de la maison constitue l'un des points forts de la visite. Il prépare au salon et à son anti-chambre du premier étage (**fig. 6**).



Fig. 6. Jules Adeline, *L'Escalier* – 1898, gillot et lavis d'après un dessin à la plume, 16,7×13, 2 cm, Collection Stéphane Rioland

15 *Ibid.*, p.14.

16 *Ibid.*

Valentine et Adeline jouent du caractère éclectique de la demeure et de ses différentes étapes de construction. L'agrandissement réalisé par le grand-père de Jules a mis en place des circulations complexes entre les deux bâtiments principaux, constitués de petits couloirs de transition jouxtant l'escalier. Ce dernier, qu'aucun jour n'éclaire, ne jouait jusqu'alors qu'un rôle de desserte des quatre niveaux de la maison. Il va devenir, par les projets successifs, l'espace central du logis, telle une galerie d'art où s'exposent pleinement les passions des habitants :

[...] quelques poupées japonaises donnèrent des notes colorées en différents points, [...]. En bas, et ça et là, de petits Chéret donnèrent sur certains panneaux des taches de couleurs vives, mais les grands panneaux entourés d'andrinople furent réservés à des dessins et à des estampes japonaises et aussi à des affiches. Parmi les japonaiseries, le grand dessin donné par S. Bing, faisant face à l'entrée, mérite d'être regardé. C'est une immense aquarelle gouachée – sur plusieurs feuilles – représentant les différentes scènes d'un drame populaire. C'est une affiche de théâtre¹⁷.

Les affiches des maîtres du XIX^e siècle y tiennent une place de choix, tandis que poupées japonaises ou reste de chars de cavalcades viennent habiter les rampes d'escalier à coup de touches de couleurs. Adeline considère cette cage d'escalier comme une grande réussite. Son article sur la tenture murale dans *Le Livre et l'image*¹⁸ de 1893 exprime profondément cette volonté moderne de présenter sur les murs un « art urbain » accessible à tous. Il surenchérit dans son opuscule *Croquis d'Intérieurs* sur l'aspect novateur de son approche, en particulier sur l'utilisation d'affiches de grand format en lieu et place de tentures murales¹⁹.

L'étage Musée

Enfin la mise en scène du logis est concrétisée au premier niveau, d'un côté de l'escalier, par le grand salon et son antichambre dédiée aux collections et pièces plus importantes, et de l'autre, par la salle à manger magnifiée par une affiche tirée du *Marché aux chevaux* de Rosa Bonheur (1822-1899).

Si cette salle à manger reste, par la quantité des œuvres présentées, l'une des pièces les plus sobres de la maison, l'effet mis en place par Adeline et Valentine est on ne peut plus exubérant. L'idée d'utiliser des affiches pour décorer l'escalier

¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸ Jules Adeline, « L'Image décorative comme tenture murale », *Le Livre et l'image*, 2/8, oct. 1893, p. 150-153.

¹⁹ Jules Adeline, *Peintres et Musées et Peintres d'Oiseaux. – Silhouettes de Palais de Justice et Croquis d'Intérieurs*, Rouen, Imprimerie Espérance Cagniard, 1892, p. 106.

était originale, mais encore timide, et c'est avec l'une des pièces maîtresses de sa collection, *Le Marché aux chevaux* de W. J. Morgan d'après Rosa Bonheur, qu'ils vont envisager l'affiche comme tenture murale. En lien avec le lithographe américain Morgan, Adeline récupère plusieurs dizaines d'affiches de très grand format (3 m × 7 m)²⁰.

Le Marché aux chevaux ainsi mis en scène est l'un des clous de la maison-musée. Outre les écrits d'Adeline, d'autres témoignages mentionnent cette étonnante et audacieuse présentation. Maurice Guillemot (1859-1931), journaliste au *Figaro* et à *La Revue monégasque*, fait, comme beaucoup d'autres artistes et journalistes, le voyage à Rouen pour visiter la maison du couple. L'affiche de Morgan n'échappe pas à Guillemot :

L'escalier est pittoresque avec ses drapeaux, ses affiches de théâtre japonaises, etc. ; la salle à manger est curieuse, tout un panneau occupé par le *Marché aux chevaux* de Rosa Bonheur, reproduit en affiche de couleur [...], une épreuve rarissime qui, dans son cadre noir et or, a l'air d'une vieille tapisserie²¹.

L'entrée du salon se fait par l'antichambre, petit couloir éclairé par deux baies offrant une vue plongeante sur le jardin.

C'est certainement l'appartement où ma femme s'est complue chaque jour à disposer les bibelots acquis, avec le souci constant de les mettre en valeur. D'abord, le salon, auquel on accédait par une porte trop étroite, offrait un ensemble trop tassé. Elle me fit installer ailleurs les affiches encombrantes, le petit appartement libre devint une annexe du salon, dans lequel on pénétra désormais par une large baie tendue de portières à double face²².

Cette pièce rassemble les principales collections japonaises présentées sur des étagères aux formes orientales. La fameuse poupée samourai Mikika y a, bien évidemment, une place de choix. Bibelots et œuvres d'arts se côtoient le long des murs mêlant les arts d'Orient et d'Occident. Chaque œuvre exposée est installée de telle sorte qu'opère un travail cinétique de recherche d'effets cher à Jules Adeline, lors de déplacements au sein d'une pièce. Comme dans ce grand salon où :

20 Stéphane Rioland, « Jules Adeline collectionneur d'affiches – Un Marché aux chevaux dans la salle à manger », in Judith Cernogora (dir.), *Rosa Bonheur – l'éloge du monde animal*, Rouen, éditions point de vues – Musée de Vernon, 2015.

21 Maurice Guillemot, « L'Envie », *La Patrie*, septembre 1890 et [Anon.] « Ça et là, chez Jules Adeline », *La Revue Monégasque – Lettres, Sciences, Arts*, 1er octobre 1893, p. 50.

22 Adeline, *Le Logis et l'Œuvre*, op. cit., p. 15.

Le fond de ce petit appartement, formant l'entrée du salon, est meublé d'une étagère en bois noir supportant un Bouddha doré d'une excellente époque. Sa silhouette se détache en or sombre sur le lotus et le nimbe, qui eux-mêmes se détachent en clair et projettent de l'ombre sur les volets dorés, les fonds et les pendentifs de la façade [...] ²³.

L'antichambre accueille sur ses murailles des dessins d'Eugène Balan (1809-1858), d'Albert Robida, d'Eugène Lambert (1825-1900), de Caran d'Ache (1858-1909), de Hyacinthe Langlois (1777-1837), mais aussi deux des quatre peintures à l'huile existantes dans le logis : une copie par Philippe Zacharie des *Étangs de Ville-d'Avray* de Jean-Baptiste Camille Corot et une esquisse japonisante peinte par son ami rouennais, l'avocat Jules Hédou (1833-1905). Toutes ces œuvres sont disséminées de part et d'autre de la grande baie agrémentée de portières de lourds tissus qui mènent au grand Salon.

Le grand salon



Fig. 7. Jules Adeline, *Le grand Salon, le Chéret, le buste de Carpeaux, le Bouddha...*, dessin publié dans *Le Logis et l'Œuvre*, Lille, L. Danel, 1910. Héliogravure d'après un lavis, 1898, 13,2×11,5 cm, Collection Stéphane Rioland

Dans cette salle sont exposées les grandes pièces de la collection. Les sculptures d'Emmanuel Frémiet (1824-1910), de Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) et d'Alphonse Guilloux (1852-1939), sont disposées dans un à touche-touche invraisemblable (**fig. 7**) avec les dessins d'Alfred Johannot (1800-1837), d'Hippolyte Bellangé (1800-1866), de Nicolas Charlet (1792-1845), de Daniel Vierge (1851-1904) ou de Jules Chéret (1836-1932), encadrés de moulures dorées ou de cuir de Cordoue. Le carambolage de toutes ces pièces, pourtant toutes quasiment du XIX^e siècle, confère une

23 *Ibid.*, p. 16.

ambiance fantastique à ce salon où se côtoient dragon de bronze, soldat de l'Empire, armure de samouraï, et esquisse de publicité pour la Saxoléine.

Toutefois, si l'espace est envahi d'œuvres et de bibelots en tout genre, les pièces majeures de la collection bénéficient d'une attention particulière en ce qui concerne leur agencement, leur découverte et leur mise en lumière. L'architecte et son épouse utilisent à la fois des œuvres et des objets, des plantes et probablement des fleurs séchées, mais également des tissus aux couleurs vives. Ainsi pour le salon, un rouge pourpre vient habiller les murs, créant un arrière-plan sombre sur lequel les collections se détachent.

La collection n'est pas pensée uniquement comme une accumulation du plus grand nombre de pièces, mais bien comme un élément intégré à leur quotidien et à leur espace de vie. Chaque pièce a été mûrement choisie, achetée, positionnée pour l'effet qu'elle procure. De grandes pagodes installées aux angles sont pensées pour encadrer l'espace de leur touche d'or. Adeline précise bien cette volonté commune de trouver une place pour chaque chose, en racontant comment sa femme, « au retour des visites aux éditeurs parisiens, [...] s'informait des curiosités trouvées. Quant à celles – à l'époque des Salons ou des rentrées de vacances – découvertes ensemble, celles-là avaient leurs places bien déterminées – avant même d'être déballées²⁴ ».

De même de grandes œuvres largement colorées, comme le grand dessin original de Jules Chéret et *La Récolte de l'œillet* de François Laugée (1823-1896), se répondent au travers de la pièce, tout comme les grands bronzes chinois et japonais, les grands vases-tubes en faïences multicolores créent des premiers plans aux tableaux qui encombrant les murs.

Telle œuvre répond à une autre. L'iconographie, photographies et dessins laissés par Adeline, livre, non sans difficulté, une organisation spatiale du salon, la pièce la plus grande du logis :

Le salon, d'un très beau rouge sombre, était décoré d'objets dorés, pagodes et bouddhas. Çà et là quelques poupées japonaises, revêtues d'exquises étoffes, donnaient une note claire. Une vivante figure de Chéret, pastel original d'une exécution endiablée, animait un panneau. Le panneau qui lui faisait face était décoré d'une scène chère à Millet – des paysannes récoltant l'œillette – toile d'une fraîcheur et d'une coloration exquise, dans un luxueux cadre d'or Louis XIV²⁵.

24 *Ibid.*

25 Jules Adeline, « L'Originale Galerie Van der Velde de Haarlem », *La Science Illustrée*, 36/928, 09/09/1905, p. 93.

Il semble impossible de se mouvoir à l'intérieur de cet espace saturé. Les échelles des œuvres se confrontent. Il y a les dessins à apprécier de loin : de grandes œuvres comme l'esquisse de Chéret ou l'armure de samouraï *O-yoroï* du milieu du XIX^e siècle (**fig. 8**), mais également de petites réalisations de quelques centimètres à découvrir, comme les dessins de Daniel Vierge pour *L'Espagnol* d'Émile Bergerat (1845-1923) ou encore une minuscule aquarelle *Figure de vieille femme en robe grise et mantelet noir* d'Alfred Johannot de 8,5 cm sur 6,5 cm.

De l'ancien et du moderne, du japonais et du parisianisme, des livres et des images, de tout un peu décore le logis ; des Dieux hiératiques tout dorés au fond de leur conque sculptée, dont les battants sont ouverts, font face et semblent sourire à un éventail de Somm ou à des chats de Lambert, à une gouache de Chéret, à un croquis de Robida ; des monstres japonais grimacent à un Caran d'Ache, et une faunesse de Carpeaux se reflète dans une glace entourée de fougues, *La Récolte de l'œillet*, par Laugée fait vis-à-vis à des Charlet, à des Roqueplan, à des Johannot ; un bronze Tô-Oün – dragon s'échappant d'un brûle-parfums – attire l'attention, [...] ²⁶.



Fig. 8. Jules Adeline, *Le grand Salon et la bibliothèque*, gillot et lavis bleu d'après un dessin à l'encre, 1898, 15,5×12 cm, Collection Stéphane Rioland

26 Guillemot, « L'Envie », art. cité, et [Anon.], « Ça et là, chez Jules Adeline », art. cité, p. 49.

Cependant, seules quelques pièces de la collection déposées aujourd'hui au Muséum d'histoire naturelle de Rouen sont remarquables : la poupée Samouraï Mi-ki-ka, aujourd'hui manquante dans les inventaires et non localisée, un masque *Noh* pour un rôle de vieillard daté de la fin du xvii^e ou du début du xviii^e siècle, mais aussi des pièces plus importantes et qui vont bien au-delà du simple achat de modeste collectionneur. L'on trouve ainsi les multiples pagodes ou encore un grand bronze japonais qu'Adeline affectionne particulièrement, dessine et décrit à de nombreuses reprises.

Du côté de la rue, [...] se détache en silhouette un grand bronze japonais de près d'un mètre cinquante de haut. C'est d'abord un socle quadrangulaire, couvert de méandres, puis une base de rochers sur lesquels piétine un animal fantastique monté par un Sennin au visage extasié. De la coupe qu'il tient à la main, s'élançait un terrible dragon, aux griffes effrayantes et dont le corps est couvert d'aspérités redoutables²⁷.

À cet ensemble s'ajoutent les meubles, les chaises et fauteuils à la manière hollandaise, dessinés par Adeline, les autres chaises et tables recouvertes de coussins ou de tissus.

Pour d'autres amateurs bibliophiles, Adeline réserve dans des vitrines quelques raretés et trésors éditoriaux soigneusement exposés tout en ayant à sa portée, juste derrière le mur du salon, sa bibliothèque d'étude et de collectionneur. Il ne s'agit en aucun cas d'une bibliothèque d'apparat, mais bien d'une bibliothèque de travail, encombrée de chaises et tables pour présenter et consulter les ouvrages.

Deuxième étage, le musée privé

Les deuxième et troisième étages sont réservés au couple et à une domestique dans un premier temps, puis à une seconde probablement au décès de Valentine en 1907.

Seul l'escalier est traité sur toute sa hauteur. Bien que ne recevant plus de visiteurs dans les étages supérieurs, ce dernier accompagne toujours les habitants dans les parties privées. Des affiches d'Eugène Grasset (1845-1917), Jules Chéret, Alfred Choubrac (1853-1902), ornent ses parois toujours agrémentées de bibelots et poupées japonaises.

La chambre du couple est l'objet de présentations plus personnelles : des gravures d'Adeline, des dessins de Rouen et des œuvres de proches amis et, plus surprenant, en tête de lit, des récupérations de tentures de l'Exposition de 1896 inspirées d'enluminures de l'entrée d'Henri II à Rouen en 1550.

²⁷ Adeline, *Le Logis et l'Œuvre*, op. cit., p. 17.

À partir de 1896, Adeline possède deux ateliers dans la maison. Un petit, au troisième étage, nécessaire à certaines périodes pour s'éloigner du fracas des travaux et un second au deuxième étage près des chambres. Dans ce nouveau lieu de réflexion et de création, il rassemble, en dehors d'une documentation de travail importante, une multitude de dessins, estampes, poupées japonaises et au mur encore des affiches : des affiches de Jules Chéret ; *L'Enfant prodigue* et *Les Coulisses de l'Opéra* qu'il agence à sa manière, jusqu'à imaginer des assemblages possibles entre elles :

J'ai bravement fait coller les deux compositions sur toile, le Pierrot à gauche et la danseuse à droite. Puis trempant un très mauvais pinceau [...] dans l'encre de Chine, j'ai silhouetté un décor avec les angles aigus de ses découpures. Le décor forme écran : d'un côté la danseuse au brillant costume, aux jupes de gaz ballonnant, se détachant sur un fond rose ; de l'autre dans l'ombre bleue du décor, dissimulé par le portant : Pierrot qui craint à chaque minute de voir sa lumière s'éteindre, avance avec précaution glissant un regard sournois du côté de la danseuse²⁸.

Si ce grand atelier, comme le reste de la maison, est embarrassé de diverses collections et publications, le second, quelque peu abandonné par moment est, quant à lui, un refuge aux pratiques d'entassement du maître du logis.

Situé sous les combles au troisième étage à proximité des chambres du personnel de service, le second atelier donne d'un côté sur la rue et sur la rivière du Robec et de l'autre sur le jardin et les tours de l'abbaye de Saint-Ouen.

Là où il avait préalablement créé un petit théâtre de marionnettes, Adeline range dans « l'armoire aux affiches », le fleuron de ses splendides placards colorés dont certains articles de presse annoncent plus de 1 600 items amassés au cours de sa carrière. Adeline a immortalisé cette armoire dans un montage photo-aquarelle inédit pour une publication alors à venir mais restée dans ses cartons : *Les Affiches illustrées étrangères* (fig. 9). Dans cet « autoportrait », il pose fièrement devant ce meuble au milieu de sa collection.

La maison à voir

À partir des années 1890, le logis semble connaître l'apogée de sa mise en scène. Adeline est alors reconnue par tous. La maison est indissociable de l'architecte, et de nombreuses mentions, même rapides, apparaissent systématiquement dans les entrefilets des revues et de la presse.

28 *Ibid.*, p. 27.



Fig. 9. Jules Adeline, frontispice pour *Les Affiches illustrées étrangères*, photographie, mine de plomb, lavis et rehauts de gouache blanche, gouache rouge et noire pour les titres, 31 × 24,5 cm, Bibliothèque municipale de Rouen, Legs Adeline, 1910

La maison devient un point de rencontre et, petit à petit, une curiosité, que certains artistes ou personnalités s'empressent de venir voir. Au travers des écrits d'Adeline l'on peut ainsi retrouver les habitués de la maison. Outre les personnalités rouennaises, comme Alphonse Guilloux, Philippe Zacharie, Henry Somm (1844-1907), Georges Dubosc (1854-1927), Georges Pannetier (1836-1923), Édouard Pelay (1842-1921) ou encore Jules Hédou, ce sont aussi des visiteurs plus lointains qui organisent leur venue dans la maison. Parmi eux l'on peut citer Maurice Guillemot, Champfleury (1821-1889), Albert Robida, Emmanuel Frémiet et Henri Béraudi (1849-1931).

L'article le plus marquant est sans nul doute le « papier » écrit par Guillemot, journaliste au *Figaro*. Publié une première fois dans *La Patrie* en 1890, puis une seconde, illustré par Adeline, dans *La Revue monégasque* en 1893. L'article de Guillemot, trop long pour être cité intégralement ici, est un véritable hymne à la demeure. Il insiste sur la richesse des collections, l'intelligence de

l'amoncellement (**fig. 10**), du fonds documentaire et l'accueil des propriétaires dans un quartier en évolution, tout en s'étonnant quelque peu qu'une telle merveille existe en province : « Vivre en une très vieille maison, en un trou de province (pas trop loin de Paris, cependant) c'est, je crois bien, le rêve²⁹ ».



Fig. 10. Émile Tourtin, photographe, *Collection japonaise du grand salon*, photographie, tirage sur papier albuminé contrecollé sur carton du photographe, entre 1883 et 1885, 16,5 × 11,6 cm, Collection Stéphane Rioland

29 Maurice Guillemot, « L'Envie », art. cité, et [Anon.], « Ça et là, chez Jules Adeline », art. cité, p. 56.

Après le décès de Valentine en 1907, Jules se replie sur le second étage, rapprochant de lui collections et documentations près de son atelier. Il vivra jusqu'au dernier moment dans la demeure familiale dessinant encore quelques illustrations, aquarelles et croquis pour des amis. Sa femme disparue, l'âme du logis semble déstructurée. Adeline, toutefois, décortique encore dans les lignes du *Logis et l'Œuvre* leurs volontés à tous deux de créer une maison d'artiste où vie, travail et passion s'entremêlent.

Conclusion

Dans son Œuvre, à la fois gravé et dessiné à destination de nombreux éditeurs rouennais et parisiens, Adeline introduit constamment des éléments de sa collection. Pour exemple, l'importante collection japonaise, qui fait partie intégrante de son logis et de ses collections, sera largement utilisée dans ses compositions à travers une quantité de dessins tirés de photographies mises en scène par lui-même.

Si les aménagements de la maison stagnent durant la dernière décennie de 1896 à 1909, Adeline travaille progressivement à sa description, à son inventaire, entre autres pour *Le Logis et l'Œuvre*. Il y met la maison en premier lieu en tête de l'ouvrage. Le logis est la base sans laquelle le couple semble ne pas exister et sans laquelle Adeline ne se serait peut-être pas réalisé dans le monde artistique qu'il côtoie à l'échelle nationale.

A-t-il voulu dans cette démonstration révéler l'importance de cette demeure dans sa conception si particulière, bien que se trouvant loin de Paris ? Adeline l'architecte et Valentine auront tenu jusqu'au dernier instant cette envie d'un intérieur « artistique » théâtralisé ; une maison laboratoire d'une multitude d'expériences graphiques et spatiales, inspirées par le *nec plus ultra* des musées, des théâtres et des technologies modernes comme l'électricité. Si la maison est un espace d'apprentissage scénographique à la fois pour le couple Adeline et pour les convives, l'architecte paraît réaliser tous ces « effets » comme de simples jeux d'impressions et d'ambiances. Il s'empressera d'ailleurs de mettre en pratique toutes ses connaissances d'accompagnement du visiteur – du spectateur – dans son chef-d'œuvre d'illusion, *Le Vieux Rouen reconstitué*, à l'Exposition nationale et coloniale de 1896 à Rouen. Cette grande mise en œuvre de la ville médiévale retrouvée sera pour Adeline le tremplin vers une gloire reconnue jusqu'à Paris.

DE L'ASPECT AUTOBIOGRAPHIQUE DES COLLECTIONS ÉCLECTIQUES : LES CAS DES ENSEMBLES RÉUNIS PAR ALFRED CHAUCHARD (1821-1909) ET ALBERT LOUIS EUGÈNE DE DIETRICH (1861-1956)

MORGANE WEINLING

Doctorante en histoire de l'art, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

L'éclectisme est une démarche, une attitude de l'esprit, [...] une quête de la beauté sans autre guide que les arguments des uns et des autres à son propos [...]¹.

Cette définition proposée par Jean-Pierre Epron, dans le contexte de l'architecture, pourrait former la base du principe de l'éclectisme appliqué au collectionnisme. Celui-ci a souvent pâti d'une image négative d'amas insensé d'objets, sans rapports les uns avec les autres, preuve s'il en était de l'aspect pathologique de l'acte collectionneur. Cette vision résulte du déni du discours historique sous-jacent des objets d'art. Considérés individuellement et selon leurs qualités artistiques, les éléments d'une collection sont souvent sujets à des jugements de valeurs qui amènent, pour une partie d'entre eux, à les écarter du discours de l'historien de l'art et du musée. Ces objets, envisagés du point de vue de leur propriétaire, dans le contexte de l'ensemble qu'ils forment par sa volonté et repositionnés au sein de sa demeure, apportent la preuve qu'une collection éclectique est porteuse d'un propos cohérent. Cette unité de discours lui confère une homogénéité bien éloignée de l'image commune qu'évoque chez tout à chacun le terme d'éclectisme. Krzysztof Pomian parmi les premiers s'est attaché à considérer ces objets collectionnés en leur qualité de « sémiophores », littéralement d'objets porteurs de sens². En s'inspirant de sa méthode, cet article se propose d'expérimenter la confrontation de deux cas choisis non pas, selon un cheminement classique, pour leur analogie, mais au contraire pour leur apparente dissemblance. Cette condition est requise afin de rendre probante la démonstration d'un phénomène d'autobiographie collectionneuse, dissimulé derrière un éclectisme de prime abord, qui ne résulterait pas d'un

1 Jean-Pierre Epron, *Comprendre l'éclectisme*, Paris, Norma, 1997, p. 1.

2 Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987.

raisonnement propre à une certaine catégorie de population (classe sociale, origine sociale, niveau de richesse, éducation), d'un effet générationnel ou de toute autre considération d'ordre collectif, mais bien d'une tendance beaucoup plus large des collectionneurs, plus ou moins consciente, de se faire leur propre biographe. Alfred Chauchard (1821-1909) et Albert de Dietrich (1861-1956) n'ont *a priori* rien d'autre en commun que leur choix de l'éclectisme : ils ne sont pas de la même génération, ni issus du même milieu social, n'ont pas les mêmes fréquentations, ni les mêmes moyens, ni les mêmes aspirations et ne collectionnent pas les mêmes objets d'art. Volontairement, il ne sera pas fourni en introduction d'informations d'ordre biographique autre que l'accumulation de leurs dissemblances, afin de permettre au lecteur d'expérimenter la rencontre sans *a priori* avec deux collectionneurs via leurs autobiographies concrètes que constituent leurs collections.

Objets orientaux, momies chiliennes, sculpture religieuse, souvenirs historiques familiaux, art populaire, mobilier du XVIII^e siècle, céramique, verrerie vénitienne, objets archéologiques de la méditerranée orientale, œuvres de Léon Bakst, Eugène Delacroix ou encore Narcisse Virgile Diaz, voici en quelques grandes lignes la composition de la collection du baron Albert Louis Eugène de Dietrich, troisième Albert d'une dynastie d'industriels alsaciens dans le domaine de la métallurgie. Pour la plupart d'entre eux, ces objets participent au programme décoratif de la demeure à la campagne du collectionneur, à Saint-Léonard en Alsace (**fig. 1 et 2**), projet dans lequel il s'est impliqué personnellement et qu'il paraît avoir conçu comme un ensemble dans lequel les collections se déploient à tous les niveaux, dans un jeu entre intérieurs et extérieurs. L'organisation du parc en jardins thématiques à la manière de collections de végétaux auxquels se mêlent des sculptures, à l'exemple du jardin dit des collections (**fig. 3**), ainsi que les différentes façades de la demeure composées d'éléments d'architecture rapportés, répondent point par point à celle des intérieurs. Ces choix esthétiques sont fondés sur les préconisations d'ouvrages sur la décoration tels que *L'art de bâtir, meubler et entretenir sa maison ou manière de surveiller et d'être soi-même architecte-entrepreneur-ouvrier* d'Oscar Ris-Pacquot³, paru en 1890 et selon des préceptes par ailleurs inhérents à l'époque en matière de décoration. Ainsi, en accord avec cet ouvrage, l'accès à la demeure s'effectue par le vestibule Renaissance, faisant face à une fontaine de même style située dans la cour, un pan entier de l'ancienne église paroissiale d'Obernai servant de porche d'entrée (**fig. 2**). À l'intérieur, une statue processionnelle espagnole représentant saint Roch accueille le visiteur (**fig. 3**). Cet ensemble, placé dès

3 Oscar Ris-Pacquot, *L'art de bâtir, meubler et entretenir sa maison ou manière de surveiller et d'être soi-même architecte-entrepreneur-ouvrier*, Paris, Henri Laurens, 1890.



Fig. 1. Louis Feine (architecture), Edouard André et Jules BuysSENS (jardins), *Demeure de la Léonardsau*, façades sud et ouest vues depuis la roseraie, 1899-1929, Domaine de la Léonardsau, Saint-Léonard (commune de Boersch) [© Morgane Weinling, avril 2015]



Fig. 2. Louis Feine (architecture), Edouard André et Jules BuysSENS (jardins), *Demeure de la Léonardsau*, façade est vue depuis l'entrée du domaine, 1899-1929, Domaine de la Léonardsau, Saint-Léonard (commune de Boersch) [© Morgane Weinling, avril 2015]



Fig. 3. Charles Freiermuth, *Léonardsau par Boersch (Bas-Rhin)*, 1925, carte postale, 11,7 × 8,4 cm, Collection particulière

l'entrée, que l'on peut interpréter comme un hommage aux origines de la famille de Dietrich, née au XVI^e siècle, est pourtant fortement imprégné de symboles religieux catholiques. Leur présence est d'autant plus surprenante que les de Dietrich, ainsi que leur cercle de sociabilité, sont historiquement très attachés à leur religion protestante, ce qui peut être interprété comme une preuve que le collectionneur, davantage que le sens premier de l'œuvre, privilégiait son effet décoratif. D'autres indices dispersés au gré des pièces corroborent cette idée, à l'instar des paires, séries et ensembles d'objets similaires que réunit le

baron : tuiles faïtières extrême-orientales figurant des lettrés à cheval⁴, cantirs catalans en verre bleu et transparent⁵, bustes-reliquaires en bois doré⁶, etc. Si la réunion de ces objets résulte souvent d'une recomposition, ceux-ci n'ayant pas été originellement conçus pour former paires et séries, l'effet décoratif n'en est pas moins efficient. Attentif au moindre détail, le baron se préoccupe des carreaux de faïence ornant la cheminée du salon, choisit les étoffes qui couvriront les murs et les fait changer de place à l'envie⁷. Ne renonçant ni au confort moderne ni à l'harmonie décorative des pièces, c'est probablement lui qui fait installer des radiateurs à l'intérieur même des poêles en faïence du XVIII^e siècle⁸. Dans la même logique de préservation de l'unité des décors, il commande des copies des boiseries anciennes⁹ qu'il compte installer pour compléter des manques éventuels. Ce fut notamment le cas dans le salon de musique, de style « Louis »¹⁰, en l'occurrence Louis XV et Louis XVI, donnant à la fois sur le jardin à la française et ses broderies de buis, ainsi que sur le « théâtre de verdure », et dont le nom provient des boiseries qui le garnissent. Les dessus de portes figurent en effet des trophées de musique et de forge, en référence à la profession historique des de Dietrich, laissant penser que ce décor fait partie des nombreux exemples du processus de récupération des souvenirs familiaux initié par le collectionneur. Ce dernier rachète selon le même principe les dernières lettres perdues de son illustre ancêtre Philippe Frédéric de Dietrich, premier maire de Strasbourg, chez qui la *Marseillaise* aurait été chantée pour la

4 Musée des Arts Décoratifs de Strasbourg, Inv. XXIX/167 et /168.

5 Musée de l'œuvre Notre-Dame, Strasbourg, Inv. XXIX/151 à /162.

6 Musée de l'œuvre Notre-Dame, Strasbourg, Inv. MOND 262 à 265.

7 Lettre d'Albert Louis Eugène de Dietrich à Charles Spindler, château du Piple, Boissy-Saint-Léger, 12 septembre 1902, Saint-Léonard, Archives familiales Spindler.

8 N'ayant pu obtenir de la mairie d'Obernai, propriétaire de ce bâtiment public inscrit à l'inventaire supplémentaire des monuments historiques, l'autorisation d'accès à la demeure de la Léonardsau, cette hypothèse se fonde sur les observations de Jean-Claude Goepp, Claude Andres, Philippe François *et al.*, Étude patrimoniale du domaine de la Léonardsau Boersch-Obernai, non publié, octobre 2009, p. 151 (documentation de la DRAC Alsace, cote MHR42-T-67348-025-2009).

9 Jean Braun, « Résidence dans la campagne d'Obernai », *Annuaire de la Société d'histoire de Dambach-la-Ville, Barr, Obernai*, 8, 1974, p. 157.

10 Ris-Pacquot, *L'art de bâtir*, *op. cit.*, p. 193 : il considère que les styles Louis XIV, Louis XV et Louis XVI sont ceux qui « semblent se prêter le mieux à la décoration d'un salon ».

première fois¹¹. Le baron raconte à ce propos comment il a récupéré le décor¹² qui aurait selon lui entendu le premier *Chant de guerre pour l'armée du Rhin* :

La maison du maire était un hôtel qui subsiste encore et porte, je crois, le No 5 de la place de Broglie. Malheureusement, elle a passé en d'autres mains et a abrité en dernier lieu un magasin de confection pour le besoin duquel des transformations y ont été apportées. Je me suis rendu acquéreur, à cette occasion, de certaines parties de boiseries Louis xv, à décors blancs et or, et d'une belle cheminée de gré provenant d'un grand salon où je suppose que les soirées musicales avaient lieu¹³.

Dans le cas de la Léonardsau, la décoration du salon de musique peut donc à son tour être interprétée comme un hommage à un jalon de l'histoire de la famille en son âge d'or. Le xviii^e siècle voit en effet naître deux figures importantes dans l'histoire des de Dietrich : Philippe Frédéric, dont il a déjà été question plus haut, et Jean III, à l'origine de l'anoblissement de la famille par Louis xv. Quoiqu'il adhère aux préceptes d'Oscar Ris-Pacquot, le collectionneur n'hésite pas à y faire participer les souvenirs historiques de sa propre famille.

Le second protagoniste de cette étude, Alfred Chauchard, dont les frasques légendaires n'ont d'égale en célébrité que sa collection de peintures de « l'école de 1830 » léguée au musée du Louvre, a suivi, pour l'aménagement de son appartement situé au n° 5 de l'avenue Vélasquez à Paris, des préceptes similaires. En témoigne un ensemble de clichés non datés (**fig. 4 à 7**), attribués à Chauchard lui-même, représentant l'intérieur de son appartement. La salle à manger (**fig. 4**), décorée en style néo-gothique, répond aux conseils d'Oscar Ris-Pacquot : « Ajoutez [...] un bahut, un dressoir, une table à découper, quelques tableaux ; çà et là, sur les murs, des faïences, venant jeter leur note harmonieuse et gaie dans tout cet ensemble et vous aurez une salle à manger des plus confortables¹⁴ ».

La mise en perspective de ces photos avec l'article décrivant le même intérieur rédigé par le journaliste Léon Roger-Milès et publié dans *Le Figaro* en 1907¹⁵,

11 Enveloppe contenant des lettres adressées par Philippe Frédéric de Dietrich à son épouse, annotations par Albert Louis Eugène de Dietrich, date inconnue, Reichshoffen, Archives de Dietrich, carton 96, « Thesaurus, documents précieux ».

12 À propos des boiseries de la Marseillaise, voir Morgane Weinling, « Les collections autobiographiques du baron Albert Louis Eugène de Dietrich (1861-1956) », *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art, et d'histoire* (CAAH), 59, 2016, p. 156.

13 Albert de Dietrich, *La création de la Marseillaise : Rouget de Lisle et Frédéric de Dietrich*, Paris, Union Amicale d'Alsace-Lorraine, Bibliothèques d'Alsace-Lorraine, 1918, p. 36.

14 Ris-Pacquot, *L'art de bâtir*, op. cit., p. 200.

15 Léon Roger-Milès, « Le musée Chauchard », *Le Figaro*, 09/08/1907.



Fig. 4. Attribué à Alfred Chauchard, *Salle à manger du n° 5 avenue Vélasquez*, non daté, photographie argentique, Paris, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art (Ms 568) [© Documentation – Histoire du Louvre, reproduction Pierre Philibert]



Fig. 5. Attribué à Alfred Chauchard, *Un salon du n° 5 avenue Vélasquez vu depuis la droite de la cheminée* (détail), non daté, photographie argentique, Paris, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, (Ms 568) [© Documentation – Histoire du Louvre, reproduction Pierre Philibert]

soit deux ans avant le legs au Louvre, s'avère d'autant plus pertinente que ces deux témoignages se contredisent sur certains points. Peu de visiteurs étant admis à l'intérieur de la demeure de l'un des hommes les plus riches de Paris, ce texte, autant que ces clichés, constitue une rareté. Léon Roger-Milès commence sa description par évoquer les tapisseries et les marbres qui ornent le vestibule, quelques « choses voyantes¹⁶ », puis continue la visite par les salons qui précèdent la galerie (**fig. 5**) :

Là, sur des meubles anciens ou des meubles de style, d'une ébénisterie impeccable, les objets d'art s'entassent en un désordre heureux [...] Sur les murs, sans qu'il reste une place disponible, des tableaux, [...] de la cimaise jusqu'au plafond, des notes qui vous impressionnent par la puissance de génie dont elles témoignent : c'est le commencement de la collection des peintures de l'école de 1830.

Si la description des salons correspond au cliché supposé les représenter, il n'en est pas tout-à-fait de même pour la galerie.

Une porte s'ouvre et, plus loin que deux autres pièces, la galerie principale s'étend : là encore, les murs disparaissent derrière les tableaux, et les objets d'art chargent les meubles séparés par les sièges garnis de tapisseries des Gobelins – une série extrêmement rare – et de tapisserie de Beauvais.

Sur les clichés intitulés *Photographie de la galerie du n° 5 avenue Vélasquez* (**fig. 6 à 8**), les murs de la galerie sont intégralement occupés par des tapisseries, des cabinets et une grande vitrine protégeant un ensemble hétéroclite de livres anciens, sculptures, coffrets, tapisseries et petits tableaux figurant des portraits. Cet aménagement laisse peu de place à quelques tableaux anciens, sans rapport avec l'École de 1830, dont certains sont posés à même le sol. Les portraits du propriétaire, pourtant omniprésents dans sa collection et auxquels il était attaché¹⁷, sont absents des clichés. Deux hypothèses se profilent alors : la première serait que les photos ne représentent pas la galerie principale de l'Avenue Vélasquez ; la seconde, s'il s'agit bien de la résidence parisienne du collectionneur et plus précisément de cette pièce, daterait ces clichés d'un état

16 Edmond de Goncourt, *La maison d'un artiste*, Paris, Georges Charpentier, 1881, p. 6.

17 De nombreux artistes ont réalisé le portrait d'Alfred Chauchard à l'instar de Jean-Jacques Henner (collection particulière) ou, en sculpture, Augustin Moreau-Vauthier (cimetière du Père Lachaise) et Denys Puech (localisation inconnue). Ses portraits par Henri Weigele (musée d'Orsay) et Jean-Joseph Benjamin-Constant (musée d'Orsay) sont même au cœur des conditions du legs de sa collection au Louvre (Testament d'Hippolyte François Alfred Chauchard. Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, Archives des Musées nationaux, dossier legs Chauchard, cote 20150044/68, dossier I).



Fig. 6. Attribué à Alfred Chauchard, *Galerie du n° 5 avenue Vélasquez partie gauche* (détail), non daté, photographie argentique, Paris, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art (Ms 568) [© Documentation – Histoire du Louvre, reproduction Pierre Philibert]



Fig. 7. Attribué à Alfred Chauchard, *Galerie du n° 5 avenue Vélasquez partie centrale* (détail), non daté, photographie argentique, Paris, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art (Ms 568) [© Documentation histoire du Louvre, reproduction Pierre Philibert]

des lieux antérieur à la collection telle que Léon Roger Milès a pu la contempler en 1907. Trois photographies, dont une figurant le collectionneur au milieu de ses chefs-d'œuvre (**fig. 8**), paraissent mieux correspondre à la description du journaliste. Elles apportent la preuve, appuyée par les registres des marchands comme la société Boussod Valadon et Cie¹⁸, que la collection Chauchard, loin de se cantonner à l'image figée de son état à son entrée au musée, était en constant renouvellement. Ce constat explique la complexité relative à l'identification de ces clichés qui ne sont en réalité que des images à l'instant donné d'intérieurs changeant au gré des envies du collectionneur. La majorité des œuvres y apparaissant ne font plus partie de l'ensemble en 1909 lorsque Chauchard lègue « tous [s]es tableaux sans exception¹⁹ » au musée du Louvre. Il ne possède plus



Fig. 8. Anonyme, *Intérieur présumé de l'appartement d'Alfred Chauchard au 5 avenue Vélasquez*, non daté, photographie, Paris, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris (4 BIO 0403)

- 18** Consultables en ligne sur la base de données Dealers Stock Books du Getty Research Institute (<http://piprod.getty.edu/starweb/stockbooks/servlet.starweb>, consulté le 15 juillet 2018).
- 19** Testament d'Hippolyte François Alfred Chauchard. Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, Archives des Musées nationaux, dossier legs Chauchard, cote 20150044/68, dossier I.

alors de peinture de Jean Béraud et, de la vingtaine d'œuvres qu'il acquiert auprès de Jean-Jacques Henner²⁰, il ne reste, à cette date, que *La Liseuse*²¹.

Si cette surabondance dans la collection Chauchard, décelable dans le champ lexical employé par Léon Roger-Milès, est inhérente au goût de l'époque, elle n'est pas sans rappeler dans le cas de la collection du co-fondateur et directeur des Grands magasins du Louvre, une technique bien connue des étalagistes, décrite notamment par Emile Zola dans son roman *Au bonheur des Dames*. En effet, Chauchard a en partie servi de modèle pour le personnage d'Octave Mouret, qui amoncelle les marchandises afin de susciter chez le client, par l'illusion de quantités infinies, le « désir sans bornes des Choses²² ». Toutefois, cette accumulation peut aussi être le résultat d'une volonté de posséder une collection représentative si ce n'est exhaustive. Cette idée est décelable dans la réception critique de la collection formée par Chauchard de peintures de « l'école de 1830²³ ». Léon Roger-Milès écrit à son propos: « c'est toute une époque de l'histoire de notre art national que l'on y peut étudier, sans qu'il soit nécessaire d'aller autre part chercher un complément d'information²⁴ », tout en intitulant son article « Le musée Chauchard ». C'est en effet le modèle du musée, celui du Louvre, auquel il destine sa collection *a minima* depuis la fin des années 1890 si ce n'est avant²⁵, qui inspire à Chauchard certains traits de sa politique collectionneuse. Outre la stricte sélection qui était opérée quant à l'authenticité des œuvres et à leur provenance, les peintres vivants ou récemment décédés n'y étaient pas représentés, quelle que soit la qualité de leurs tableaux. Ainsi, les peintures de Léon-François Comerre, Felix Ziem, Ferdinand Roybet, Jean-Jacques Henner et Charles Jacque se trouvent-elles reléguées « au-dessus de

20 Estimation établie d'après la correspondance et les agendas du peintre conservés au musée National Jean-Jacques Henner à Paris.

21 À propos des mouvements de la collection Chauchard, plusieurs hypothèses sont envisagées dans: Morgane Weinling, *Alfred Chauchard (1821-1909). Réception critique d'un commerçant-collectionneur*, mémoire de Master 2 dirigé par Arnaud Bertinet, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2016.

22 Christian Hottin, « Permanence et mutation du décor », in Béatrice de Andia et Caroline François (dir.), *Les cathédrales du commerce parisien: grands magasins et enseignes*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2006, p. 130.

23 Morgane Weinling, « C'est le panthéon radieux de l'école de 1830 » – Les collections d'Alfred Chauchard et Georges Thomy-Thiéry: l'entrée au musée d'une catégorie d'histoire de l'art, thèse de doctorat dirigée par Dominique Poulot, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, en cours.

24 Léon Roger-Milès, « Le musée Chauchard », *Le Figaro*, 09/08/1907.

25 Les premières mentions de cette intention de legs dans des publications remontent au moins à l'année 1896, mais peuvent être plus anciennes. Cette date est indicative, à défaut de sources antérieures. [Anon.], *Paris-parisien*, Paris, P. Ollendorf, 1896, p. 57.

la galerie²⁶ », ce qui n'est pas sans rappeler les règles régissant le Louvre. De la Grande Galerie du musée à la « Grande Galerie des manteaux et confections » des Grands magasins du même nom, que seule sépare la rue de Rivoli, les journalistes ne manquent pas d'analogies.

Toutefois, il est nécessaire de souligner que la présentation des œuvres et objets, réunis par de Dietrich et Chauchard, n'est pas pour autant totalement assujettie à des modèles : chacun adapte la collection selon son goût et ses intérêts. À droite de l'entrée de la Léonardsau, le baron de Dietrich crée une chambre alsacienne qui correspond à une pièce traditionnelle de l'habitat régional, la *Stubbe*, donnant sur la façade extérieure inspirée de l'ancienne mairie d'Ensisheim. La création de cette pièce advient à une époque où un regain d'intérêt pour l'art populaire mène à la création du musée alsacien, à laquelle ont contribué deux voisins de Saint-Léonard, Anselme Laugel et Charles Spindler²⁷. Une armoire de la chambre alsacienne de la Léonardsau a d'ailleurs paru en photo, dans le même numéro de la *Vie à la campagne*, qu'un meuble de la collection Laugel²⁸. Cette chambre, garnie de boiseries au soleil rayonnant emblème des de Dietrich, qui contenait, selon le témoignage de Jean Braun²⁹, des reliques telles qu'un fragment du cercueil du général Jean-Baptiste Kléber et un morceau de racine de l'arbre protégeant la tombe de Napoléon à Sainte-Hélène, matérialise les idées politiques du baron et de sa famille, profondément francophile, en faveur du retour de l'Alsace à la France. Le collectionneur a aussi souhaité s'attirer une image de mécène en faisant le choix de l'artiste alsacien francophile Charles Spindler (1865-1938), membre du Cercle de Saint-Léonard. Ami et voisin, il se voit confier la décoration d'un deuxième salon, de style Art nouveau, donnant sur un jardin japonais. Il réalise pour cette pièce des boiseries sculptées et des dessus de portes marquetés figurant des paysages ainsi qu'une peinture murale ornant le manteau de la cheminée (fig. 9). Le sujet de cette œuvre n'est pas anodin : il s'agit d'*Herrade de Landsberg composant l'Hortus Deliciarum au Mont-Sainte-Odile*, lieu que l'on aperçoit depuis la fenêtre de cette pièce. Le manuscrit en question a tragiquement disparu dans l'incendie de la bibliothèque du grand séminaire causé par les bombardements allemands lors du siège de Strasbourg en 1870. Albert de Dietrich a été fortement marqué par ce conflit. Même si le patriotisme pro-français est une tradition familiale, son engagement politique en faveur d'une

26 Testament d'Hippolyte François Alfred Chauchard, *op. cit.*

27 Sur la création du musée Alsacien, voir Bernadette Schnitzler, *Des collections entre France et Allemagne, histoire des musées de Strasbourg*, Strasbourg, Musées de la Ville de Strasbourg, 2009.

28 [Anon.], *Vie à la campagne*, 16/198, déc. 1919, p. 305.

29 Braun, « Résidence dans la campagne d'Obernai », art. cité, p. 157.



Fig. 9. Charles Spindler, Léon Elchinger, *Cheminée du salon* 1900, 1901-1902, bois sculpté, carreaux de céramique, peinture sur panneaux de ciment, Léonardsau [© Christophe Hamm]

Alsace française est probablement enraciné à son souvenir de la bataille de Woerth-Froeschwiller, à laquelle il assiste à l'âge de neuf ans³⁰, habitant alors le village bien connu de Reichshoffen. Dans une lettre adressée à l'artiste, le baron montre une fois de plus la prédominance dans ses choix de la question de l'effet. Il y formule le vœu d'assister à l'exécution de l'œuvre « d'autant plus que, étant une peinture décorative, la couleur devra s'harmoniser avec le ton de la pièce », après avoir demandé plusieurs croquis préalables « de façon à

30 Albert Frédéric Guillaume de Dietrich, *Guerre de 1870 Fröschwiller et Bitch*, journal manuscrit, 1870, Archives de Dietrich, Fonds Gilbert de Dietrich, carton 98/1.

pouvoir se rendre compte de l'effet³¹ ». En matière de peinture, Albert de Dietrich ne semble pas intéressé par la signature. Il peut se contenter d'attributions, à l'instar des *Deux arabes en conversation* donnés à Delacroix³², ou d'œuvres anonymes, qui constituent une part significative du petit nombre de tableaux qu'il possède. Consciemment ou non, sa collection compte également des copies, notamment de peintures chinoises³³. En revanche, les choix d'acquisitions de Chauchard en matière de peinture divergent de ceux, plus décoratifs, d'Albert de Dietrich, mais la question de l'effet demeure cruciale. Léo Larguier, qui n'a par ailleurs pas une haute estime de « l'empereur » Chauchard, écrit qu'il « lui fallait des choses définitivement classées, une manière qu'on devait reconnaître au premier coup d'œil, un tableau qui criait, de loin, le nom de son auteur³⁴ », des œuvres de la « manière définitive et commerciale » des peintres³⁵ : « Tout devait être signé, car il savait acheter et vendre ; les Corot d'Italie ou d'Auvergne ne valaient rien. Il les fallait de Ville-d'Avray³⁶ ».

Albert de Dietrich, n'hésite pas également à changer la destination des œuvres qu'il possède, jouant entre autres avec la frontière entre intérieurs et extérieurs en disposant dans sa demeure des éléments d'architecture et dans les jardins des objets qui n'y sont pas destinés, à l'instar d'un buste en plâtre de Voltaire, décrit par l'inventaire du musée des Arts Décoratifs de Strasbourg comme abîmé par un long séjour en plein air³⁷. Sur ce point, le regard que porte Albert de Dietrich sur la sculpture rejoint les pratiques « chauchardiennes ». Si Paul Eudel et Dominique Poulot remarquent la « Statuomanie chronique³⁸ » et « envahissante³⁹ » dont est atteinte l'époque, Chauchard l'a sans nul doute poussée à son paroxysme en plaçant dans son parc une faune de bronze et de marbre (fig. 10) qui ne passe pas inaperçue au regard des promeneurs du bois

31 Lettre d'Albert Louis Eugène de Dietrich à Charles Spindler, 12 septembre 1902, *op. cit.*

32 Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, Inv. 1209.

33 Serge Elisseeff, « Donation du Baron de Dietrich, observations », *Registre d'inventaire du Cabinet des estampes et des dessins de Strasbourg*, année 1929, n.p.

34 Léo Larguier, *Les trésors de Palmyre : curieux-collectionneurs-amateurs d'art*, Paris, Plon, 1938, p. 181.

35 Léo Larguier, « Collections et collectionneurs. Salle Chauchard », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 23/01/1932.

36 *Ibid.*

37 *Inventaire général du musée des Arts Décoratifs*, Strasbourg, musée des Arts Décoratifs, 1923-1930, vol. IX [à quoi correspond ce nombre ? si vol., mettre vol. 9 : il s'agit du volume mais le chiffre romain est à garder, c'est celui qui figure sur le dos de ces livres d'inventaire], n.p.

38 Paul Eudel, *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1885-1886*, Paris, Georges Charpentier, 1887, p. 210.

39 Dominique Poulot, « Le musée, l'individu et les communautés », in Dominique Poulot (dir.), *Goûts privés et enjeux publics dans la patrimonialisation, XVIII^e-XXI^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012, p. 34.



Fig. 10. Photographie publiée dans [Anon.], « La pelouse du château de Longchamps, peuplée par M. Chauchard de statues de marbre et d'animaux de bronze », *L'illustration*, 3459, 12/06/1909, p. 399

de Boulogne, considérant dans cet usage la véritable manifestation d'un « goût Chauchard ». Louis-Charles Emile Watelin ajoute que le collectionneur aurait même « fait école » et que les jardins autour de Paris se peuplent d'animaux en céramique ou en métal que l'auteur estime être « du grotesque le plus engageant⁴⁰ ». Il est à noter qu'environ la moitié des bronzes du legs Chauchard déposés au Mobilier national, pourtant de provenances très variées, partagent des caractéristiques inhabituelles. Certains d'entre eux ont « un aspect extérieur doré et un intérieur typique d'un décapage à l'acide », technique employée pour obtenir une couleur dorée. D'autres ont peut-être subi un traitement électrolytique pour arriver au même résultat⁴¹. Ces transformations découleraient donc d'une volonté du collectionneur de transformer le bronze en or. Un certain nombre de ces sculptures, marquées des trois lettres GML, sont probablement des éditions décoratives vendues aux Grands magasins du Louvre. Chauchard n'hésitait donc pas à faire subir le même traitement aux copies comme aux originaux afin de parvenir à l'effet souhaité. De même, d'aucuns l'accusent d'être le commanditaire d'une restauration malencontreuse de l'*Angélys*, au prétexte qu'il en jugeait les craquelures inesthétiques⁴².

40 Louis-Charles Émile Watelin, « L'art décoratif. Les jardins-Une fête nautique », *La revue hebdomadaire*, 30/9, sept. 1921, p. 481.

41 Aurélie Champart, « Visite dans les réserves du Mobilier national : Bronzes du legs Chauchard, dépôt du Louvre », consultable à la Documentation du Département des sculptures du Louvre.

42 Henri Rochefort, « Avis aux collectionneurs », *La Patrie*, 17/10/1910.

Composée de cent cinquante peintures de l'école de 1830, parmi les mieux cotées sur le marché de l'art, deux cent quatre-vingt-huit sculptures et éléments décoratifs principalement en marbre, et trois cent quatre-vingts bronzes d'ameublement, estimée pas moins de 7 128 906 francs lors de son legs en 1909⁴³, la collection Chauchard impressionne ses contemporains par les chiffres. La grande valeur des œuvres achetées avec force retentissements dans la presse contraste ensuite avec leur relative mise au secret. Chauchard restreint fortement l'accès à sa collection dont l'un des buts, davantage que spéculatif, est probablement d'attirer chez lui les grands de ce monde. Il reçoit ainsi la visite du grand-duc Vladimir, du roi de Grèce, du fils du roi Norodom I^{er} du Cambodge, ou encore du président Fallières accompagné de sa famille⁴⁴.

Parmi les chefs-d'œuvre dont il fait la visite, Chauchard n'hésite pas à placer ses propres portraits. Le buste le représentant ceint de son cordon de grand-croix de la Légion d'honneur, mentionné dans son testament comme se trouvant dans la salle à manger de l'avenue Vélasquez⁴⁵, occupe ainsi la place habituellement dévolue, dans les salles de réceptions, aux bustes des grands hommes⁴⁶. Les collectionneur s'incruste littéralement dans sa collection. Cette politique scénographique démontre le rôle important que jouent les œuvres dans sa quête constante de reconnaissance, à même de lui ouvrir les portes de la haute société à laquelle il aspire. Albert Wolff, dans sa préface au catalogue de la vente Secrétan, qui constitue l'une des prestigieuses provenances de la collection Chauchard, stipule que les tableaux de cette qualité sont rares sur le marché de l'art, « leur possession est, en quelque sorte, un titre de noblesse pour l'homme assez heureux de les posséder, et un rayon de la gloire de tels Maîtres éclaire l'amateur qui les aime, les détient et vit dans un commerce intime avec leur pensée⁴⁷. » Né dans une famille modeste de restaurateurs, Alfred Chauchard commence sa carrière comme simple vendeur à l'enseigne du Pauvre Diable⁴⁸. N'ayant pas l'héritage nobiliaire d'Albert de Dietrich, il fait de l'obtention du plus

43 Chiffres élaborés à partir des documents contenus dans le dossier legs Chauchard, Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, Archives des Musées nationaux, cote 20150044/68, dossier ii.

44 À propos des visiteurs de la collection Chauchard, voir Weinling, *Alfred Chauchard (1821-1909)*, *op. cit.*

45 Testament d'Hippolyte François Alfred Chauchard, *op. cit.*

46 Véronique Long-Tarasco, *Mécènes des deux mondes : les collectionneurs donateurs du Louvre et de l'Art Institute de Chicago, 1879-1940*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 143.

47 Albert Wolff, Préface au *Catalogue de tableaux anciens et modernes aquarelles et dessins et objets d'art formant la célèbre collection de M. E. Secrétan*, Paris, galerie Charles Sedelmeyer, 1er juillet 1889 et jours suivants.

48 Pour plus de détails concernant la biographie de Chauchard, voir Jacqueline et Roger Zimmermann, *M. Chauchard des grands magasins du Louvre : contribution à l'étude des grands magasins parisiens et à l'histoire de leurs fondateurs*, Versailles, J. et R. Zimmermann, 1994.

haut grade de la Légion d'honneur son but ultime, pour lequel il convoquera à plusieurs reprises l'argument de sa collection, ce qui lui vaudra de la part du caricaturiste Adrien Baneux, dit Barrère, le titre de « collectionneur en rubans ».

L'accès restreint à la collection, la valeur monétaire des œuvres identifiables au premier regard et leur utilisation comme marqueur social font de l'ensemble réuni par Alfred Chauchard un authentique trésor, selon la définition établie par Krzysztof Pomian⁴⁹. « Des bijoux encore, à pleines mains » écrit Arsène Alexandre⁵⁰. Ce statut engendre la naissance d'un grand nombre de légendes dans lesquelles le collectionneur devient lui-même un élément de sa collection-trésor, un monument à voir, une « exposition de blanc », une sorte d'homme d'or enfin, qui cristallise tous les fantasmes après sa mort. Pierre Mortier le décrivait comme « [l'] une des curiosités de Paris, un de ses ornements, presque une de ses gloires⁵¹ ».

De son côté, la collection d'Albert de Dietrich est également marquée par ses nombreuses années de lutte. Dès sa majorité, le futur collectionneur opte pour la nationalité française et doit quitter l'Alsace. Ingénieur de formation, il s'expatrie pour plusieurs années en Amérique du Sud durant lesquelles il prospecte pour le compte de l'entreprise familiale ayant le projet d'établir une ligne de chemin de fer entre Antofagasta au Chili et Augusta Victoria en Bolivie⁵². C'est à cette occasion qu'il acquiert les premiers éléments de ce qui deviendra une collection, à savoir un couple de momies atacameña et les objets qui les accompagnaient dans leur dernière demeure⁵³, probablement découvertes sur le chantier et « déterrées » sous ses yeux⁵⁴. Partagé quelques années à peine après son retour en France, en 1892, entre le musée d'Ethnographie du Trocadéro, un musée nancéen et un musée strasbourgeois, cet embryon de collection, marque un changement majeur dans l'idéologie du collectionneur, passant de la fuite résignée à l'entrée en lutte. Marié en 1892 à Marie Louise Lucie Hottinguer, Albert de Dietrich se retire des affaires de l'entreprise et parvient à une date inconnue à regagner l'Alsace, où il confie la construction de sa demeure de la Léonardsau à un architecte français, ce en pleine période de l'Annexion.

49 Krzysztof Pomian, *Des saintes reliques à l'art moderne : Venise – Chicago, xiii^e-xx^e siècle*, Paris, Gallimard, 2003.

50 Arsène Alexandre, « La collection Chauchard au Louvre », *Le Figaro*, 15/12/1910.

51 Pierre Mortier, « On décore... », *Gil Blas*, 07/08/1907.

52 « Ligne de chemin de fer Antofagasta-Bolivie, prospection Albert de Dietrich », Reichshoffen, Archives de Dietrich, cote xiv/1-16.019.

53 Ces objets sont aujourd'hui conservés au musée du Quai Branly (INV. 71.1897.9.1 à 71.1897.9.54).

54 Lettre d'Albert Louis Eugène de Dietrich au directeur du « musée Ethnographique du Trocadéro », 27 juin 1894, copie numérique, musée du Quai Branly, Documentation des archives, D002860/40710.

Durant la Première Guerre mondiale, il s'engage dans l'armée française où il est officier interprète à l'État-major de la 10^e armée⁵⁵. Il réalise à la même époque des conférences et rédige des opuscules aux noms évocateurs dans lesquels il réarrange à des fins de propagande l'histoire de l'Alsace et celle de sa famille et convoque ses collections dans le but de convaincre de l'appartenance de cette région à la France : *Lorraine, Alsace Promised Land!*⁵⁶, *Alsaciens, Lorrains nos frères!*⁵⁷, *Au pays de la Marseillaise*⁵⁸ ou encore *Alsaciens corrigeons notre accent*⁵⁹. Sans que ces activités n'en soient la cause, la Léonardsau et les objets d'art dont elle est l'écrin font l'objet de convoitises, destructions et spoliations durant les deux conflits mondiaux, les collections rejoignant ensuite par un don symbolique les musées de Strasbourg. En adéquation avec le regard qu'il porte sur sa collection, c'est sans surprise que l'on découvre que le Musée des Arts Décoratifs de Strasbourg est l'institution muséale ayant le plus bénéficié des dons d'Albert de Dietrich⁶⁰.

Alfred Chauchard et Albert de Dietrich sont tous deux, chacun à leur manière, des collectionneurs en quête d'effets. Dans la hiérarchie des chercheurs d'art, ils n'appartiennent pas à la haute noblesse de l'amateur érudit, utilisant l'étude scientifique comme moyen d'appropriation des œuvres collectionnées. Au contraire, ils s'intègrent personnellement au sein de l'ensemble en le chargeant d'un nouveau discours qui leur est propre. La collection Chauchard constitue pour son propriétaire à la fois l'outil et le résultat de son ascension sociale, quête qu'il poursuit tout au long de sa vie. Bien qu'aucune preuve de sentiment patriotique n'ait pu être décelée chez lui, la nature même de sa collection le fait ériger, par une partie de sa réception critique, en champion de la France contre « les Américains » dans la lutte sur le marché de l'art pour l'appropriation des chefs-d'œuvre de la « vaillante » et « glorieuse » école de 1830, à l'origine du renouveau de l'art français⁶¹. De même, si l'ensemble réuni par Albert de Dietrich n'est pas étranger à une recherche de reconnaissance sociale, notamment à

55 Charles Spindler, *L'Alsace pendant la guerre*, Strasbourg, Treuttel et Würtz, 1925, rééd. Nancy, Place Stanislas, 2008, p. 56-57.

56 Albert de Dietrich, *Lorraine, Alsace... Promised land!*, Paris, Editions d'Alsace-Lorraine, 1918.

57 *Id.*, *Alsaciens Lorrains nos frères!*, Paris, s.n., 1918.

58 *Id.*, *Au Pays de la Marseillaise*, 3^e édition, Paris, Editions d'Art de la Renaissance Contemporaine, 1919.

59 *Id.*, *Alsaciens, corrigeons notre accent*, Paris / Nancy, Berger-Levrault, 1917.

60 Voir le recensement des œuvres données par le collectionneur à des institutions muséales dans : Morgane Weinling, *Pour une Alsace française. Les collections du baron Albert Louis Eugène de Dietrich (1861-1956)*, mémoire de Master 1 dirigé par Catherine Méneux, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2015, annexe I. B.

61 Weinling, *Alfred Chauchard (1821-1909)*, *op. cit.* et Weinling, « C'est le panthéon radieux de l'école de 1830 », *op. cit.*

travers la glorification de l'histoire de la famille de Dietrich, il est surtout imprégné du combat que le collectionneur mène sa vie durant pour le retour de sa région natale dans le giron de la France, depuis son acquisition, notamment auprès de la marchande d'art asiatique Florine Langweil, comme lui originaire d'Alsace, expatriée à Paris, et engagée dans la même cause, jusqu'à ses donations aux musées alsaciens redevenus français. Si elles paraissent être de prime abord de simples ensembles éclectiques réunis par des collectionneurs en quête d'effets, les collections d'Alfred Chauchard et d'Albert de Dietrich, vues avec le double regard de l'historien et de l'historien de l'art, acquièrent un statut de fonds, à la manière d'archives artistiques, à même de témoigner des aspirations les plus profondes de leurs créateurs, pour qui elles représentent « l'œuvre d'une vie ».

ÉDOUARD SALIN COLLECTIONNEUR ET ARCHÉOLOGUE : L'AMÉNAGEMENT INTÉRIEUR DU CHÂTEAU DE MONTAIGU ENTRE 1921 ET 1970

ISABELLE MANGEOT

Technicien de recherche et de formation, EA1132 « HisCant-MA », Pôle
Archéologique Universitaire, Maison de Sciences de l'Homme Lorraine



Fig. 1. *Façade occidentale ouverte sur le parc, Laneuveville-devant-Nancy, château de Montaigu*
[© Isabelle Mangeot, 2016]

Le domaine historique de Montaigu

Le lieu-dit *Montaigu*, non loin de la rive gauche de la Meurthe, est situé en marge de la commune de Laneuveville-devant-Nancy (Meurthe-et-Moselle), à quatre kilomètres au sud de Nancy, longtemps capitale industrielle de la Lorraine. Il abrite un lieu d'exception, le château de Montaigu (**fig. 1**), inscrit et classé Monument Historique à la demande d'Édouard Salin (1889-1970),

industriel devenu homme de lettres, entre 1957 et 1958¹. Le domaine apparaît en contrebas du parc éponyme arboré de 14 hectares ; il héberge les ornements extérieurs provenant de l'ancien château de Stanislas Leszczyński situé à *la Malgrange*, toute proche.

L'entrée orientale de ce manoir de style classique est dotée d'un escalier d'honneur ouvrant sur l'ancienne *route de Strasbourg*². L'accès s'effectue aujourd'hui par la façade occidentale, à l'issue d'une allée longue de 580 m descendant en pente douce depuis Jarville³. Lors de son installation en 1921, le couple Salin jouissait, depuis ce promontoire situé à 222 m d'altitude, d'une vue sur le canal de la Marne au Rhin et de la voie de chemin de fer reliant Paris à Strasbourg. Une partie de cette vaste propriété privée a été vendue à la Ville de Nancy en 1960, pour financer l'édification du musée de l'Histoire du Fer, qu'Édouard Salin dirigea⁴.

La vie de l'érudite est largement méconnue. Les observations suivantes proviennent de la lecture d'éloges funèbres⁵, de l'article que Jacques Guillaume⁶ lui a consacré lors de l'ouverture d'un colloque à Nancy, de nos recherches à travers les journaux d'époque, de ses publications et de différents fonds d'archives.

D'abord nous présenterons le corpus de manière générale, ensuite nous détaillerons les œuvres d'art qui mêlent dans des pièces choisies, pour achever avec un développement sur la singularité de sa chambre réceptacle d'artefacts mérovingiens vu sous le prisme de l'archéologie des techniques.

- 1 Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, section architecture, *Le château de Montaignu à Laneuveville-devant-Nancy*, notice d'œuvre no PA00106055 (http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/dapamer_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=REF&VALUE_98=PA00106055, consulté le 23 février 2018).
- 2 Aujourd'hui rue Lucien Galtier.
- 3 La mesure est établie grâce à l'outil de calcul des distances du site Géoportail.
- 4 Le château est actuellement rattaché administrativement à ce musée, sous l'égide de la Métropole du Grand Nancy.
- 5 Paul Deschamps, « Notice sur la vie et les travaux de M. Édouard Salin », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 115/15, 1972, p. 274-279 ; Jean Hartemann, « Éloge funèbre de M. le Président Édouard Salin », *Mémoires de l'Académie de Stanislas*, 6, 1969-1970, p. 19-23 ; André Parrot, « Discours à l'occasion de la mort de M. Édouard Salin », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 114/2, 1970, p. 221-223.
- 6 Jacques Guillaume, « Édouard Salin (1889-1970), archéologue de l'époque mérovingienne », in Jacques Guillaume et Édith Peytremann (dir.), *L'Austrasie. Sociétés, économies, territoires, christianisation. Actes des xxv^e Journées internationales d'archéologie mérovingienne*, Nancy, 22-25 sept. 2005, Nancy, Presses universitaires de Nancy, p. 9-12.

La collection : une œuvre bourgeoise

Domus restituta

Monsieur Salin fréquente depuis ses études parisiennes la fille d'un capitaine Chevalier de la légion d'Honneur⁷, Suzanne Bourin (1891-1975), devenue sa femme le 19 février 1916. Lorsque le couple s'installe, le trentenaire a perdu ses deux parents et a transmis l'administration de l'industrie métallurgique meusienne à son frère. En avril 1921, sont publiées des annonces dans le quotidien *L'Est Républicain* pour engager du personnel⁸. D'après les registres de recensement de population, sont employés en 1926 dans cette demeure, sise au n° 1 dans l'ancienne rue de Nancy⁹, une cuisinière née à Ramonchamp (Vosges), et une femme de chambre de 20 ans venue de Cherbourg et d'après l'annonce, un valet, dont il n'est pas fait mention. Toujours selon ces registres, le parc est entretenu par un couple de jardiniers suisses, secondé par un homme originaire de Bouxières¹⁰. Il est probable que l'ingénieur gradé, évoluant dans la haute bourgeoisie, souhaite reproduire le schéma de son enfance passée dans le château du domaine du *Fourneau* à Dammarie-sur-Saulx (Meuse)¹¹.

La nuit du 9 novembre 1921, un incendie ravage la demeure : les décors intérieurs disparaissent et les dégâts s'élèvent à 600 000 francs. Seuls cent quarante-sept meubles seront sauvés et cet événement n'a cessé de hanter Édouard Salin¹². « *Domus restituta* » est un mot d'ordre pour redonner sa splendeur au lieu en lien étroit avec l'histoire du duché du roi Stanislas. Le programme décoratif homogène, élaboré dans cette immense demeure, mêle environ 2 300 œuvres réparties entre beaux-arts, arts décoratifs et objets archéologiques. Monsieur Salin a organisé sur les deux étages de sa maison des compositions originales,

7 Félix Bourin (1856-1926). Archives nationales, base de données Léonore, *BOURIN Félix François*, cote: LH/331/89, no de notice: L0331089 (: <http://www2.culture.gouv.fr/documentation/leonore/leonore.htm>, consulté le 3 mars 2018).

8 Édouard Salin, « Emplois offerts, annonce 9759 », *L'Est Républicain*, 15/04/1921.

9 Archives départementales de Meurthe-et-Moselle, *Liste nominative de recensement de population pour la commune de Laneuveville-devant-Nancy au cours de l'année 1926*, référence no 6 min 33 s/298 (<http://archivesenligne.archives.cg54.fr/ark:/33175/s00562245b70a37c/56422c6919b9e>, consulté le 20 février 2018).

10 La mention de Bouxières est floue car il existe trois communes qui commencent ainsi en Meurthe-et-Moselle ; elles se situent entre Nancy au sud et Pagny-sur-Moselle au nord.

11 Ce logement patronal des usines de métallurgie Salin avait été commandé par son père en 1861. Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, section architecture, *Le domaine du Fourneau à Dammarie-sur-Saulx*, notice d'œuvre no IA5500559 (http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/merimee_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=REF&VALUE_98=IA5500559, consulté le 26 mars 2018).

12 [Anon.], « L'incendie du château de Montaigu. Une œuvre historique en partie détruite par le feu », *L'Est Républicain*, 10/11/1921.

éclectiques et anhistoriques. Deux inscriptions latines sur les boiseries de l'entrée délimitent la vie de la demeure : les 11 novembre 1921 et 1961, cette dernière date reflétant la restitution des biens à la « mère Lorraine » par un fils comme il l'évoque (**fig. 2**). Cet héritage a été évacué dès 1940, avec les collections du musée lorrain, alors qu'en 1944 la Gestapo prend ses quartiers dans le château qu'elle partage avec le couple.



Fig. 2. Inscription dans le vestibule reprenant la chronologie du premier état de la maison, « Domus restitua », entre 1751 et 1922, Laneuveville-devant-Nancy, château de Montaigu [© Nancy Tourisme et Événements / Régine Datin, 2017]

Inspirations et démarche

Né en 1889 dans un village meusien, élevé en partie par une préceptrice allemande¹³, puis monté à Paris, le jeune archéologue¹⁴ sort major de la promotion 1910/1914 de l'École des Mines. Il travaille ensuite comme ingénieur civil dans l'industrie, il a été directeur de la Compagnie des forges d'Audincourt jusqu'en 1935. Dès 1909, l'homme débute une carrière prometteuse dans l'armée où le registre nous apprend qu'une invalidité le touche de 20% en 1923, à la suite des blessures subies en service en 1918 ainsi qu'à la contraction d'une maladie

13 Archives départementales de la Meuse, *Liste nominative de recensement de population pour la commune de Dammarie-sur-Saulx au cours de l'année 1896*, référence E dépôt 108 /41, feuillet n°11 (<http://archives.meuse.fr/ark:/52669/a011418739457F89Eq5/b108d4972d>, consulté le 2 avril 2018).

14 Dans l'état actuel des recherches il effectue sa première mission à Couvertpuis entre 1908 et 1910.

intestinale chronique¹⁵. Salin se fait un devoir de ranimer sa maison dans ces temps troubles de grandes reconstructions nationales.

Il se revendique, d'un point de vue archéologique, du baron Joseph de Baye (1853-1931)¹⁶. Son profil d'ingénieur et son appartenance à une lignée de maîtres de forges remontant à son grand-père¹⁷, expliquent son intérêt et ses découvertes dans l'étude métallographique du monde mérovingien. Dans ce contexte, les grands-parents bijoutiers de son épouse ont pu constituer une aide inestimable pour la compréhension du montage des pièces d'orfèvrerie¹⁸.

En partie restaurée, la maison de Montaigu accueillera, selon ses mots, « ce que tu portais en toi depuis deux siècles [...] les parfums venus, au long des siècles, des civilisations qui ont contribué à faire ce que nous sommes ». Chaque objet se doit d'être un idéogramme reflétant ses origines, son art et ses influences, tout en servant la décoration. La recherche de Salin porte à la fois sur la forme, le volume et les couleurs. Cette volonté d'harmonie reste soumise à la règle d'or que s'impose cet esthète, qui selon lui « demeure dans le filigrane » pour composer un tableau vivant pièce par pièce. Abonné à la revue *Vieilles Maisons Françaises*, dont il s'inspire sans doute dans les demeures représentées, Salin obtient la reconnaissance du château comme « Monument du Patrimoine Historique » de la part du président de leur commission archéologique en 1969¹⁹.

Le propriétaire sait se tenir informé des tendances, cherche à retracer le pedigree d'un objet d'art décoratif comme il essaie de saisir l'histoire des artefacts archéologiques. Il démontre l'éclectisme de ses goûts par la sélection minutieuse, selon ses propres termes, de « bibelots de tous les temps » ; le marché florissant des antiquaires entre 1932 et 1936 et des salles des ventes parisiennes ont favorisé ses achats. Il compile alors les renseignements sur sa collection, décrite dans son premier ouvrage publié en 1936 : *Une maison française : Montaigu en Lorraine*, pour lequel il obtient le prix Catenacci²⁰. En

15 Archives départementales de la Meuse, registre militaire du matricule no 1339 de la classe de mobilisation 1908, Matricules Militaires, 6e région, subdivision de Verdun, classe de 1909, 3e volume, Registre matricules no 1001-1500, cote 1 R 596, feuillets 517 et 518.

16 Ce grand voyageur a sillonné la Russie en cherchant les origines des peuples celtiques, particulièrement dans le Caucase. Il a tenté une approche ethnographique de l'archéologie.

17 Pierre Hyacinthe Félix Salin (1809-?) fut directeur des Forges d'Abainville, village où son propre père était auparavant instituteur.

18 Ange Bourin (1811-1861) et Marie Gavelle (1821-1865), bijoutiers à Paris.

19 Édouard Salin a conservé dans son bureau la carte no 362.

20 Ce prix annuel décerné par la fondation Yvan Loiseau de l'Académie française est destiné à encourager la publication de livres illustrés de luxe en histoire et en sociologie.

1962 avec *Quarante ans après*, devant être entendu comme « après l'incendie », il opère un état des lieux, estimant son œuvre accomplie²¹.

La reconnaissance des pairs

Les éléments suivants sont extraits du livre paru en 1962. L'appellation « maison française » lui est suggérée par Gabriel Hanotaux (1853-1944) qui préface son premier ouvrage²². Ce dernier insiste sur le goût « d'un autre siècle » d'Édouard Salin visible dans cette « nouvelle Malgrange » et l'élève au rang de « tuteur des Beaux-Arts » :

Votre travail m'intéresse » me dit Gabriel Hanotaux qui tenait en main mon manuscrit, « car vous et les autres vous êtes des condamnés à mort ; quand un siècle sera passé, il y aurait intérêt à connaître les goûts et la mentalité d'un grand bourgeois humaniste de notre temps tel que vous²³.

Parrainée par le maréchal Lyautey (1854-1934)²⁴, qui y voyait ses souvenirs d'enfance, cette résidence se fait le reflet des plus belles pièces du patrimoine national.

Dialogues entre œuvres au fil des étages

Aperçu

L'architecte Albert Jasson (1849-1923) élabore la dernière transformation de cette demeure de plaisance dans sa forme classique²⁵. Pierre Le Bourgeois (1879-1971)²⁶ restaure l'édifice à la suite de l'incendie de 1921.

21 D'après le procès-verbal de récolement produit par le musée lorrain et mis à disposition par Sandrine Derson, le château regroupe des objets couvrant quinze domaines, dont l'ethnologie. [Anon.], *Musée lorrain, rénovation et extension. Procès-verbal de récolement du château de Montaigu*, musée Lorrain, 1er mars 2012, 64 p.

22 Édouard Salin, *Une maison française. Montaignu en Lorraine*, Paris, Charles Massin, 1937. L'historien Gabriel Hanotaux a développé la critique littéraire et le journalisme. Suite à sa carrière politique, il a été élu membre de l'Académie française en 1897.

23 Édouard Salin, *Quarante ans après. Une maison française. Montaignu en Lorraine*, Nancy, Berger-Levrault, 1962, p. 7.

24 Salin, *Quarante ans après, op. cit.*, p. 9. Ce militaire d'origine nancéienne fut ministre de la Guerre durant la Grande Guerre et Maréchal de France en 1921.

25 L'architecte municipal nancéen a reçu le prix Duc en 1890 pour la conception des galeries Victor Poirel. Voir : Catherine Coley, *La salle Poirel : Albert Jasson, architecte*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1989.

26 Architecte formé à l'École des beaux-arts de Paris, il participe à la reconstruction de la Lorraine à partir de 1917 suite à son rattachement au Comité de reconstitution des régions éprouvées par la guerre.

Cette collection est issue de mobilier acquis consciencieusement chez des antiquaires, dans de prestigieuses salles des ventes, par héritages et au cours d'opérations archéologiques ; elle totalise 2 317 items lors du récolement²⁷. Peintures, sculptures, objets, meubles réunis par le couple couvrent les périodes de l'histoire de l'art européen et asiatique du VIII^e siècle av. J.-C. à 1925. Le Service de l'Inventaire en a publié un petit guide en 2001, rédigé en partie par Christophe Sené²⁸, auteur en 1999 d'un mémoire de maîtrise portant sur le mobilier du château²⁹. Guilhem Scherf éclaire en 1993 la seule sculpture attribuée à Clodion (1738-1814) issue de la collection. Enfin, deux travaux de Master ont détaillé certains des artefacts archéologiques en 2005³⁰ et 2016³¹.

Progressivement, Monsieur Salin s'essaie à l'écriture dans le domaine artistique, d'abord pour confronter ses acquisitions avec la littérature scientifique, puis par envie. Ses recherches débutent en 1931, avec un article sur sa demeure paru dans la *Revue Lorraine Illustrée*³². La même année, il souligne la dispersion de tableaux de l'ensemble Claude Gellée, dit Le Lorrain (v. 1600-1682) lors d'une vente à l'hôtel Drouot³³. L'essentiel de ses publications entre 1935 à 1938, concernent l'étude de statuettes, le vase Tchéou et la peinture flamande pour ne citer que ces exemples. Dans un premier temps obnubilé par sa maison, il se consacre ensuite après 1936 aux examens archéologiques et métallographiques du mobilier mérovingien.

Pour le moment peu de données sont connues sur l'acquisition de celui-ci en dehors des fouilles. Nous avons pu noter l'achat des artefacts de Tantonville (Meurthe-et-Moselle) faisant suite au « hasard d'une vente après décès » des

27 [Anon.], *Procès-verbal*, op. cit.

28 Christophe Sené et al., *Laneuveville-devant-Nancy, Jarville-la-Malgrange : le château et le parc de Montaigu, inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France*, Metz, Serpenoise, 2001.

29 Christophe Sené, *L'œuvre d'Édouard Salin : du collectionneur au décorateur*, mémoire de maîtrise dirigé par François Pupil, université Nancy 2, 1999, 2 vol.

30 Flora Kiffer, *La nécropole de Villey-Saint-Étienne (Meurthe-et-Moselle) : nécropole mérovingienne fouillée par Édouard Salin en 1936*, mémoire de master dirigé par Vincent Tabbagh, université de Bourgogne, 2005, 2 vol.

31 Lidwine Mestanza-Pfeiffer, *Les fibules mérovingiennes de la collection d'Édouard Salin. Inventaire, historique et mise en contexte d'un ensemble archéologique*, mémoire de master dirigé par Frédéric Tixier, université de Lorraine, 2016, 2 vol.

32 Édouard Salin, « Montaigu. Un lieu de pèlerinage lorrain et une demeure du XVIII^e siècle », *Revue lorraine illustrée*, 1931, p. 141-162.

33 Édouard Salin, « Vente d'une Collection d'œuvres de Claude Gellée », *Revue Historique de la Lorraine*, 75/1, 1931, p. 129-131.

biens du peintre malzévillois Charles Cournault (1815-1904)³⁴, grâce à l'édition du journal *L'Est Républicain* datée du 19 août 1938³⁵.

L'aménagement intérieur d'Adrien Karbowsky

L'édification de l'hôtel particulier de ses parents dans le domaine de la Muette à Paris débute en 1907³⁶. Jusqu'au décès de son père, Auguste Salin (1848-1919)³⁷, ce bâtiment devait être le reflet d'artistes aux talents indiscutés, ordonnés dans un programme composé par Adrien Karbowsy autour de ses propres créations (1855-1945).

A la suite de l'incendie de 1921, Édouard Salin fait appel à ce décorateur qui habille le Grand Salon de peintures murales sur toiles marouflées (**fig. 3**) ; ses cloisons portaient autrefois des figurations romantiques prenant place dans des paysages boisés sombres³⁸. Le thème glorifie la danse et « l'amour plus fort que la mort » sous l'influence de l'opéra *Orphée* de Glück. Dans cette composition se retrouvent un faune hellénistique de marbre, des vases émaillés d'André Méthey (1871-1920), une tête de Boddhisattva chinoise en marbre blanc à patine dorée acquise en 1932, ainsi que des céramiques grecques, iraniennes et chinoises. Le lustre, pièce unique commandée au maître verrier René Lalique (1860-1945), éclaire également deux encoignures de l'ébéniste Nicolas Petit (1732-1791) et le mobilier de style Restauration hérité de son père ; un fauteuil de cet ensemble est conservé au musée des Arts décoratifs à Paris³⁹.

La salle à manger mérite une attention particulière car elle constitue un réel effort de création (**fig. 4**). Dans ce décor xviii^e, avec la cheminée de marbre rouge, l'architecte d'intérieur tend de la soie brochée aux murs, dépose des meubles de citronnier massif d'inspirations mêlées entre du Louis xvi et de l'Art déco, des glaces datées du xx^e siècle, accompagnées d'une tapisserie de lin brodé aux motifs de vigne. La marqueterie légère de Monsieur Karbowsky

34 Cet archéologue et peintre lorrain a été Conservateur du musée historique Lorrain à Nancy entre 1861 et 1890. Grand voyeur, il rapporta d'Algérie un goût pour l'architecture sublimé par une villa de style mozarabe qu'il a fait construire à Malzéville (Meurthe-et-Moselle).

35 [Anon.], « Le cimetière barbare de Tantonville », *L'Est Républicain*, 09/08/1938.

36 Cette construction placée aux portes du Bois de Boulogne semble être totalement tombée dans l'oubli.

37 Directeur des Forges d'Abainville (Meuse).

38 Il existe de rares cartes postales mettant en scène la marquise de Vaugiraud au centre du Grand Salon vers 1885.

39 Adrien Karbowsky (décoration), Robert Damon (ébénisterie) et Mademoiselle B. Ecochard (tapisserie), *Fauteuil [Colombes] provenant d'un ensemble mobilier de salon réalisé pour Auguste Salin, 1907-1909, hêtre sculpté et doré, tapisserie au petit point, H. 98 × L. 64 × P. 65 cm, Paris, Musée des Arts Décoratifs, INV.48911.*



Fig. 3. Grand Salon (seule pièce du château entièrement ravagée par l'incendie), Laneuveville-devant-Nancy, château de Montaigu [© Nancy Tourisme et Événements / Régine Datin, 2017]



Fig. 4. Salle à manger, Laneuveville-devant-Nancy, château de Montaigu [© Nancy Tourisme et Événements / Régine Datin, 2017]

se réfère aux vases grecs à figures rouges qui prennent place dans cette pièce, comme la coupe portant une victoire ailée offrant un casque à un athlète, provenant de la vente de la collection Sevadjian du 26 novembre 1934 à l'hôtel Drouot⁴⁰. D'après Salin, toujours soucieux de l'intérêt de ses acquisitions, cette céramique est citée dans un article de l'archéologue Salomon Reinach (1858-1932)⁴¹. Un buste de Buffon par le sculpteur Jean-Antoine Houdon (1741-1828) toise l'ensemble depuis la cheminée.

Le reflet de ses origines lorraines et de sa piété

Pour Édouard Salin, tout est symbole dans la composition originale de cette demeure. Elle reçoit par exemple des œuvres du patrimoine religieux chrétien, particulièrement dans le cabinet de travail aux boiseries xviii^e du rez-de-chaussée, où s'affiche un Christ en croix daté du xvi^e siècle. Cette sculpture en bois polychrome serait du meusien Ligier Richier (1500-1557) et proviendrait d'un couvent nancéien. À proximité d'un bureau attribué à André-Charles Boulle (1642-1732) installé sur un tapis persan acheté place Clichy à Paris, un éphèbe en marbre de Paros côtoie une toile du xv^e siècle représentant le Christ en majesté.

Léda, terre cuite du maître lorrain Clodion acquise en 1935 et datée par analogie de 1780⁴², trône dans le Salon Vert, non loin le tableau d'un autre lorrain célèbre, Claude Gellée. Salin voit une forme d'hommage rendu aux Lorrains en rassemblant leurs œuvres dans une demeure lorraine. La rampe d'escalier intérieure est la réalisation de l'atelier du ferronnier Jean Lamour (1698-1771), qui façonna les grilles de la Place Stanislas. Il existe à l'étage une chambre lorraine, instantané de la vie provinciale avec ses meubles rustiques.

Monsieur Salin a produit de rares études comparatives sur des œuvres d'histoire de l'art, en s'inspirant de ses contemporains, démontrant l'éclectisme de ses goûts et de ses connaissances. Citons par exemple ses réflexions autour du thème de *La Descente de Croix* développé par Rogier Van der Weyden (vers 1400-1464)⁴³. Pour l'auteur, « christianisme et humanisme, [sont l'] évocation et [le] symbole des seules valeurs qui font à [s]es yeux que la vie vaut la peine d'être vécue⁴⁴ ».

⁴⁰ Salin, *Une maison française*, op. cit., p. 47.

⁴¹ Grand helléniste et membre de l'Institut élu en 1896, il a été conservateur au Musée d'archéologie nationale de Saint-Germain-en-Laye.

⁴² Guilhem Scherf, « La Léda de Clodion : une terre cuite de la collection Édouard Salin au château de Montaigu », *Pays Lorrain*, 74/3, 1993, p. 139-147.

⁴³ Édouard Salin, « Copies ou variations anciennes d'une œuvre perdue (*Descente de Croix, Déposition*) de Rogier Van der Weyden », *Gazette des beaux-arts*, 13, janv. 1935, p. 15.

⁴⁴ Salin, *Quarante ans après*, op. cit., p. 24.

L'influence de l'Extrême-Orient

Édouard Salin est marqué sa vie durant par l'hypothèse d'un art complet venu d'Orient, particulièrement des pays asiatiques. Ainsi, il faut souligner l'existence d'une salle de musique abritant un clavecin portant un décor or et noir sur laque rouge du maître parisien Philippe Denis (1640-1705) daté de 1674 (**fig. 5**). Elle est dotée de chinoiseries jusque dans la toile de Jouy rose⁴⁵ et à travers une peinture de l'école de François Boucher (1703-1770). Dans le cabinet d'étude, des faiences persanes ornent les murs. Un cheval cornu Tang en terre cuite moulée symbolise les valeurs guerrières chinoises et alto médiévales en Occident.



Fig. 5. *Salon de musique*, Laneuveville-devant-Nancy, château de Montaigu [© Nancy Tourisme et Événements / Régine Datin, 2017]

45 Une commande de vingt mètres de tissu a été passée le 30 janvier 1924 aux Papiers peints Grandjean, 52 rue Saint Georges à Nancy.

En 1935, Salin examine ces influences chinoises via la *Revue des arts asiatiques* dans l'article : « Figurations animales analogues sur un vase chinois d'époque Tchéou et sur les objets de notre haut Moyen Âge⁴⁶ ». L'auteur estime que les représentations de dragons, gloutons et hydres géométrisés, affrontés, visibles sur un vase à vin de la dynastie Tchéou (Zhou) de l'âge du bronze dont il a fait l'acquisition le 16 mars 1933, daté par lui de la première période soit entre le XII^e et le VIII^e siècle av. J.-C., sont à rapprocher des fibules mérovingiennes aviformes. Il suggère l'année suivante que « l'art décoratif des barbares conserve la trace du berceau des races et des religions [...] de l'Extrême-Orient, héritier et gardien de la civilisation occidentale » notamment dans le damasquinage au fil d'argent⁴⁷ (fig. 6). Entre 1939 et 1943, Édouard Salin diffuse ses théories sur les apports orientaux au monde barbare à travers deux monographies intitulées « *Rhin et Orient* »⁴⁸.



Fig. 6. Plaque-boucle mérovingienne présentant un damasquinage au fil d'argent, réplique d'après un original du VI^e siècle, fer et argent, 7,7 × 4 cm, Toul, association Ordalies [© Isabelle Mangeot, 2015]

La « salle des grandes invasions » : comparatisme archéologique entre Lorraine et Proche-Orient

L'archéologue du monde mérovingien au service de la nation

À la suite de la disparition du préhistorien Joseph Déchelette sur le front en 1914, les scientifiques français rompent tout contact avec leurs homologues allemands et servent leur patrie, pouvant aller jusqu'à verser dans la propagande. De plus,

⁴⁶ Édouard Salin, « Figurations animales analogues sur un vase chinois d'époque Tchéou et sur les objets de notre haut Moyen Âge », *Revue des arts asiatiques*, 1935, p. 107-112.

⁴⁷ Édouard Salin, « Les influences asiatiques et le Haut Moyen Âge. Civilisations comparées », *L'Amour de l'Art*, 17/7, juil. 1936, p. 242. Mes remerciements vont à Gontran Munier pour son travail sur les répliques de parure.

⁴⁸ Édouard Salin, *Le haut Moyen Âge en Lorraine d'après le mobilier funéraire : trois campagnes de fouilles et de laboratoire*, Collection Rhin et Orient, 1, Paris, Paul Geuthner, 1939 ; Édouard Salin et Albert France-Lanord, *Le fer à l'époque mérovingienne : étude technique et archéologique*, Collection Rhin et Orient, 2, Paris, Paul Geuthner, 1943.

qu'il s'agisse de la *Kunstschutz*, lors de la Grande Guerre, ou du *Kulturerbe* mis en place durant la seconde guerre mondiale, les Allemands n'auront de cesse de revendiquer les territoires ennemis sous couvert de réappropriation culturelle face, selon eux, à des Français mal organisés, capricieux et désintéressés de leur patrimoine. Les sépultures du haut Moyen Âge sont identifiées en Allemagne et concordent en tous points avec celles exhumées sur le sol lorrain : l'archéologie nazie devient l'outil pour réclamer les zones déjà occupées dans le passé antique glorieux du Reich⁴⁹. Cela s'exprime particulièrement autour du monde mérovingien car les fouilles de ses vastes cimetières se multiplient au début du xx^e siècle⁵⁰.

Édouard Salin, rare archéologue à mener de front opérations de terrain et recherches alors que le pays est en guerre⁵¹, fait grand cas des découvertes archéologiques en terre lorraine. La géopolitique instable de la région, depuis 1870, dicte à l'érudit le devoir de restaurer la grandeur de sa nation et de démontrer le lien de ces peuples antiques avec la création du monde franc. Les invasions des barbares germaniques, comme il les définissait, prennent tout leur sens sous l'éclairage comparatiste à quinze siècles d'écart. Il fait le parallèle avec les allemands envahissant la France et l'Europe.

Le scientifique défend l'hypothèse d'une « fusion progressive des peuples », autrement dit d'une transformation des germaniques au contact du substrat latin, vers la construction du monde franc « glorieux et chrétien »⁵². Ainsi, en plus d'être absorbés par le futur peuple de France, il insinue que les Germains, ou plutôt les Allemands, n'apportent rien à la grande Histoire. Il compare la force des traumatismes subis par sa génération de la « Belle Époque » à ceux induits par les « invasions barbares » et désire sublimer « l'œuvre entreprise pour l'honneur de la Lorraine, du Pays, de la Profession, de la Recherche [...] »⁵³.

49 Pour davantage de renseignements à ce sujet se reporter notamment à l'ouvrage de Laurent Oliver, dont Édouard Salin est absent. Laurent Oliver, *Nos ancêtres les Germains. Les archéologues au service du nazisme*, Paris, Éditions Tallandier, 2012.

50 Ces remarques sont issues d'un résumé de l'ouvrage de Philippe Nivet et Serge Lewuillon (dir.), *La Grande Guerre des archéologues*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2017.

51 Agnès Graceffa, « Bonnie Effros, Uncovering the Germanic Past. Merovingian Archeology in France, 1830-1914 », *Médiévales*, 65, 2013, p. 213. Aucune mention n'est faite de lui dans les travaux récents : Michaël Landolt, Bernadette Schnitzler, Jean-Claude Laparra, Franck Mourot et Jean-Pierre Legendre, « Des tranchées aux musées : l'archéologie pendant la Grande Guerre en Alsace et en Lorraine », *In Situ*, 23, 2014 (<http://journals.openedition.org/insitu/10882>, consulté le 23 février 2018).

52 Salin, *Le Haut Moyen Âge*, op. cit.

53 Édouard Salin, « Inauguration du musée de l'histoire du Fer : Quinze octobre 1966 », *Revue d'histoire de la Sidérurgie*, 7, 1966, p. 281.

La naissance des analyses métallographiques

Ces analyses permettent au chercheur d'échafauder des théories sur les migrations et sur l'oubli de la valeur symbolique portée par l'art présent sur un artefact⁵⁴. Il débute avec ses découvertes lorraines en travaillant sur la matière et non plus sur les seules distinctions de formes. D'abord installées dans le cabinet du rez-de-chaussée, les vitrines migrent à l'étage (fig. 7), dans sa chambre, pour concevoir la « salle des Grandes Invasions ». Ce sanctuaire à vocation muséale fait dialoguer et cohabiter les bronzes du Luristan avec les artefacts du haut Moyen Âge européen. Une salle destinée au repos, au centre de milliers de pièces archéologiques, est pour le moment un *unicum*, preuve, s'il en est, de l'attachement symbolique d'Édouard Salin à sa terre.



Fig. 7. Adrien Karbowsky, *Meuble vitré abritant une partie de la collection archéologique en provenance des nécropoles mérovingiennes lorraines, Laneuveville-devant-Nancy, château de Montaigu, salle des Grandes Invasions* [© Isabelle Mangeot, 2016]

54 Salin et France-Lanord, *Le fer à l'époque mérovingienne*, op. cit.

Les objets du Luristan⁵⁵, nom issu des montagnes iraniennes des III^e au 1^{er} millénaire av. J.-C., inondaient le marché des antiquaires. Cet art métallurgique à l'iconographie exubérante fait montre d'une grande technicité, doublée d'originalité; il fascine puisqu'il provient du berceau de l'humanité sans qu'on en saisisse les origines. Monsieur Salin essaie de démontrer que l'art mérovingien n'est qu'une pâle copie du travail des artisans mésopotamiens. D'après lui, ces créatures hybrides nées d'une cosmogonie primitive, identifiées sur les équipements guerriers et les parures, façonnent les programmes décoratifs animaliers que l'on retrouve dans le cloisonné ou les éléments damasquinés mérovingiens. Dans son discours, les évolutions technologiques et ornementales sont véhiculées par les « Barbares » à travers l'Europe via la vallée mosellane⁵⁶.

Ses recherches sur l'époque mérovingienne ont fait date⁵⁷, bien que l'on préfère oublier aujourd'hui ses interprétations culturelles au profit des seules analyses techniques. Effectivement, l'ingénieur des Mines est le pionnier de la conservation-restauration sur les artefacts archéologiques en France. Il a œuvré sur les objets métalliques qu'il a lui-même mis au jour en Lorraine, puis issus de la nécropole mérovingienne de Saint-Denis, en particulier. Dès la création de son premier laboratoire « hors les murs » au musée lorrain en 1950, l'inventeur des procédés de nettoyage et de stabilisation a œuvré en étroite collaboration avec les musées de France. La conservation du textile et des informations des objets, doublées de sa méthodologie de travail par l'emploi de radiographies, de produits synthétiques et de photographies systématiques par exemple, ont contribué à la naissance de la conservation-restauration⁵⁸. Il a choisi de se placer à l'échelle des gestes et de l'individu, ce qui était particulièrement novateur pour l'époque.

Un pionnier dans la transmission du patrimoine

Salin tente d'illustrer de cartes ses comparaisons stylistiques entre des pièces exhumées dans des sépultures distantes de milliers de kilomètres et de plusieurs

55 Nicolas Engel (dir.), *Les Bronzes du Luristan : énigmes de l'Iran ancien – III^e-I^{er} millénaire av. J.-C.*, cat. expo., Paris, musée Cernuschi/musée des arts de l'Asie de la ville de Paris (4 mars-22 juin 2008), Paris, Paris Musées, 2008.

56 Édouard Salin, « Coutumes funéraires, croyances, influences orientales en Lorraine au temps du haut Moyen Âge », *Comptes Rendus du Premier Congrès lorrain des Sociétés Savantes de l'Est de la France (Nancy – 6-8 juin 1938)*, s.l., s.n., [1938], p. 12-15.

57 Édouard Salin et Albert France-Lanord, *La civilisation mérovingienne d'après les sépultures, les textes et le laboratoire*, première à quatrième parties, Paris, Auguste et Jacques Picard, 1949 à 1959.

58 Que soit remerciée ici Ana Ribeiro Arold, conservateur-restauteur des biens culturels au Laboratoire d'Archéologie des Métaux (Meurthe-et-Moselle).

millénaires. Possédant une solide formation de numismate, il fait installer un médaillier, regroupant des monnaies grecques par centaines, au centre de l'espace. Cet embryon de galerie s'inspire des cabinets de curiosités dans son esthétisme, préfigurant dans son agencement le futur musée. Il ne fait pas de doute qu'il était destiné à un public, peut-être même de son vivant, car les éléments sont accompagnés de cartels et s'organisent par nécropole; les objets exceptionnels restaurés sont conservés dans des plaques de plexiglas à hauteur de regard (**fig. 8**).

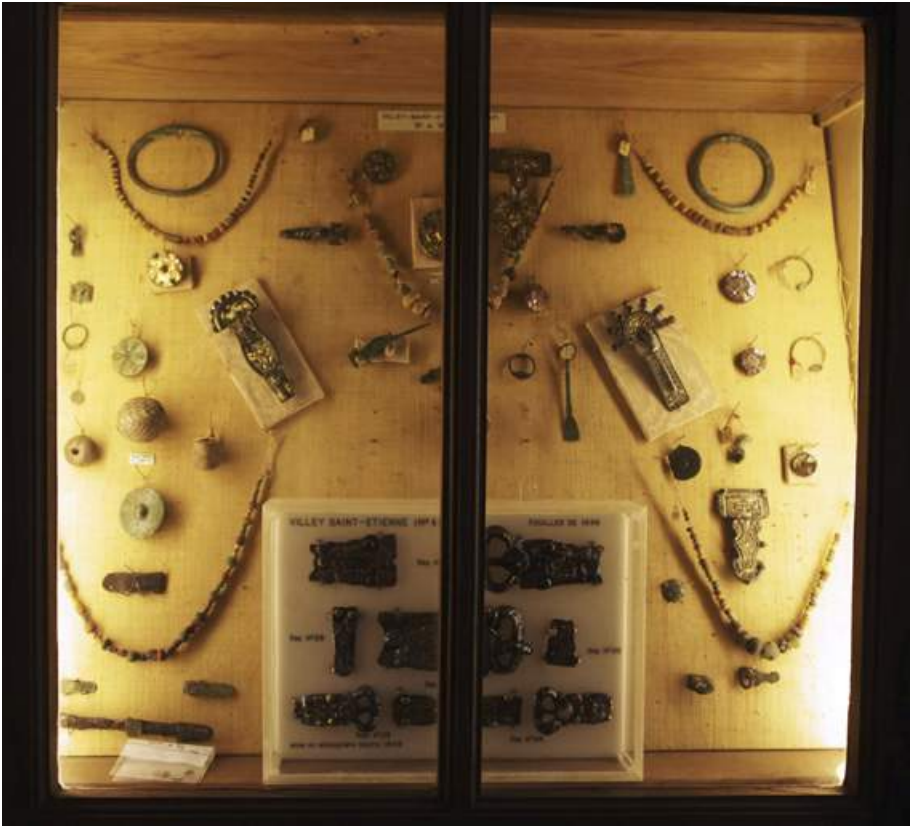


Fig. 8. *Vitrine scénographiée de la nécropole de Villey-Saint-Étienne proposant quatre ensembles de plaques-boucles stabilisées dans une atmosphère anaérobie pour stopper la corrosion, Laneuveville-devant-Nancy, château de Montaigu, salle des Grandes Invasions [© Isabelle Mangeot, 2016]*

Le musée de l'histoire du Fer, résolument moderne⁵⁹, est inauguré le 15 octobre 1966, selon les désirs de l'érudit :

Au lieu d'un bâtiment vénérable certes, mais impropre aux buts poursuivis, c'est une réalisation de notre temps, [...] qui fut conçue avec le souci de lui donner pour l'avenir, à l'intérieur cette flexibilité maxima en vue de la présentation des collections que recherche la muséographie de notre temps⁶⁰.

Conclusion

Édouard Salin, pourtant actif de 1908 à 1969, est peu présent dans l'historiographie archéologique et fait figure d'inconnu dans le monde de l'art. Cependant, il a édité, par deux fois, un catalogue reprenant les provenances de toutes ses acquisitions et a publié des résultats scientifiques importants. Son souci de transmettre ses collections et son savoir s'exprime à travers environ 160 références bibliographiques qui brassent des horizons multiples et, en ce sens, il est proche des intellectuels qui l'ont précédé.

Les sciences historiques et celles de l'ingénierie ont à ce point dicté sa vie qu'il a fait orner le pommeau d'ivoire de son épée d'académicien des abeilles de Childéric, évoquant pour lui l'immortalité, et d'une croix de Lorraine. De nombreuses interrogations subsistent sur sa jeunesse ou encore sur ses rapports avec l'occupant durant le deuxième conflit mondial.

Le couple, n'ayant pas de descendance, légua le château en tant que bien indivisible aux chercheurs et à la communauté en le cédant à la ville de Nancy et à la Société d'Archéologie lorraine, il y a plus de 40 ans. La maison-musée compte depuis 2002 parmi les rares « Musées de France » lorrains. Fermée depuis 2006, elle a fait l'objet de travaux de mise en conformité, et a rouvert au public en 2017. C'est une forme de mécénat intemporel alloué à la ville de Nancy et à la Lorraine, qui livre à la postérité un instantané des intérieurs bourgeois du début du xx^e siècle.

La « salle des grandes invasions » devient son premier instrument de travail, avant que l'édifice entier ne le constitue. Comme il le disait lui-même, « il peut arriver que la destinée d'un homme s'apparente étrangement à celle de la demeure qui est devenue la sienne⁶¹ ».

59 Les architectes Jacques (1904-1985) et Michel André, ainsi que Claude Prouvé (1929-2012) ont reçu l'équerre d'argent en 1969 pour cette réalisation. La création du musée a été liée dès 1957 avec un laboratoire (Centre de Recherche de l'Histoire de la Sidérurgie) complété par un centre de documentation par une convention entre le CNRS, la Société d'Archéologie Lorraine, La Ville de Nancy, l'université de Nancy et la Chambre Syndicale de la Sidérurgie Française.

60 Salin, « Inauguration... », art. cité, p. 280.

61 Salin, *Quarante ans après*, op. cit., p. 9.

L'APPARTEMENT BEISTEGUI (1929-1938) PAR LE CORBUSIER ET PIERRE JEANNERET, OU LA RENCONTRE ENTRE ARCHITECTURE PURISTE ET DÉCORATION SURREALISTE

ÉDOUARD ROLLAND

Docteur en arts et sciences de l'art, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Charles de Beistegui (1895-1970), dandy esthète et héritier mondain d'une famille ayant notamment fait fortune dans l'extraction minière au Mexique¹, contacte en 1929 les architectes Le Corbusier (1887-1965) et Pierre Jeanneret (1896-1967), afin de se faire bâtir un prodigieux *penthouse* sur un toit parisien.

Au-delà de toute exigence louable de la part d'un commanditaire, Beistegui va s'illustrer parmi tous les autres clients des Jeanneret en étant particulièrement directif, et quelque peu intransigeant quant à l'idée même qu'il s'était forgée de son futur appartement. N'étant ni artiste² ni riche entrepreneur ou mécène³, ce client autoproclamé décorateur désire surveiller et approuver chaque étape du projet, comme l'illustre cette lettre qu'il leur adressera quelques mois avant la fin des travaux en 1931 :

Vous me laissez entendre que d'habitude vous dirigez tout sans presque consulter votre client et je le crois sans peine, [...] c'est toujours avec le plus grand effort que j'obtiens, au bout de combien de temps, des dessins sans doute très jolis mais extrêmement sommaires. [...] Si je vous avais confié entièrement la direction de cette maison dès le début elle serait peut-être mieux mais à coup sûr elle ne répondrait en rien à mes besoins. Si j'ai une grande admiration pour votre architecture, c'est parce qu'elle nous apporte des choses neuves et belles (et c'est déjà énorme) mais j'entends certaines choses seulement et non pas toutes. Pas une des maisons que vous avez faites ne me conviendrait du tout et c'est

1 À propos des origines basques de la famille Beistegui, j'invite le lecteur à se référer à l'ouvrage de Wim van den Bergh intitulé *Beistegui avant Le Corbusier: genèse du Penthouse des Champs-Élysées*, Paris, B2, 2015, p. 30-31.

2 Parmi tous les commanditaires artistes de Le Corbusier, Amédée Ozenfant (1922), Antonin Planeix (1924-1928), Jacques Lipchitz et Oscar Miestchaninoff (1923-1926) n'en sont que quelques exemples.

3 Pensons par exemple aux résidences réalisées pour le banquier et collectionneur Raoul La Roche (1923-1925), l'industriel Henri Frugès (1924-1926), le journaliste William Cook (1926-1927) ou l'assureur Pierre Savoye (1928-1931).

pourquoi je n'ai jamais envisagé un instant vous faire faire une construction à votre idée mais bien une maison dont j'aimerais et approuverais chaque partie [...].⁴

Ce courrier, écrit près de deux ans après les premiers croquis établis en juin 1929, confirme aux architectes qu'une infime marge de liberté leur était secrètement accordée dans ce projet, tant dans la mise en scène que dans la mise en œuvre de cette future résidence secondaire. Le ton quelque peu âpre employé dans cette lettre illustre parmi tant d'autres la rugosité de certains échanges entre le commanditaire et ses architectes⁵. Cette « espèce de dialogue⁶ » dont parle Tim Benton se révéla rapidement plus virulente que courtoise, notamment sur de nombreuses oppositions tant formelles que théoriques entre les Jeanneret et Beistegui. Au-delà des discordes au sujet des dysfonctionnements subis au cours et après le projet (retards, malfaçons, surcoûts, etc.), les deux architectes et leur client auront ainsi quelques difficultés à faire respectivement cohabiter théories puristes et décoration surréaliste.

En ce début des années folles, Charles de Beistegui fréquente le haut milieu mondain, étant régulièrement convié à des bals, banquets et cérémonies fastueuses, qu'elles soient nationales ou internationales. L'idée et l'envie de disposer à son tour d'un lieu de réceptions germent à cette époque, surtout lorsqu'il découvre les prestations de la somptueuse villa réalisée à Hyères par Robert Mallet-Stevens pour ses amis Charles et Marie-Laure de Noailles⁷. Si l'architecture dite « moderne » semble avoir séduit Charles de Beistegui, ce dernier avait également remarqué un nouveau et audacieux type de logement contemporain : l'appartement-terrace, aussi appelé *penthouse*⁸. Beistegui souhaite ainsi faire bâtir ce genre de spectaculaire villa sur les toits, en totale rupture avec le traditionnel hôtel particulier parisien dans lequel il vit au quotidien⁹. Comme le précise le propriétaire lui-même, « primitivement [...], cet appartement n'était pas destiné à être habité, mais à servir de cadre de grandes

4 Lettre de Charles de Beistegui à M. Jeanneret du 31 janvier 1931 (FLC H1-14-456).

5 Comme le souligne la proluxe correspondance conservée à la Fondation Le Corbusier.

6 Propos de Tim Benton, extrait du documentaire « Le bal du siècle : Charles de Beistegui » de Xavier Lefebvre (film, 55 minutes, couleurs, 2006).

7 Qui seront ses futurs voisins à Paris, étant les propriétaires de l'immeuble situé au 138 avenue des Champs-Élysées (FLC H1-14-21).

8 Achevé en 1925 à New York, The Conde Nast's Duplex, bâti pour l'éditeur de presse Condé Nast (fondateur de la maison d'édition Condé Nast Publications en 1908), est considéré comme un des premiers *penthouses* de l'histoire de l'architecture.

9 La famille de Charles vivait à Paris au 57 avenue d'Iéna jusqu'en 1913, avant de s'installer au 19 rue de Constantine, adresse qu'il conservera par la suite. Bergh, *Beistegui avant Le Corbusier*, *op. cit.*, p. 32-33.

fêtes comme on savait jadis en donner¹⁰ [...]». C'est en ce sens que Wim van den Bergh qualifie ce *penthouse* de « *machine à amuser*¹¹ », formule calquée par analogie sur la fameuse expression de Le Corbusier, considérant chacune de ses maisons comme une « machine à habiter ».

Au 136 avenue des Champs-Élysées, Beistegui décèle un cadre idéal pour y accueillir son projet : un hôtel particulier – que possédait auparavant sa famille¹² – dont les combles ajoutés par son nouveau propriétaire¹³ peuvent être à la fois loués et totalement transformés. « Entre la fin du mois d'avril et le début du mois de mai 1929¹⁴ », plusieurs architectes¹⁵ sont ainsi « mis en concurrence¹⁶ » afin de lui proposer, dans un délai d'un mois, différents plans et croquis selon ses directives¹⁷. Intéressé par la première proposition formulée par Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Beistegui souhaite néanmoins qu'elle soit modifiée et réétudiée, en se basant notamment sur ses propres idées :

Faisant suite à ma conversation d'hier, je vous confirme mon intention de vous confier probablement cet automne ou peut-être cet hiver les travaux que je pourrais faire faire dans mon appartement, travaux qui dépendront beaucoup de vos dessins et de vos devis, car ainsi que je vous le disais je ne suis pas encore décidé sur l'importance de ces travaux. Je tiens à vous répéter ici mon désir de voir un autre dessin de vous inspiré de notre conversation d'hier et du petit croquis que je vous ai fait¹⁸.

Cet hypothétique client se révèle être – nous le disions plus haut – exigeant et très directif dès les premiers échanges, en imposant avec autorité aux architectes

10 Roger Baschet, « À la recherche d'un décor nouveau », *Plaisir de France*, 18, mars 1936, p. 28.

11 Bergh, *Beistegui avant Le Corbusier*, *op. cit.*, p. 30. Formule soulignée et en français dans le texte.

12 La grand-mère de Beistegui l'a fait bâtir à la fin du xix^e siècle, avant qu'il ne soit vendu, puis agrandi et surélevé par son nouveau propriétaire dans les années 1920 de deux étages, coiffés des fameux combles. Bergh, *Beistegui avant Le Corbusier*, *op. cit.*, p. 83-91.

13 Ernest Besançon de Wagner, directeur général de la maison haute couture Drecoll.

14 Bergh, *Beistegui avant Le Corbusier*, *op. cit.*, p. 104-105.

15 André Lurçat, les cousins associés Le Corbusier et Pierre Jeanneret, et Gabriel Guévrékian, ce dernier ayant notamment été remarqué par Beistegui après avoir créé le jardin de la villa des Noailles.

16 Comme le reproche Le Corbusier à son futur commanditaire. Lettre de Le Corbusier à Charles de Beistegui du 5 juillet 1929 (FLC H1-15-618).

17 Sur le premier projet proposé par Le Corbusier et de Pierre Jeanneret le 4 juin 1929 (FLC 17435), les différents espaces extérieurs (la terrasse du toit rappelant la chambre d'été de la villa Noailles) comme intérieurs sont aménagés par le mobilier créé en 1928 par les deux architectes associés à Charlotte Perriand. Tout comme les Savoye et les Cook, Beistegui n'aménagera pas sa villa avec ce type de meubles.

18 Lettre de Charles de Beistegui à Le Corbusier du 1^{er} juillet 1929 (FLC H1-15-624).

de nouveaux essais, remaniant le projet en s'inspirant du « petit croquis » du propriétaire lui-même. Beistegui semble considérer ses architectes comme les traducteurs dans le réel du *penthouse* dont il rêve ; comme en conclue Jacques Garcia : « Beistegui utilise des décorateurs¹⁹ [et ici ses architectes] comme hommes de main, mais c'est lui qui pense²⁰ ».

Au lendemain de la signature du bail le 15 juillet 1929²¹, Beistegui adresse une lettre à Le Corbusier et à son cousin, leur confirmant son choix de leur « confier la direction des travaux nécessaires à l'aménagement de [son] appartement²² ». En parallèle des croquis supplémentaires réalisés par ses architectes, Beistegui a certainement apprécié le fait que Le Corbusier, selon ses propres termes, veuille lui concevoir « une chose pure²³ », écrin moderniste et vierge que le client pourra, non pas transformer fondamentalement, mais lui-même orner et aménager à son goût. Entre juillet 1929 et le 14 février 1930 – date du plan définitif –, de nombreux croquis seront proposés et modifiés²⁴. De longs mois vont ainsi être nécessaires pour que le projet soit validé, tant par la Préfecture – qui émettait certains doutes quant à la faisabilité et la viabilité du projet²⁵ –, que par les architectes et leur client. Le Corbusier et Beistegui avaient en effet toutes les peines à s'entendre sur les caractéristiques du *penthouse*, mais aussi à faire correspondre leurs emplois du temps respectifs²⁶. Subis par les architectes

19 À l'image de la future collaboration avec Emilio Terry au château de Groussay dès 1938, que nous évoquerons à la fin de notre propos.

20 Propos de Jacques Garcia, extrait du documentaire « Le bal du siècle : Charles de Beistegui », *op. cit.*

21 Bail l'autorisant à louer ces combles « pour une durée de neuf années [et] à procéder aux démolitions nécessaires pour lui permettre l'installation du studio moderne ». Bail du 15 juillet 1929 signé entre Charles de Beistegui et la Société France Monde (FLC H1-14-488).

22 Lettre de Charles de Beistegui adressée à Messieurs Le Corbusier et P. Jeanneret du 16 juillet 1929 (FLC H1-14-4).

23 Lettre de Le Corbusier à Charles de Beistegui du 5 juillet 1929 (FLC H1-15-618).

24 Notamment exposés dans Tim Benton, *Les villas parisiennes de Le Corbusier 1920-1930*, trad. par Pierre Joly, Paris, De la Villette, 2007 [1984], p. 203-212.

25 Si la première demande date du 19 février 1930 (FLC H1-14-28), la Préfecture du département de la Seine refusera le permis de construire le 8 mars 1930 (FLC H1-14), avant de l'accorder un mois plus tard le 12 avril 1930, ayant reçu des plans parfois « incomplets et insuffisamment cotés » (FLC H1-14-27).

26 Tandis que Beistegui quitte régulièrement Paris pour répondre aux nombreuses invitations et festivités liées à sa vie cosmopolite, Le Corbusier est très sollicité à cette époque par ses nombreux projets en cours en France et à l'étranger (Villas Savoye et Church, Cité de Refuge, Centrosoyouz, etc.), mais également par une série de visites et conférences entre septembre et novembre 1929 en Amérique du Sud, « voyage [...] tellement préjudiciable » pour Beistegui « payant un loyer depuis juillet ». Lettre de Charles de Beistegui à Le Corbusier du 3 septembre 1929 (FLC H1-14-18).

et le client, ces délais et retards ont ainsi nui tant à la progression du projet qu'à la saine entente entre les Jeanneret et Beistegui.

Tandis que l'architecte reproche à son client « l'incertitude et l'insécurité de [ses] décisions²⁷ » qu'il modifie régulièrement, ce dernier constate amèrement que Le Corbusier est bien « trop occupé²⁸ » sur divers projets (architecturaux, urbanistiques, théoriques, etc.) pour se concentrer sur son *penthouse*. Si Beistegui critique la « lenteur²⁹ » des travaux, son propre bailleur est avant tout excédé par les nombreuses dégradations de l'immeuble lui-même³⁰, ainsi que par les nuisances (bruits, poussières, plâtras, gravats, etc.) subies par les locataires des étages inférieurs. Face à ces reproches, Le Corbusier lui répond sereinement en novembre 1930 que son client « fait une question d'art » de son appartement, pour lequel « il ne peut prendre les décisions instantanées » et auquel ses architectes apportent un « soin méticuleux³¹ ». Si les travaux du *penthouse* débutent entre la fin du mois d'avril³² et la mi-mai 1930³³, Charles de Beistegui ne pourra s'y installer qu'en automne 1931³⁴, soit plus de deux ans après sa commande initiale, bien qu'il ait voulu décorer en amont son appartement lorsqu'il était encore en travaux³⁵.

27 Lettre de Le Corbusier « sous la dictée de [son] associé » à Charles de Beistegui (FLC H1-14). Si la lettre n'est pas datée, elle fut écrite avant le 31 janvier 1931, car Beistegui cite certains de ces propos dans sa réponse (FLC H1-14-456).

28 Lettre de Charles de Beistegui à Le Corbusier du 31 janvier 1931 (FLC H1-14-456).

29 Qu'elles fussent rédigées par Beistegui ou France-Monde, de nombreuses lettres adressées aux architectes témoignent précisément à la fois de la « lenteur » et autres « négligences » du chantier (FLC H1-14-94 ; FLC H1-14-456, etc.), du « manque d'organisations » (FLC H1-14-477) et des « travaux trop bruyants » (FLC H1-14-471), provoquant des dégradations des étages inférieurs avec poussières et gravats (FLC H1-14-472 / 479 / 481), difficilement voire impossibles à louer dans ces conditions (FLC H1-14-477).

30 Des « fissures importantes [...] paraissant menacer, tout au moins, partiellement, la sécurité de l'immeuble », comme le précise une assignation du bailleur à Beistegui datée du 4 mars 1933 (FLC H1-14-496). Le *penthouse* semble avoir été bâti sur une structure « trop faible pour recevoir sans fléchir les grands blocs de pierre du mur du 5e » (lettre du 22 avril 1933, FLC H1-15-241).

31 Lettre de Le Corbusier à M. Besançon du 22 novembre 1930 (FLC H1-14-88).

32 « Travail débordant. La Cité de Refuge est sortie des limbes : bon plan. On commence les travaux de Beistegui Champs-Élysées ». Lettre de Le Corbusier à sa mère du 25 avril 1930 in Le Corbusier, *Correspondance, Lettres à la famille 1926-1946*, édition établie par Rémi Baudouï et Arnaud Dercelles, Gollion, Infolio, 2013, p. 283.

33 Lettre datée du 15 mai 1930 par l'entreprise Dunet & Bompar annonçant le début des travaux de gros œuvre (FLC H1-15-181).

34 « [...] tous mes efforts pour que mes travaux soient terminés à votre retour ». Lettre de Le Corbusier à Charles de Beistegui du 8 septembre 1931 (FLC H1-14-162).

35 « Je vous supplie de hâter le maçon pour les cloisons intérieures car je ne puis rien faire pour la décoration avant qu'il ait fini ces cloisons et je compte pendant tout le mois de

Les premières images de ce *penthouse* sont naturellement diffusées par les architectes eux-mêmes, précisément dans le second volume de l'Œuvre complète³⁶ (**fig. 1**). Ces quatorze photographies, majoritairement réalisées par Marius Gravot à la demande des Jeanneret, dévoilent les espaces intérieurs et extérieurs du somptueux et extraordinaire appartement. S'inscrivant pleinement dans la tradition corbuséenne puriste, il met magnifiquement en scène et en œuvre les enjeux des volumes, de la géométrie et de la lumière. Un sentiment d'espace, de pureté et de grandeur y règne tant à l'extérieur qu'à l'intérieur ; sur les terrasses s'articulant sur deux niveaux, une haie mécanisée vient les border afin de masquer ou, au contraire, libérer et cadrer le paysage parisien comme un tableau vivant. Selon les propres termes des Jeanneret accompagnant ces images, de la « disparition de la cloison de séparation entre la salle à manger et le salon » à la « paroi de verdure du jardin qui s'éclipse doucement », tout y est électrique et mécanique dans cette « installation complètement neuve [...] dont le but, évidemment, n'est que d'amusement³⁷ ». Transition entre extérieur et intérieur, la terrasse du 6^e étage appelée « jardin intérieur³⁸ » longe à la fois l'immense baie vitrée et les fameuses « fenêtres en longueur » chères aux Jeanneret (**fig. 2**). Ces ouvertures, dont certaines s'articulent entre le sol et le plafond, permettent d'appliquer la « règle acquise [...] *du dedans au dehors*³⁹ », afin d'inscrire et d'inviter en permanence le paysage à l'intérieur même du logis.

Ces photographies⁴⁰ ont ainsi été saisies avant l'emménagement définitif de Beistegui, même si quelques objets viennent ponctuer les espaces (chaises, miroirs, lustres, candélabres, etc.), sans troubler la lecture du lieu et de ses enjeux (volumes, lumières, pureté des lignes, etc.) (**fig. 3**). L'Œuvre complète présente généralement à ses lecteurs (et potentiellement futurs clients des Jeanneret) des espaces de vie – idéalement – vierges de toute personnalisation de la part de leurs résidents⁴¹, qu'elle soit décorative ou mobilière. La légende sous une

novembre m'occuper naturellement de la décoration intérieure ». Lettre de Charles de Beistegui à M. Jeanneret du 5 octobre 1930 (FLCH1-14-1 / H1-14-83).

36 Willy Boesiger (dir.), *Le Corbusier et Pierre Jeanneret : œuvre complète de 1929-1934*, Zurich, Artemis, 1995, p. 53-57.

37 *Ibid.*, p. 53.

38 *Ibid.*, p. 53.

39 Le Corbusier, *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*, Paris, Minuit, 1957, p. 23. Propos soulignés dans le texte.

40 Ces images ayant déjà été décrites, étudiées et analysées, notre propos se concentrera sur la personnalisation mobilière et décorative de Beistegui. Pour cela, j'invite le lecteur à se référer parmi d'autres à l'ouvrage de Benton, *Les villas parisiennes de Le Corbusier 1920-1930*, *op. cit.*, p. 203-212.

41 Les cousins architectes ne publient que très rarement les images des intérieurs personnalisés de leurs clients, sauf s'ils sont aménagés avec leurs propres créations mobilières (en association



Fig. 1. Marius Gravot, *Salon – salle à manger avec porte coulissante et escalier*, début des années 1930, photographie, Paris, Fondation Le Corbusier (FLC L2-(5)-37) [© Fondation Le Corbusier, avec son aimable autorisation]



Fig. 2. Marius Gravot, *Le jardin intérieur, au septième étage, réglé sur l'Arc de Triomphe*, début des années 1930, photographie publiée dans Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre Complète, 1929-1934*, Zurich, Artemis, 1964, p. 53, Paris, Fondation Le Corbusier (FLC L2-(5)-28) [© Fondation Le Corbusier, avec son aimable autorisation]



Fig. 3. Marius Gravot, *Intérieur avant le mobilier*, début des années 1930, photographie publiée dans Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre Complète, 1929-1934*, Zurich, Artemis, 1964, p. 57, Paris, Fondation Le Corbusier (FLC L2-(5)-31) [© Fondation Le Corbusier, avec son aimable autorisation]

des images indiquant « Intérieur avant le mobilier⁴² » illustre pleinement cette thèse, le mobilier étant par essence tout ce qui est mobile et non pré-intégré par les architectes. Il s'agit évidemment pour eux de promouvoir leur architecture et ses enjeux, sans qu'elle soit parasitée par d'éventuels « objets malpropres ou de faux goût⁴³ » possédés par leurs clients. C'est pourquoi Le Corbusier a toujours adressé des conseils à ses lecteurs – dans sa revue *L'Esprit nouveau* et

avec Charlotte Perriand pour la Villa Church ; Willy Boesiger, Oskar Stonorov (dir.), *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: œuvre complète de 1910-1929*, Bâle, Birkhäuser, 1995, p. 201-203), ou s'ils ont été mis en scène par leurs soins, jusqu'à une certaine forme de théâtralisation, comme à la villa Savoye par exemple (présence de veste, chapeau, pain, cane de golf, etc.). Boesiger (dir.), *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: œuvre complète de 1929-1934, op. cit.*, p. 23-31.

⁴² *Ibid.*, p. 57.

⁴³ « Si la maison est toute blanche, le dessin des choses s'y détache sans transgression possible [...] ; c'est franc et loyal. Mettez-y des objets malpropres ou de faux goût ; cela saute aux yeux. C'est un peu le rayon X de la beauté. C'est une Cour d'assises qui siège en permanence. C'est l'œil de la vérité. » Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 1996 [1925], p. 193. Le Corbusier semble également être rebuté par le « mobilier le plus toquard, Henri II et Louis XV [donnant] la sensation de richesse » que ses clients pourraient possiblement installer chez eux. *Ibid.*, p. 87.

dans ses ouvrages –, quant à la question des aménagements de leurs intérieurs. Dans son « Manuel de l'habitation⁴⁴ » par exemple, il prônait plusieurs idées afin d'éviter de vivre dans un véritable « garde-meubles⁴⁵ » :

Exigez des murs nus [...] dans votre grande salle, dans votre salle à manger. Des casiers dans les murs remplaceront les meubles qui coûtent cher, dévorent la place et nécessitent de l'entretien. [...] Exigez [...] la lumière électrique par rampes cachées ou diffuseurs. [...] N'achetez que de meubles pratiques et jamais de meubles décoratifs. Allez dans les vieux châteaux voir le mauvais goût des grands rois. Ne mettez aux murs que peu de tableaux [...]. Songez à l'économie de vos gestes, de vos ordres et de vos pensées⁴⁶.

Or Charles de Beistegui, au regard de l'aménagement de son appartement, n'a nullement pris en compte les conseils de ses propres architectes en décorant et meublant son *penthouse*. Le propriétaire a pleinement investi ses espaces de vie en mariant les époques et les styles, en y disposant de nombreux meubles et objets pour un effet « baroque » parfaitement assumé, comme le décrit élogieusement Roger Baschet en 1936 :

[...] l'appartement de M. de Beistegui est précisément l'un des rares ensembles qui soient nés d'une fantaisie dont aucun technicien n'a discipliné les audaces et les excès. [...] L'idée [de créer une villa sur les toits] ne manquait pas d'originalité ; mais la conception de la décoration intérieure qu'avait le possesseur de ce logis était plus nouvelle encore ; car il comptait y créer un style de toutes pièces avec des éléments anciens et modernes, du Napoléon III et du surréalisme, des surfaces nues et du « rococo »... Comment employer sans rebuter les termes démodés d'« arabesques dorées », de « poufs ornés de cabochons brodés » et de « décors de verroterie » ? L'appartement, cependant, est fait de tout cela et nul ne songe à la traiter de vieillot, car chaque élément, soumis au goût d'un homme essentiellement moderne, est rajeuni ; les sièges, d'allure Restauration, en tissus bleu vif rehaussés de grosses broderies noires, se détachent sur des murs unis blancs ; les commodes et le socle d'une statue polychrome sont ornés de grands motifs dorés qui voisinent sans heurt [...]. Et de ce côtoiement sort quelque chose d'étrange : on pense à du russe, à du slave, à tels ensembles de la cour allemande du XVIII^e siècle ; mais surtout le mot de « baroque » vient sans cesse aux lèvres ; et cette expression n'est point péjorative puisque, chaque jour employée par M. de Beistegui lui-même, elle définit exactement son programme⁴⁷.

44 Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Flammarion, 1995 [1923], p. 96.

45 *Ibid.*, p. 95.

46 *Ibid.*, p. 96.

47 Baschet, « À la recherche d'un décor nouveau », art. cité, p. 26-28.

Dans son article notamment illustré d'élégantes autochromes, Baschet exprime à la fois son admiration et son « étonnement⁴⁸ » à propos d'un tel appartement, dont la décoration est aussi audacieuse que singulière, fantasque et provocante (**fig. 4**). Selon ses termes, ce *penthouse* pourrait se donner à voir comme une « amusante plaisanterie. Mais M. de Beistegui prend la chose au sérieux lorsqu'il qualifie lui-même son initiative de "surréalisme"⁴⁹ ». Cette mise en scène – que Guillemette Morel Journal qualifie de « kitsch⁵⁰ » – orchestre des aménagements à la fois néoclassiques et « inspirés du style Restauration⁵¹ », en totale rupture avec le purisme et le minimalisme évidemment revendiqués des intérieurs modernistes. À ce sujet, Le Corbusier et Baschet utilisent tous les deux le terme « moderne », tout en étant diamétralement opposés quant à sa lecture. Si le premier est ancré dans l'architecture dite moderne, se voulant épurée, fonctionnelle et non décorative, le second considère Beistegui comme étant « essentiellement moderne », notamment parce qu'il associe les styles et



Fig. 4. Un coin du salon avec son décor de verroterie et la statue moderne inspirée des saxes du XVIII^e. Au fond : la salle à manger qui peut être isolée par un pan de mur mobile, photographie autochrome publiée dans *Plaisir de France*, 18, mars 1936, p. 27 [© Plaisir de France]

48 *Ibid.*, p. 29.

49 *Ibid.*, p. 29.

50 Guillemette Morel Journal, *Le Corbusier Construire la vie moderne*, Paris, Éditions du patrimoine / Centre des monuments nationaux, 2015, p. 21.

51 Baschet, « À la recherche d'un décor nouveau », art. cité, p. 26.

les époques, attitude au contraire jugée rétrograde et de mauvais goût par les Jeanneret.

Les nombreux visuels de *Plaisir de France* illustrent le constat – et la crainte des architectes – selon lequel l'appartement corbuséen disparaît sensiblement sous un tel décor. De la même manière qu'un tableau cache la partie du mur sur laquelle il est fixé, l'ornementation et la multiplicité des éléments occultent la beauté virginale du lieu. Comme en conclue Jean-Louis Gaillemin en décrivant ce *penthouse* : « le capiton parasite le béton⁵² » jusqu'à le masquer.

Dans cet intérieur, les objets se meuvent ou sont remplacés au grès des envies du propriétaire, mais aussi des occasions et autres cérémonies (fig. 5). « La beauté des objets s'use lorsqu'on les revoit souvent ; c'est pourquoi Beistegui en modifie souvent la disposition⁵³ », à l'image de la table de la salle à manger et de l'imposante statue, parfois déplacées dans le salon et même sur la terrasse pour cette dernière. Dans celui-ci, se côtoient de grands sofas, un lustre, un bureau et une commode Boulle, une caméra cachée derrière un miroir⁵⁴ et une bibliothèque moderniste intégrée⁵⁵ venant animer cet atypique « jeu des styles⁵⁶ ». Même les espaces extérieurs, surtout le « jardin de toiture⁵⁷ » conçu comme un « solarium⁵⁸ » doté d'un véritable gazon, sont investis non sans humour et surréalisme (fig. 6). Tableaux, cheminée, commode en pierre, miroir, bougeoirs et chaises en fer ornent et aménagent ces différentes terrasses, se donnant à voir comme de véritables salons, tantôt ouverts tantôt fermés.

Cet époustouflant *penthouse* devient rapidement un haut lieu de rendez-vous pendant les soirées et cérémonies parisiennes. Charles de Beistegui demeure un personnage public et mondain, suivi par une certaine presse se voulant quelque peu élitiste et esthète. *Vogue* par exemple, revue dirigée par son ami

52 Propos de Jean-Louis Gaillemin, extrait du documentaire « Bal du siècle : Charles de Beistegui », *op. cit.*

53 « Entretien avec Charles de Beistegui », *Connaissance des arts*, 3, mai 1952, p. 12.

54 Dans le salon, le cinémascope masqué derrière un miroir est disposé en face d'un écran intégré au plafond, s'abaissant et se réglant selon la position du lustre. Ce système fait écho à la *camera obscura* installée dans l'« édicule » ovoïde du toit, coiffé de son périscope livré le 20 septembre 1931 (FLC H1-16-314). Boesiger (dir.), *Le Corbusier et Pierre Jeanneret : œuvre complète de 1929-1934, op. cit.*, p. 57.

55 Réalisée sur mesure et intégrée dans le mur du séjour, la bibliothèque se veut « tracée suivant la section d'or ». *Ibid.*, p. 57.

56 J'emprunte ici une partie du titre d'un article consacré à l'appartement. *Vogue*, mars 1933, p. 60.

57 Boesiger (dir.), *Le Corbusier et Pierre Jeanneret : œuvre complète de 1929-1934, op. cit.*, p. 53.

58 *Ibid.*, p. 54. À l'image de la Villa Savoye, les Jeanneret ont réalisé ici un solarium privé, afin de prendre en toute discrétion des bains de soleil selon la mode des années 1930, comme l'expose Pascal Ory dans son ouvrage intitulé *L'invention du bronzage*, Paris, Éd. Complexe, 2008.



Fig. 5. Le grand salon et ses meubles inspirés du style Restauration, photographie publiée dans *Plaisir de France*, 18, mars 1936, p. 26 [© Plaisir de France]

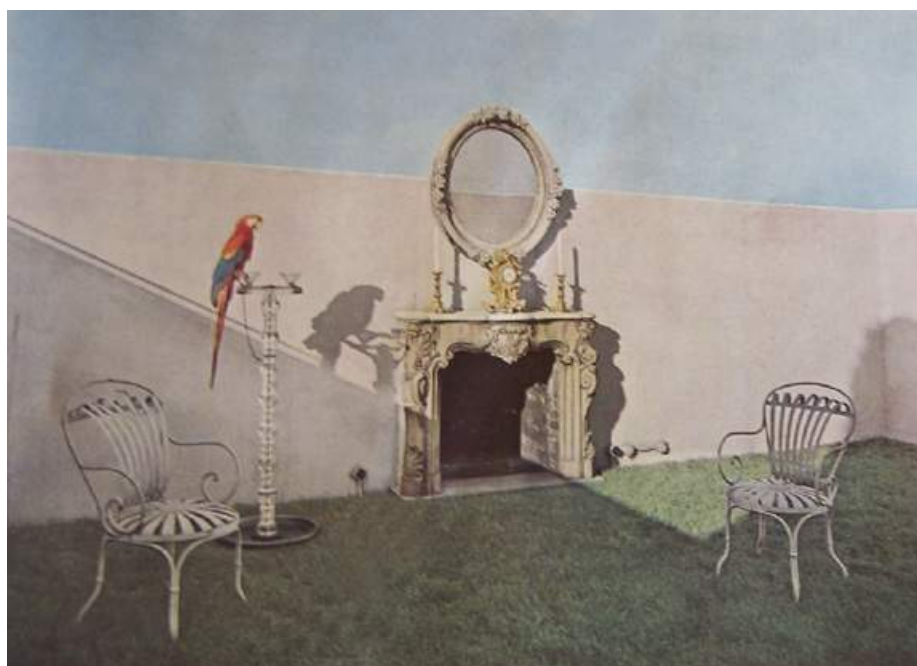


Fig. 6. Une chambre à ciel ouvert pour les cures de repos et de soleil, photographie autochrome publiée dans *Plaisir de France*, 18, mars 1936, p. 27 [© Plaisir de France]

Condé Nast⁵⁹ et notamment centrée sur la société culturo-mondaine du *Café Society*, s'intéresse naturellement à ce spectaculaire appartement dès le mois d'août 1932⁶⁰. Entre les articles d'octobre 1932 et d'avril 1933, respectivement consacrés à des photographies extérieures du *penthouse*⁶¹ et des photographies de mode⁶² au sein de l'appartement, *Vogue* nous fait – enfin – découvrir pour la première fois en mars 1933 les aménagements intérieurs du salon et de la salle à manger (fig. 7). La revue est, semble-t-il, la première à exposer – en exclusivité? – les images de l'intérieur, bien avant *Plaisir de France*. Ne diffusant nullement les visuels évidés des Jeanneret, ces deux revues réalisent elles-mêmes leurs propres clichés⁶³ de l'appartement une fois celui-ci aménagé, au point même d'en exposer à la fois des vues inédites et des pièces absentes de l'Œuvre complète⁶⁴. Les revues concentrent leur attention sur la mise en scène (aménagement, décors) de l'appartement au détriment de la mise en œuvre (prouesses architecturales évoquées de façon secondaire), démarche évidemment opposée à celle des Jeanneret.

Les images des revues nous présentent ainsi l'atmosphère élégante et chaleureuse de l'appartement, tantôt discrète avec le jeu subtil des couleurs, tantôt

- 59** Dont une des agences est située au 65 avenue des Champs-Élysées, donc voisine de l'appartement de Beistegui. *Vogue*, août 1932, p. 7.
- 60** Dès le mois d'août 1932, l'article de *Vogue* intitulé « Paris, l'incomparable » dévoile les événements majeurs auxquels il faut assister à Paris, parmi lesquels la visite de la fameuse exposition de Picasso ou « un dîner chez M. de Beistegui ». Un petit visuel (entre dessin et peinture) représente de nombreux invités, profitant de la douceur d'une soirée estivale sur la terrasse avec vue sur la tour Eiffel. *Vogue*, août 1932, p. 11-13.
- 61** Intitulé « Sur les toits de Paris le jardin enchanté de M. Charles de Beistegui », l'article présente notamment des images des terrasses évidées et de l'immeuble en plan large avec le *penthouse* sur le toit, permettant également de distinguer au rez-de-chaussée la boutique de Maggy Rouff (fille du propriétaire de l'immeuble) et l'imposant panneau au quatrième étage indiquant « locaux à louer ». *Vogue*, oct. 1932, p. 54-55 et 74.
- 62** Maggy Rouff (fille du propriétaire de l'immeuble, et dont la boutique demeure au rez-de-chaussée) et Lucien Lelong (grand ami de Beistegui) profitent du cadre magique de cet appartement devenu décor ou théâtre, afin d'y présenter leurs dernières créations. *Vogue*, avril 1933, p. 42-43. Précisons qu'un des derniers visuels de *Vogue* consacrés à Beistegui se trouve dans le numéro de février 1935 en page 51, proposant dans la salle à manger une image de la table richement dressée avec une élégante argenterie, mise en scène aux côtés de la grande statue.
- 63** Si les droits d'images dans *Plaisir de France* indiquent simplement « Photographies et autochromes "Plaisir de France" », ceux de *Vogue* sont attribués à « [Georges] Buffotot », photographe collaborant régulièrement pour les éditions Condé Nast dès 1927.
- 64** Si *Vogue* expose notamment une vue en plan large de l'escalier hélicoïdal (mars 1933, p. 60), *Plaisir de France* diffuse quant à elle une image inédite de la chambre du propriétaire. Baschet, « À la recherche d'un décor nouveau », art. cité, p. 29.



Fig. 7. Georges Buffotot, *Bibliothèque moderne et bureau de Boule*, photographie publiée dans *Vogue*, mars 1933, p. 72 [© Vogue]

étincelante avec les lustres et autres miroirs, disposés aux murs ou incrustés en carreaux sur les portes de la salle à manger (**fig. 8**). Dans le salon avec son « divan capitonné blanc [et aux] rideaux bleu pâle⁶⁵ », scintillent le lustre au plafond et le candélabre posé sur la cheminée. Les dorures des miroirs répondent à celles des encoignures de la commode Boule, non loin du fût brillant du spectaculaire « escalier en vis qui ne touche pas au sol⁶⁶ ». Il est facile d'imaginer le raffinement d'un tel spectacle, ces nombreux scintillements s'associant aux flammes des bougies et de la cheminée, apportant la fameuse « lumière "vivante"⁶⁷ » que le

65 *Vogue*, mars 1933, p. 61. Ces meubles sont représentés dans le numéro d'octobre 1932.

66 Boesiger (dir.), *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: œuvre complète de 1929-1934, op. cit.*, p. 57. Si les architectes ont réalisé plusieurs escaliers de ce type (Maison-atelier d'Amédée Ozenfant, Villa Savoye), Le Corbusier en avait déjà dessiné un similaire, notamment 1916 pour son projet (non réalisé) intitulé « Villa au bord de la mer » conçu pour Paul Poiret. Boesiger, Stonorov (dir.), *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: œuvre complète de 1910-1929, op. cit.*, p. 28.

67 « [...] il n'est point prévu ici d'éclairage électrique et [...] la bougie a repris tous ses droits parce qu'elle seule donne une lumière "vivante" ». Baschet, « À la recherche d'un décor nouveau », art. cité, p. 28.



Fig. 8. L'escalier qui conduit aux terrasses. Au fond, un des cadres qui est mobile, masque un appareil de projections cinématographiques, photographie publiée dans *Plaisir de France*, 18, mars 1936, p. 29 [© Plaisir de France]

propriétaire aime tant. Une douce ambiance devait y régner, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du *penthouse*, notamment avec le jeu de reflets de toutes ces lumières et brillances sur la baie vitrée.

« Ainsi, précise *Vogue*, est-on parvenue à associer sans heurt dans le cadre moderne de cet appartement des styles divers, que l'harmonie réalisée des teintes [...] a rapprochés de la plus heureuse façon⁶⁸ ». Officiellement ou non, les différents visuels et articles de ces revues sont de formidables élans publicitaires, à la fois pour le décorateur et les architectes, ces derniers considérant ce splendide projet comme un « programme-vedette (Champs-Élysées)⁶⁹ »,

⁶⁸ *Vogue*, mars 1933, p. 61.

⁶⁹ « Votre programme nous intéresse parce qu'il est un programme-vedette (Champs-Élysées) ». Lettre de Le Corbusier à Charles de Beistegui du 5 juillet 1929 (FLC H1-15-618).

vitrine de leur créativité et de leur technicité⁷⁰. En diffusant ces images dans de remarquables références (revues nationales et internationales ; catalogue d'architectes à la mode), Charles de Beistegui *amène à la conversation le Café Society*, à propos de son audace décorative au sein même d'un extraordinaire appartement, conçu par deux célèbres architectes internationaux.

Pourtant, Charles de Beistegui va rapidement se lasser de cet appartement, certainement trop attendu et espéré, accusant de nombreuses malfaçons⁷¹ et importants surcoûts⁷². Il constate amèrement dans un entretien de 1952 que son « expérience [du modernisme] n'était nullement concluante pour lui⁷³ », contrairement à ce que Le Corbusier lui avait annoncé en juillet 1929⁷⁴. « Ce n'était pas vivable⁷⁵ » se remémore Beistegui dans ce même article, comprenant que « les constructions modernes ne peuvent pas convenir à des installations d'ameublement ancien [car] les grandes fenêtres "en aquarium" interdisent l'atmosphère d'une pièce du XVIII^e siècle, qui demande de hautes fenêtres à croisillons⁷⁶ » (fig. 9). Les meubles anciens de Beistegui et le purisme moderniste dans lequel ils étaient inscrits ne cohabitaient donc pas avec harmonie ; contenant et contenu détonnaient donc littéralement dans cet appartement.

Cette confrontation entre architecture puriste et décoration extravagante n'a été, semble-t-il, positive ni pour Le Corbusier ni pour Beistegui. Au-delà

70 « Ce chantier a été l'occasion de recherches importantes, d'insonorisation tout particulièrement. Il a été, de même, fait des installations électriques et mécaniques très compliquées [...] » Boesiger (dir.), *Le Corbusier et Pierre Jeanneret : œuvre complète de 1929-1934, op. cit.*, p. 53.

71 Évoquons les nombreuses « fuites d'eau » aux étages 6 ou 5 (lettres des 10 septembre 1930 et 12 septembre 1931, FLC H1-14-496 et H1-14-7), notamment liées aux fameuses fissures dans l'appartement et l'immeuble lui-même. Comme le stipule une facture de « Le Corbusier et P. » adressée à Charles de Beistegui le 13 janvier 1936, plusieurs interventions à ce sujet « concernant l'expertise entre [le propriétaire] et M. de Besançon » ont été nécessaires en 1933 (13 mars et 27 décembre) et 1934 (14 mai et 11 octobre), c'est-à-dire trois ans seulement après la réalisation de l'appartement.

72 « (La maison de 400.000 francs [plafond établi en juillet 1930 ; FLC H1-14-41] qui s'approche de 1.000.000 de francs) ». Lettre de Charles de Beistegui à Le Corbusier du 31 janvier 1931 (FLC H1-14-456).

73 « Entretien avec Charles de Beistegui », art. cité, p. 10. L'expérience négative de Beistegui n'empêchera pas « Henry Félix, PDG de la société Henfel [et] conseiller financier de M. de Beistegui » de commander à Le Corbusier une villa à La Celle-Saint-Cloud entre 1934 et 1935. Gilles Ragot et Mathilde Dion, *Le Corbusier en France*, Paris, Electa Moniteur, 1987, p. 100.

74 « Je suis à un palier où je n'ai pas le droit de commettre des fautes, de faire des ratés. Je n'ai jamais recherché un client. Mes clients viennent eux-mêmes. Jamais un seul n'est reparti insatisfait ». Lettre de Le Corbusier à Charles de Beistegui du 5 juillet 1929 (FLC H1-15-618).

75 « Entretien avec Charles de Beistegui », art. cité, p. 10.

76 *Ibid.*



Fig. 9. Marius Gravot, *Salon avec baie vitrée*, début des années 1930, Paris, Fondation Le Corbusier (FLC L2-(5)-32) [© Fondation Le Corbusier, avec son aimable autorisation]

du profit lié à ce « programme-vedette » hautement technique créé pour une personnalité internationale, les thèses et conseils des Jeanneret n'ont pas été adoptés par leur client ; ce dernier, quant à lui, n'a sensiblement pas pu profiter de son *penthouse*, à la fois invivable et hermétique à ses personnalisations baroques. Cette « espèce de dialogue » s'est ainsi donnée à voir entre oppositions et collaborations, intransigeances et compromis. Le duo d'architectes et leur client pouvaient difficilement s'accorder sur la conception de ce projet, ayant tous deux une vision diamétralement opposée, non pas nécessairement au sujet de l'architecture, mais à propos de l'aménagement intérieur de celle-ci. Par exemple, tandis que Le Corbusier prônait à la fois un aménagement réduit avec des « murs nus⁷⁷ » ou avec « peu de tableaux⁷⁸ », associés à la couleur blanche sur (lait de chaux) et dans (Ripolin) les maisons⁷⁹, Beistegui, au contraire,

77 Le Corbusier, *Vers une architecture*, *op. cit.*, p. 96.

78 *Ibid.*

79 « Si la maison est toute blanche, le dessin des choses s'y détache sans transgression possible ; le volume des choses y apparaît nettement ; la couleur des choses y est catégorique. Le blanc de chaux est absolu, tout s'y détache, s'y écrit absolument, noir sur blanc ; c'est franc et loyal ». Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 193.

affirmait que « les murs ne doivent pas être blancs » dans un logis, dont « la surface [...] de façon générale [doit] être habillée au maximum par de grands tableaux et de hauts meubles⁸⁰ ». En définitive, de la suppression décorative aux foisonnements ornementaux, aucune des deux thèses ne demeure plus louable que l'autre, pouvant toutes deux aussi bien disconvenir que répondre aux goûts de leurs respectifs amateurs.

Dans un « besoin impérieux de changement⁸¹ » et proche de l'échéance de son bail de 1938, Charles de Beistegui abandonne ainsi son *penthouse* qui, encore visible de nos jours depuis la rue, a ouvertement été transformé et modifié⁸², et non pas « détruit⁸³ » dans l'absolu comme l'indique la Fondation Le Corbusier elle-même. C'est précisément à la fin des années 1930 que son ami Jacques de Lacretelle lui conseille d'acquérir le château de Groussay à Montfort-L'Amaury. N'étant pas classé monument historique en 1938, ce vaste domaine bâti au début du XIX^e siècle offre ainsi à son nouveau propriétaire une totale liberté, afin d'agrandir et de transformer le château tout en faisant marier – une nouvelle fois – les époques et les styles à son goût. L'article richement illustré de la revue *Harper's Bazaar* de juillet 1946⁸⁴ nous fait ainsi découvrir les spectaculaires et nouveaux aménagements intérieurs de sa propriété, notamment ceux de son immense bibliothèque, ornée et comblée sur toute la surface des murs d'innombrables tableaux⁸⁵, comme Beistegui l'avait toujours désiré et revendiqué (fig. 10).

80 « Entretien avec Charles de Beistegui », art. cité, p. 10.

81 *Ibid.*, p. 13.

82 J'invite le lecteur à consulter la remarquable étude entreprise par la Commission du Vieux Paris à ce sujet, lors de la séance plénière du 21 octobre 2010, relatant sur cinq pages illustrées l'histoire et la destinée de ce *penthouse* (<https://api-site-cdn.paris.fr/images/111010.pdf>).

83 La page consacrée au *penthouse* de Beistegui sur le site de la Fondation Le Corbusier indique « Appartement détruit » (<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4572&sysLanguage=fr-fr&itemPos=2&itemCount=78&sysParentId=64&sysParentName=>, consulté le 2 septembre 2018), tout comme Gilles Ragot et Mathilde Dion dans leur ouvrage (*Le Corbusier en France, op. cit.*, p. 46). La structure et son aspect (esthétique et formel) ayant été grandement modifiés, peut-être que le verbe détruire a été ici employé au sens de modifier, porter atteinte à ou *défaire*, et non pas démolir, mettre à bas ou anéantir. Or pour éviter toute ambiguïté, pourquoi ne pas avoir indiqué, à l'image de la Villa Besnus (toujours existante, mais profondément transformée et altérée) « bâtiment modifié », ou utilisé comme Ragot et Dion l'adjectif « méconnaissable » pour décrire cette réalisation ? *Ibid.*, p. 117.

84 Voir *Harper's Bazaar*, juil. 1946, p. 70-71, avec les illustrations peintes par Serebriakoff. Une illustration similaire, en noir et blanc cette fois, se trouve dans « Entretien avec Charles de Beistegui », art. cité, p. 13.

85 Du 6 au 10 avril 1964, Charles de Beistegui organisa une exceptionnelle vente aux enchères de ses tableaux, objets d'art et d'ameublement au Palais Labia à Venise, immense propriété acquise en 1948 et revendue en 1964. Le catalogue de cette vente comprenant 700 objets



Fig. 10. Alexandre Serebriakoff, *Bibliothèque du Château de Groussay, transformée et aménagée par Charles de Beistegui et Emilio Terry*, illustration en couleurs publiée dans *Harper's Bazaar*, juillet 1946, p. 70 [© Harper's Bazaar]

Une fois de plus, qu'il s'agisse du *penthouse* ou de son château, Beistegui a créé un décor de théâtre baroque, à la fois pour s'isoler du monde tristement commun et morne, mais aussi pour convier dans son univers ses invités privilégiés, afin de leur raconter une histoire extravagante et poétique, le temps d'une soirée ou d'un séjour ouvertement surréalistes.

.....
 environ – consultable notamment à la Bibliothèque des Arts décoratifs à Paris – est un précieux témoignage de la splendide collection Beistegui.

LA MAISON FRANÇAISE, ALLIANCES DE STYLES AU COURS DES TRENTE GLORIEUSES

BÉATRICE GRONDIN

Doctorante en histoire de l'art, Université Paris-Nanterre

À sa fondation en 1946, la revue spécialisée *La Maison française* encourage la modernisation de l'habitat et l'équipement ménager. Elle déclare dans son éditorial «[...] lutter sans esprit dogmatique et en dehors de tout snobisme suranné, contre l'indifférence dont on entoure trop souvent en France le problème du logement et de l'habitat¹». Après les premières années de la Reconstruction, la journaliste et rédactrice en chef, Solange Gorse², soutient sans réserve une nouvelle génération de décorateurs héritiers de René Gabriel (1890-1950) et Marcel Gascoïn³ (1907-1986). Les créateurs signent régulièrement des articles ou collaborent à des études d'aménagement intérieur organisées par la revue⁴. Présente aux Salons des arts ménagers ou des artistes décorateurs, *La Maison française* défend l'esthétique contemporaine au moyen de sa tribune, mais aussi de son propre magasin créé en 1955. La publicité de cet

1 [Anon.], « La Maison française a deux ans », *La Maison française*, 21, oct. 1948, n.p.

2 La revue, dirigée par François et Emmanuel Ollive et administrée par Louis Riedinger, est éditée par la Compagnie française d'éditions dont les publications associées, pendant les années 1950, comptent par exemple la *Revue du bois* ou *Industrie des plastiques modernes*. La revue est diffusée dans plus d'une trentaine de pays. Sa rédactrice en chef (1952-1976) Solange Gorse s'entoure, au cours des années 1960, d'une équipe rédactionnelle composée de Françoise de Meaulne, Yvonne Aubel et Jacqueline d'Aillères, dont les profils socio-professionnels et les archives éventuelles ne sont pas identifiés à ce stade de la recherche mais mériteraient de l'être. Certains auteurs de chroniques, journalistes, décorateurs, conservateurs, s'inscrivent dans la durée comme Ménie Grégoire, Marie-Anne Febvre-Desportes, Yvonne Bruhammer, Geneviève Dangles, Michel Mortier, Jacques Dumont, André Monpoix, Michel Aimé et Jacques Colas Guérin par exemple.

3 Joseph-André Motte (1925-2013), Alain Richard (1926-2017), Pierre Guariche (1926-1995), Michel Mortier (1925-2015), André Monpoix (1925-1976), Antoine Philippon (1930-1995) et Jacqueline Lecoq (née en 1932), Geneviève Dangles et Christian Defrance (nés en 1929) ou encore Pierre Paulin (1927-2009) sont régulièrement mis à l'honneur. Dominique Forest (dir.), *Mobi Boom : l'explosion du design en France, 1945-1975*, cat. expo., Paris, musée des Arts décoratifs (22 septembre 2010-2 janvier 2011), Paris, les Arts décoratifs, 2010.

4 Il est à noter que si les décorateurs professionnels sont souvent en charge des articles sur la décoration, il en va de même pour les architectes et l'architecture.

établissement⁵ indique : « Tout pour la maison [...] une sélection de mobiliers, de luminaires, de tissus et d'appareils ménagers pour le confort et l'agrément de votre intérieur, de la salle de séjour à la cuisine » (fig. 1). S'adressant aux classes sociales relativement aisées, La Maison française 55⁶ assume jusqu'en 1961 l'édition de petite série et l'installation d'intérieurs.

la maison française

toute la maison en un seul magasin

une sélection de mobiliers
de luminaires, de tissus et d'appareils ménagers
contemporains
pour le confort et l'agrément
de votre intérieur
de la salle de séjour à la cuisine

ces éléments mobiliers ont été dessinés
par une élite de créateurs
rené-jean caillotte
genevieve dangles christian defrance
claudio gaillard j. lagarde
pierre guariche michel mortier j.-andré motte
andré monpoix alain richard
pierre paulin andré simard

ouvert tous les jours
de 9 à 19 heures
le mercredi jusqu'à 21 heures

magasins de vente 165 boulevard haussmann
et 49 rue de berri - paris 8
téléphone élysées 20-10 et 20-11

Fig. 1. Publicité du magasin Maison française 55, illustration publiée dans *La Maison française*, 91, oct. 1955, n. p.

- 5 Les publicités du magasin en 1956 précisent « Pour équiper votre cuisine, meubler votre appartement, installer votre maison, décorer votre intérieur, transformer votre cadre quotidien » et celles d'octobre 1957 « Pour rester dans le ton ». Le magasin sera vendu au décorateur Jean-Raymond Picard en 1961.
- 6 Cette implication n'est pas nouvelle pour une revue, rappelons le rôle de Louis Brulliard, rédacteur en chef de la revue *Meubles et décors* auprès du Groupe4-Georges Charron, la revue *Art et décoration* en 1933 ouvrant une galerie d'art ou encore le Salon de la revue *L'Art décoratif* en 1905.

Ces diverses activités font de la revue⁷ un acteur singulier que l'Académie d'architecture récompensera pour son engagement historique en faveur de la décoration et de l'architecture contemporaine. Le discours prononcé en son honneur par l'architecte Louis Georges Noviant⁸, en 1967, précise :

C'est pourquoi notre adhésion ne peut qu'aller à une revue qui sans renier le passé, aide le grand public à comprendre, à aimer et, en fin de compte, à favoriser le langage contemporain de ses architectes, décorateurs et stylistes [...] action d'autant plus méritoire qu'elle s'inscrit souvent à contre-courant des tendances, conscientes ou non, du public et des intérêts plus commerciaux que culturels du plus grand nombre des industriels et des fabricants⁹.

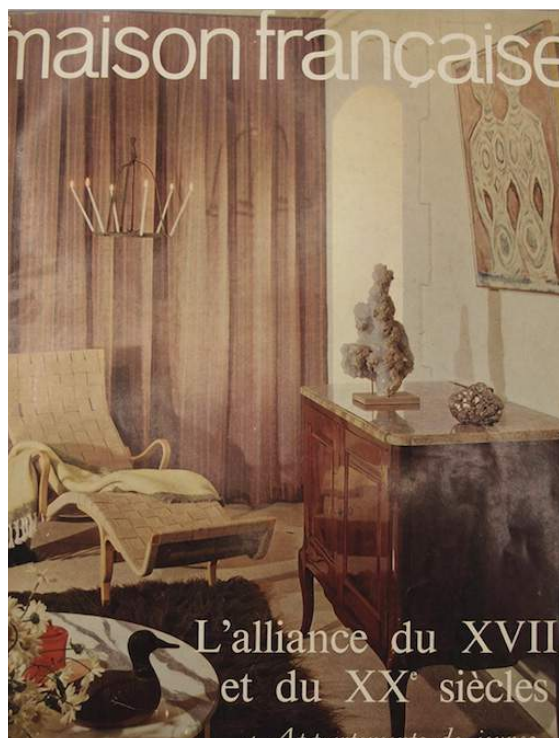


Fig. 2. Exemple de couverture dédiée aux alliances, illustration publiée dans *La Maison française*, 162, nov. 1962, couverture

Lors de l'élargissement de la consommation des ménages autour de 1957, puis de 1962, la revue modifie l'orientation de ses choix éditoriaux (fig. 2). Ces deux dates délimitent la chronologie de notre analyse. En effet, *La Maison française* se consacre davantage à la cohabitation des styles anciens et modernes. Sans être exclusives, les formes d'éclectisme s'affirment progressivement parmi d'autres tendances. Si ce positionnement moins «à contre-courant» n'est pas jugé antagoniste à la promotion de la création contemporaine, son ambiguïté mérite d'être soulignée. Aussi, à partir

- 7 Voir le dossier «Revue modes d'emploi», in Laurence Marie et Pierre Savy (dir.), *Labyrinthe*, 31, 2008.
- 8 Louis Georges Noviant (1919-2002) était aussi rédacteur en chef de la revue *L'Architecture française* de 1950 à 1964.
- 9 [Anon.], «La Maison française à l'honneur», *La Maison française*, 209, juil.-août 1967, p. 81. C'est un extrait du discours de Louis-Georges Noviant, lors de la remise de la grande médaille d'argent des publications de l'Académie d'architecture à Solange Gorse.

des stratégies éditoriales les plus significatives¹⁰, la présente communication porte un regard sur la diffusion des principaux modèles d'alliance décorative et le discours normatif qui les accompagne.

Le moderne au service de l'ancien (1957-1962)

Harmonies et contrastes

À ses débuts, la revue ne fait aucune place à l'éclectisme de goût. Elle se concentre sur les urgences sociales et le logement moderne des Français. Cependant, l'intérêt à l'égard du passé architectural ou décoratif n'est pas absent du contenu éditorial. Dès ses premiers numéros¹¹, le mensuel publie des *Chroniques d'étude de styles*. À l'exemple des parutions de revues spécialisées, telles que *Mobilier et décoration* ou *Art et décoration*, divers articles retracent ponctuellement l'histoire des arts décoratifs.

À quelques rares exceptions, les premiers reportages illustrant des mélanges stylistiques apparaissent vers 1955. Ils ne privilégient pas le logement économique. Par exemple, chez un préfet à la retraite, le créateur Jacques Tournus¹² conçoit un nouvel aménagement intérieur. Le décor mural et l'organisation spatiale moderne contrastent sobrement avec le mobilier ancien (fig. 3). Des sièges de style Louis XV, Louis XVI et Directoire, appartenant à l'ameublement initial, sont complétés par des luminaires modernes de Jean Royère. La légende de l'image indique: « Dans le *living-room*, le problème consistait à recréer les coins classiques de la pièce de séjour moderne avec des meubles anciens. On prit délibérément le parti de mêler les styles sans se préoccuper vainement d'exactitude historique¹³ ».

Sans établir de lien avec l'architecture intérieure, un article plus directif en mars 1955¹⁴ propose des correspondances esthétiques entre les textiles

10 Un dépouillement exhaustif du mensuel a été effectué de 1950 à 1970 pour définir un corpus d'articles présentant des alliances de styles. La bibliothèque Forney, à Paris, conserve l'intégralité des numéros jusqu'à la disparition de la revue en 2016, sous la cote PER LE2.

11 Citons en exemple: [Anon.], « Les styles de la Renaissance », *La Maison française*, 14, janv. 1948, p. 31.

12 Pascal Renous, *Portraits de décorateurs*, s.l., Éd. H. Vial, 1969.

13 Jacques Tournus, « Confort réception et meubles anciens », *La Maison française*, 90, août-sept. 1955, p. 16. Jacques Tournus assure depuis 1949 le « Courrier des lecteurs » et de la « décoration conseil ».

14 Les articles de R. Ferrette deviennent plus fréquents en 1955: R. Ferrette, « Actualités des vieux meubles: la table de salle à manger », *La Maison française*, 84, févr. 1955, p. 33-37; *id.*, « Vieux meubles et jeune compagnie », *La Maison française*, 85, mars 1955, p. 18-21; *id.*, « Sièges et bienséances », *La Maison française*, 91, oct. 1955, p. 23-26.



Fig. 3. Décor moderne et meubles anciens, illustration publiée dans Jacques Tournus, « Confort réception et meubles anciens », *La Maison française*, 90, août-sept. 1955, p. 15

contemporains et les meubles anciens (**fig. 4**). À l'aide d'une mise en page didactique, pour partie en couleur, les conseils de combinaisons possibles s'imposent par l'image. Dans le texte, les styles s'apprécient selon des critères équivalents, strictement formels. Aucune autre considération, patrimoniale par exemple, n'est mise en perspective par l'auteur :

Pour accorder [les styles contemporains] au meuble ancien que nous aimons, il suffit de regarder *celui-ci d'un œil neuf*, d'oublier le numéro du style dont on l'afflige et des thèmes décoratifs qui traditionnellement lui correspondent, pour ne tenir compte, comme pour un meuble actuel, que de sa couleur, de ses proportions, de l'élément essentiel de son architecture : prédominance des droites, jeux des lignes courbes, allure générale des volumes [...]¹⁵.

La recherche d'harmonisation générale, qui aboutit souvent à des accords plastiques contrastés, devrait respecter une règle essentielle selon le décorateur moderne André Monpoix : « [...] demandez-vous toujours, qui du meuble

15 R. Ferrette, « Vieux meubles et jeune compagnie », *La Maison française*, 85, mars 1955, p. 18.



Fig. 4. Ph. P. Molinard, *Meubles anciens et textiles modernes*, photographie publiée dans R. Ferrette, «Vieux meubles et jeune compagnie», *La Maison française*, 85, mars 1955, p. 18-19

ou du décor, doit l'emporter¹⁶. » Dans le numéro spécial de janvier 1956, il étudie les rapports hiérarchisés de la couleur au service du meuble ancien¹⁷. Des ambiances colorées sont définies en fonction des différents styles et sans rechercher la reconstitution historique. L'auteur suggère l'emploi «[...] des blancs et des jaunes clairs, rehaussés par quelques taches de couleur violente aux tons de vitraux [...]»¹⁸, afin de concevoir le décor intérieur de meubles gothiques et Renaissance. Dans le cadre d'une architecture moderne, les surfaces murales de couleurs vives (de noir-rouge-blanc, vert-blanc-rouge ou jaune-vert-noir) peuvent s'adapter au mobilier du xvii^e siècle. Une palette plus douce et variée est conseillée pour le xviii^e siècle, en travaillant sur des moulurations au rechampé clair. En revanche, le meuble du xix^e siècle pose plus de problèmes à l'auteur. Un meuble ancien, authentique et de qualité, se révèle dans un décor discret. S'il est médiocre, écrit-il, comme un meuble de

¹⁶ André Monpoix, «Calme ou audacieuse, la couleur sert le meuble ancien», *La Maison française*, 93, janv. 1956, p. 22.

¹⁷ *Ibid.*, p. 22.

¹⁸ *Ibid.*

différente. Les lignes pures du meuble contemporain mettront souvent en valeur votre meuble ancien. Si vous aimez le meuble ancien, dites-vous bien que la meilleure façon de le présenter est encore de le situer dans un cadre contemporain²³.

Les nombreux articles de cette période diffusent le même discours : selon le cadre architectural, de préférence contemporain et rarement disparate, les fonctions d'usage et de confort sont réservées davantage à l'équipement moderne et les fonctions décoratives et culturelles au meuble ancien. Confort et style²⁴ s'affirment comme un idéal de goût. En 1954²⁵, un intérieur décoré par Marcel Gascoin l'atteste, tout comme les appartements-témoins aménagés par Roger Lapidouse et le décorateur moderne Alain Richard. Après les styles Louis XV et Louis XVI en 1957²⁶, le reportage de 1958 démontre « l'alliance cordiale²⁷ » entre la rigueur esthétique des meubles *Regency* et l'austérité du décor architectural moderne. La concordance formelle se justifie en ces termes :

[Roger Lapidouse] a compris le parti esthétique à tirer de l'opposition des lignes, des couleurs, entre un ensemble très moderne, très clair et (utilisé sans excès) le *Regency*, ce style du début du XIX^e qui correspond à notre époque Directoire-Empire-Restauration. Inspiré du monde antique, solennel, un peu lourd parfois, il garde pourtant une sobriété de ligne et un côté pratique qui justifie ce rapprochement paradoxal²⁸.

23 *Ibid.*, p. 28.

24 Ernest Renan, *La poésie de l'Exposition : essais de morale et de critique*, Paris, Lévy Frères, 1860, p. 359-361.

25 Marcel Gascoin, « Confort et meubles anciens », *La Maison française*, 76, mars 1954, p. 8-11. Il est intéressant de noter que ce type d'ensemble aménagé par Marcel Gascoin, à l'éclectisme très discret, n'est pas le plus fréquemment diffusé par la revue mais il révèle une autre facette des pratiques professionnelles des décorateurs modernes confrontés aux goûts de la clientèle.

26 Roger Lapidouse, « Cadre audacieux pour meubles Louis XVI », *La Maison française*, 104, févr. 1957, p. 30-33 ; *id.*, « L'audace sied au style Louis XV », *La Maison française*, 109, juil. 1957, p. 7. En février 1961 (144, p. 51), Roger Lapidouse diffuse toujours des publicités sur ce type d'aménagement : « Dans ce coin repas, architecture moderne et meubles anciens composent une synthèse de notre tendance décorative [...] Études de projets d'après votre plan et sur le thème : meubles de styles dans une architecture intérieure moderne ». En 1963, autre publicité indique : « Lapidouse décorateur, un magasin où règne l'harmonie de l'ancien et du moderne ».

27 Roger Lapidouse, « Alliance cordiale : Meubles *Regency* et décor moderne », *La Maison française*, 117, mai 1958, p. 28-33.

28 *Ibid.*, p. 28.

Présent dans les articles de la fin des années 1950, le style *Regency* se trouve plus fréquemment proposé par les annonceurs d'ameublement, parmi les gammes dites modernes, scandinaves, contemporaines ou rustiques. Pour satisfaire un lectorat plus large, *La Maison française* opte pour une plus grande diversité d'offres commerciales, de Mercier Frères à la Galerie MAI ou encore de Lévitan à Delor.



Fig. 6. Publicité MONOPOLY, illustration publiée dans *La Maison française*, 207, mai 1967, n. p.

critère pour la promotion du fauteuil *Senior* du designer Marco Zanuso (1916-2001) : « C'est un siège inspiré de la "Bergère" classique, qui trouve sa place dans un cadre, contemporain ou traditionnel, en accord avec la tendance actuelle : Mariage heureux du moderne et du style. ». Quelques années plus tard, les marques Oscar et Monopoly (fig. 6) usent de mêmes stratégies langagières. Dans les publicités de l'année 1961 : « Les meubles Oscar s'accordent avec tous les styles ».

Ce type de discours interfère parfois dans les positionnements de la revue. Par exemple en novembre 1959, le sommaire regroupe des titres axés sur l'alliance : « Meubles anciens, esprits nouveaux », « Pour des meubles Directoires, le cadre d'une maison actuelle », « Dans un décor moderne, des objets

Le discours des publicités, comprenant environ les deux tiers des pages de chaque numéro, converge vers les représentations et les pratiques sociales en matière de décoration. Ainsi les dialogues entre les styles s'affirment ponctuellement dans les slogans commerciaux à mesure que cette préférence de goût s'accroît sur le marché du meuble. Les éditeurs de gamme contemporaine privilégient souvent l'adaptabilité modulaire et stylistique de leurs produits, quel que soit le décor intérieur. En juillet 1958 par exemple, les slogans de l'éditeur italien Arflex, spécialiste en mobilier de série, utilisent ce

anciens», « Les liaisons dangereuses font ici les mariages heureux », « Même avec des meubles anciens des tissus d'aujourd'hui », « Dans tous les styles, la quincaillerie moderne » ou encore en octobre 1961 « Quatre appartements – deux tendances ». Les syntagmes « Confort du moderne et charme de l'ancien » glissent d'une publicité au titre d'article. Si la question du « bon ton » reste si importante dans les slogans publicitaires tout comme dans les articles, et au-delà des logiques économiques, les référents culturels insufflés témoignent des représentations sociales existantes.

L'éclectisme, un modèle d'ensemble ?

L'intérêt croissant pour la cohabitation des styles se manifeste tout particulièrement lors de l'organisation d'un intérieur-studio en 1958²⁹. Dans le numéro d'octobre, le reportage photographique propose « Un regard neuf sur les meubles de Haute époque³⁰ ». Pour se faire, *La Maison française* fait appel à l'antiquaire Michel Coquenpot et au nouveau magasin Mobilier International, inauguré la même année rue du Faubourg Saint-Honoré à Paris. La galerie prête ses espaces ainsi que des meubles pour réaliser plusieurs ensembles-types ordonnés par la décoratrice Geneviève Dangles. À l'aide de professionnels spécialisés, la revue souhaite initier son lectorat à « l'art de bien choisir » comme l'indique l'une de ses rubriques. Des relations de complémentarité entre les styles sont défendues : « Une idée nous est chère : l'ancien mêlé au moderne avec mesure et goût, l'enrichit, l'étoffe, l'humanise. Un meuble ancien prend – ainsi confronté – valeur de décor, et grâce à lui, un ensemble moderne gagne une personnalité véritable³¹ ». Autrement dit, sans la présence de l'ancien, les valeurs esthétiques et symboliques du meuble moderne paraissent insuffisantes³².

Dans un agencement exemplaire, parmi des objets d'art ancien d'origines et de périodes différentes, un bureau hollandais de diamantaire (en marqueterie, xvii^e siècle) est disposé dans un ensemble moderne composé d'un mur équipé (en teck et sapin) et d'un siège d'édition Arflex. Dans un second ensemble idéal, un coffre gothique, orné de plis de serviette, fait face à une dormeuse moderne et une table basse en merisier éditée par Knoll International (**fig. 7**). Une table bolonaise octogonale du xvii^e siècle est accompagnée de

29 Le titre « Meubles anciens » fait la une de février 1958 (115). Mérie Grégoire rédige les articles consacrés aux grands ébénistes par exemple.

30 [Anon.], « Un regard neuf sur les meubles de Haute époque », *La Maison française*, 121, oct. 1958, p. 18-24.

31 *Ibid.*, p. 18.

32 Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.



Fig. 7. *Décor moderne et meubles de Haute époque*, illustration publiée dans [Anon.], « Un regard neuf sur les meubles de Haute époque », *La Maison française*, 121, oct. 1958, p. 23

chaises contemporaines créées par le designer danois Arne Jacobsen (1902-1971) et d'une lampe à suspension en bois lamellé de Jørgen Wolf.

Certes, ces confrontations stylistiques existent déjà dans les pratiques d'une clientèle aisée, mais elles s'affirment vers 1958 en introduisant des créations modernes américaines, scandinaves et italiennes. Les jeunes ménages de classe moyenne affectionnent aussi le mobilier ancien, qu'il soit authentique ou de pastiche. «Le vieux neuf» n'est plus une mode mondaine³³. L'antiquaire Michel Coquenpot considère le goût du passé comme « un exutoire de la jeunesse » qui se tourne « vers un passé rassurant ». Aux fonctions identitaires et distinctives, cristallisées dans l'objet de collection s'ajoutent les valeurs économiques. Selon l'antiquaire, qui ne défend que la pièce rare et originale, donc peu accessible, le meuble Haute époque concurrence le mobilier contemporain en termes de qualité et de prix. Quant à Théodore Schulmann, cofondateur et directeur de la société Mobilier International, l'alliance

33 Marius Vachon, *La Belle maison*, Lyon, J. Deprelle et M. Camus, 1925, p. 92.

des styles ne peut être un parti pris. Néanmoins, il concède une place importante à l'héritage culturel français, sans éviter les stéréotypes nationalistes prégnants dans la critique d'art depuis la fin du XIX^e siècle :

L'Américain dont la grand-mère n'a pas roulé vers le Colorado de belles armoires familiales n'a pas à le regretter. Qu'il vive en paix dans un mobilier de son époque. Le Français, par contre, a trop de passé pour qu'il soit possible de l'oublier. Le supprimer, c'est nier la culture même³⁴.

Selon l'auteur, la conception du décor moderne engendrerait un effacement du meuble. L'introduction modérée de mobilier ancien pourrait y remédier, écrit-il, tout en apportant une valeur artisanale que l'équipement issu de l'industrie fait disparaître. Enfin, pour la jeune créatrice Geneviève Dangles, les considérations d'usage l'emportent. Le décor et l'espace rationalisés s'adaptent aux « [...] nécessités de la vie actuelle [...] qui vont souvent à l'opposé de l'esprit du meuble ancien : nos besoins de rangement, pour n'évoquer que ceux-là, s'accommodent mal du coffre ancien où tout s'empile³⁵ ».

Des problématiques socioculturelles, économiques et esthétiques pourraient surgir des modèles éclectiques proposés. Le langage sur l'actualisation de l'ancien emprunte un champ lexical idéologique déjà bien usité par les critiques jugeant la modernité clinique, froide, impersonnelle, « munichoise », perçue dans le « style international » de l'entre-deux-guerres. Or, la revue théorise peu sur ces sujets, reconnaissant l'alliance stylistique comme une alternative décorative légitimée par l'évolution formelle de la création :

La qualité même du mobilier contemporain se prête heureusement à cette confrontation. Sa crise de jeunesse est passée, le style clinique tant reproché s'éloigne [...]. La jeune décoration parvient à un équilibre et à une maturité qui lui permet d'affronter le voisinage d'aînés connus et intimidants. Les exemples que nous vous présentons ont entre eux une certaine parenté : ils sont un refus de tout plagiat, un effort vers une meilleure adaptation à notre époque³⁶.

Un reportage publié en 1960 présente l'appartement de Jacques Dumont³⁷ (1906-1988), décorateur très engagé dans la voie de l'esthétique industrielle. Seuls des sièges Louis XV aux garnitures toniques sont choisis pour une

34 *Ibid.*, p. 24.

35 *Ibid.*, p. 18.

36 *Ibid.*

37 Marie-Anne Febvre-Desportes, « Faste et austérité : l'appartement de Jacques Dumont », *La Maison française*, 137, mai 1960, p. 110-115. Le décorateur Jacques Dumont (1906-1988) est surtout connu pour son implication dans l'esthétique industrielle et l'exploration de nouveaux matériaux plutôt que pour son éclectisme. Il a toutefois admis que l'objet ancien



Fig. 8. *Un meuble ancien*, illustration publiée dans M. A. Febvre-Desportes, « Des portes escamotables », *La Maison française*, 175, mars 1964, p. 165

décoration résolument contemporaine. Or, ce détail est amplifié en couverture de mai 1960. Les professionnels les plus modernes peuvent admettre cette alliance dans leur propre habitat. Jusqu'au milieu des années 1960, l'introduction du meuble ancien et isolé devient une sorte de poncif ornemental. Adossé au mur ou ponctuant les séparations d'espace (**fig. 8**), il s'expose tel un objet d'art et de collection composant les ensembles modernes. Ce type d'agencement intérieur normalisé par la revue représente vers le milieu des années 1960 presque la moitié des couvertures annuelles. Malgré la diversité stylistique des modèles,

l'éclectisme diffusé par la revue ne relève ni de l'accumulation irraisonnée, ni de l'hybridation ou de la copie. Il se caractérise par la confrontation mesurée d'artefacts originaux, authentiques³⁸, de qualité jugée égale et construite selon des relations de mise en valeur réciproque. La revue défend majoritairement des propositions décoratives contemporaines et de gamme intermédiaire, entre la grande série et la commande d'élite. Toutefois, la présence forte du passé pendant les années 1960 atteste d'une stratégie éditoriale ambiguë, alliant la promotion d'une élite de décorateurs modernes à l'éclectisme plus affirmé de son lectorat.

Implicitement, la modernité défendue s'inscrit dans de nouveaux rapports à l'histoire.

ne devait être qu'un témoignage. Jacques Dumont, « Meubles anciens et modernes peuvent cohabiter », *La Maison française*, 66, avril 1953, p. 16.

38 Thierry Lenain, *Art forgery: the history of a modern obsession*, Londres, Reaktion Books, 2011.

« La fin de la querelle des Anciens et des Modernes » (1962-1969)

La revue inaugure la seconde décennie avec l'éditorial-anniversaire en septembre 1961³⁹. Brossant à grands traits l'évolution du goût français en matière de décoration, la rédaction affirme son rôle pionnier de prescripteur. Elle rappelle les difficultés de la diffusion du mobilier contemporain et salue le recul de la reconstitution historique auprès des amateurs d'art. *La Maison française* récuse depuis ses débuts toute forme de pastiche. Or, l'éditorial d'octobre 1968 intitulé « La fin de la querelle des Anciens et des Modernes⁴⁰ » insiste davantage sur la diffusion des alliances de styles : l'avant-garde ne peut renier le passé et la tradition doit s'actualiser. Si le « mauvais pastiche » est condamné, une forme d'historicisme se trouve légitimée parmi d'autres tendances. Ce positionnement n'est pas sans rappeler le point de vue de Robert de Montesquiou (1855-1921) partagé entre la reconstitution historique, l'unité de style, le compromis du goût et de l'expression personnelle⁴¹.

En justifiant de mieux informer son lectorat, la revue opère un changement éditorial fort et cela, dès 1962. Chaque numéro consacre douze pages supplémentaires relatives au patrimoine français et à la décoration historique :

À ce passé nous avons donc décidé de consacrer une part plus importante, mais, parce que nous aimons et respectons tous les témoignages parvenus jusqu'à nous, nous sommes opposés aux mauvais pastiches dont bien souvent on les entoure. Si nous voulons nous inspirer des leçons d'hier sachons les prendre à la source et non dans les interprétations plus ou moins fidèles⁴²

Après un premier dossier spécial sur le château de Champs « Une leçon de goût dans la grande tradition », les articles dédiés aux « vieilles demeures de charme » se multiplient. La décoration contemporaine « silencieuse » « calme » ou décrite « sèche et froide » en janvier 1957 devient « sensible⁴³ » et paradoxalement « libérée de sa mentalité de rébellion⁴⁴ » en 1968. Tout un champ lexical véhicule l'idée d'une modernité impossible à ancrer sans filiation historique.

39 Solange Gorse, « 15 ans... », *La Maison française*, 150, sept. 1961, p. 61. La couverture présente des meubles espagnols anciens.

40 [Anon.], « En décoration, il n'y a plus de querelles des anciens et des modernes », *La Maison française*, 221, oct. 1968, p. 123.

41 Robert de Montesquiou, *Les pas effacés : mémoires*, Paris, Éd. du Sandre, 2007.

42 « 1962 », *La Maison française*, 154, févr. 1962, p. 71. La couverture n'est pas axée sur le contemporain, titrant « Cheminées, chenets anciens, cristal, meubles nouveaux ».

43 Éric Lieuré, « Une décoration actuelle et sensible », *La Maison française*, 167, mai 1963, p. 172-177.

44 [Anon.], « En décoration, il n'y a plus de querelles des anciens et des modernes », art. cité.

La revue s'engage dans un compromis. Les possibilités d'aménagement intérieur se déclinent selon le statut socioprofessionnel de l'habitant (architecte, jeune couple, médecin), les spécificités de l'architecture (grenier, appartement haussmannien, moulin, logement économique, studio) et la place de l'ancien (mobilier et architecture). Facilitant la projection du lecteur, les reportages chez les particuliers diffusent des modèles d'aménagement réels et pratiques. Le discours si récurrent sur l'actualisation de l'ancien, renforcé par l'importance croissante des visuels, se débarrasse définitivement de toute considération idéologique sur le style et l'ornement⁴⁵.

Un idéal de concordance

La revue réitère l'organisation d'un intérieur-studio en collaborant avec l'antiquaire M. Besset et la galerie Mobilier International. En décembre 1966, Gérard Gallet⁴⁶ (1934-1999), peintre et décorateur au profil différent de Geneviève Dangles, réalise des ensembles qui manifestent la « concordance d'esprit » entre le mobilier contemporain et celui de la Haute époque (de style français, anglais, espagnol, hollandais et italien). Suivant le modèle d'ordonnance esthétique de 1958, un seul meuble ancien s'expose dans l'ensemble, mais la couverture le démontre, l'inversion est possible. Un fauteuil PK31 du danois Poul Kjærholm rencontre une épinette du xvii^e anglais, un tabouret et un miroir Louis XIII. Parmi les divers ensembles mis en scène, deux modèles de salle à manger présentent des combinaisons inversées. L'un propose une table et des chaises de Poul Kjærholm, un lustre à pampilles XIX^e chiné aux puces, une tapisserie et un dressoir du xvii^e siècle. L'autre présente sur un tapis moderne jaune, des sièges Louis XIII, une table ronde (au plateau de marbre) du décorateur italien Franco Albini et la suspension PH Artichoke (en cuivre rouge) de Poul Henningsen éditée par Louis Poulsen. (fig. 9)

Ni passive admiration, ni gêne, deux époques, deux styles s'imbriquent, se comprennent et, parfois avec seulement certaines assonances, s'harmonisent [...]. Ces photographies ne veulent que montrer le rapport parfois contraire (dans les proportions), parfois similaire, de ces deux époques d'un mobilier qui aime les lignes droites, les volumes francs, les matières travaillées avec vigueur et générosité sans compromis au charme anecdotique. Le décorateur peut, et doit, en cette période où nos regards divergent, savoir intégrer tout art

⁴⁵ Patrick Favardin, *Les décorateurs des années 50*, Paris, Norma, 2012 ; Guy Bloch-Champfort, Patrick Favardin, *Les décorateurs des années 60-70*, Paris, Norma, 2007 ; Anne Bony, *Meubles et décors des années 60*, Paris, Éd. du Regard, 2003.

⁴⁶ Gérard Gallet a été directeur du bureau d'étude de Mobilier International et ouvre son agence en 1964.

de toute époque dans le contexte d'une maison, d'une famille, d'une manière d'être actuelle⁴⁷.



Fig. 9. *Dialogues ancien et moderne*, illustration publiée dans Gérard Gallet, « Dialogues », *La Maison française*, 203, déc. 1966, p. 128

L'historicisme assumé

Un pas est franchi en 1967 quant au statut décoratif du meuble ancien : « Luxueuse ou simple, chaleureuse » titre la couverture du numéro d'octobre. Les articles mettent en lumière une nouvelle « décontraction » raffinée⁴⁸ ou

⁴⁷ Gérard Gallet, « Dialogues », *La Maison française*, 203, déc. 1966, p. 131.

⁴⁸ [Anon.], « Chez un homme d'affaire, audace et liberté, pour transformer un appartement ancien [...] Allier hier et aujourd'hui avec décontraction », *La Maison française*, 211, oct. 1967, p. 152-157.



Fig. 10. Carla Venosta, illustration publiée dans *La Maison française*, 213, déc. 1967, couverture

un siège de Mies van der Rohe proche de sièges d'époque Louis XIII et d'une petite table Louis XV. Le décorateur anglais Billy Mac Hardy, collaborateur de David Hicks (1929-1998), offre « un bain de Jouvence aux meubles anciens⁵² » tandis que la décoratrice milanaise Carla Venosta⁵³ (née en 1942) les rend explosifs en couverture de Noël 1967 (fig. 10). Deux tables rondes de Eero Saarinen et des chaises anglaises du XVIII^e siècle composent une salle à manger entièrement revêtue de panneaux en aluminium poli. Dans le numéro de décembre 1968-janvier 1969, le décor réalisé pour le Salon des Antiquaires par Jean Dive et la Galerie *Maison et jardin* fait la une. La légende inscrite sur la

encore le classicisme revisité dans la haute décoration, de Henry Samuel (1904-1996) ou du décorateur antiquaire Alain Demachy⁴⁹. Dans l'appartement du styliste Bernard Devaux, le mobilier contemporain s'associe à des objets anciens « [...] sans affectation [...] échappant à la plupart des poncifs de la décoration classique ou d'avant-garde⁵⁰ ». En juin 1967, la décoratrice Isabelle Hebey (1935-1996) conjugue les styles selon une « fantaisie savante⁵¹ ». Dans son salon-bibliothèque, des œuvres d'art contemporain s'intègrent aux arts primitifs et Renaissance. La décoratrice place

49 [Anon.], « Chez le décorateur Alain Demachy », *La Maison française*, 204, févr. 1967, p. 80-87.

50 [Anon.], « Une maison pour faire valoir meubles et objets rares », *La Maison française*, 209, juil.-août 1967, p. 102.

51 [Anon.], « L'art de jongler avec les styles et les tons », *La Maison française*, 208, juin 1967, p. 149.

52 [Anon.], « Existe-t-il une mode en décoration ? [...] De plus en plus: le bain de Jouvence des meubles anciens », *La Maison française*, 211, oct. 1967, p. 135.

53 [Anon.], « Chez Carla Venosta [...] Un regard neuf se pose sur les choses et ordonne le décor », *La Maison française*, 213, déc. 1967, p. 146-152.

page du sommaire précise : « Une cheminée d'acier inoxydable y vient couper d'authentiques boiseries Louis XIV peintes au vinyl blanc mat. De très beaux meubles XVIII^e, de provenances aussi diverses que la Chine, l'Angleterre, l'Italie du Sud s'y marient à des éléments modernes de grande qualité⁵⁴. »

Parfois, réduisant la présence de l'ancien à un simple « accessoire », l'éclectisme ne serait plus à craindre⁵⁵. Solange Gorse constate en 1968 la fin salutaire des antagonismes stylistiques :

Pendant des années deux types de décoration se sont affrontés en France : les tenants de la décoration classique ne pouvaient imaginer autour d'un mobilier XVIII^e que des tissus brochés, des Saxes et des marbres, et les tenants, combien courageux et passionnés, de la décoration contemporaine, écœurés par ce refus de créer, d'aller de l'avant, rejetaient obstinément toute intrusion de meubles ou même d'objets anciens dans leurs décors. Il en résultait une pureté desséchée qui, comme l'amour absolu, ne pouvait survivre longtemps. Remercions-les de cette obstination car, chacun ayant fait la part des choses, il est certain que la décoration moderne ayant d'abord marqué des points est en train de gagner la partie⁵⁶.

La rédactrice en chef perçoit dans la nouvelle posture du Mobilier national une reconnaissance officielle du mobilier contemporain⁵⁷ et la fin des oppositions de styles. Cette évolution se manifeste également auprès des créateurs :

[...] il n'est plus, non plus un jeune pour soutenir que rien ne vaut la beauté d'un mur nu [...]. Et la décoration contemporaine, libérée de sa mentalité de se laisser enfin aller à plus de douceur, à la chaleur de beaux tissus, de matériaux de qualité, de murs rendus vivants par des tableaux. Et même, parfois, elle rend à César ce qui est à César et reconnaît la beauté de certains meubles anciens⁵⁸.

Le ton du discours est à l'image du positionnement de la revue qui, sans ambition critique, s'affirme avant tout comme un guide pratique de qualité,

54 [Anon.], *La Maison française*, 223, déc. 1968-janv. 1969, n.p.

55 [Anon.], « Faire de l'ancien un accessoire de choix », *La Maison française*, 231, oct. 1969, p. 98-99 ; [Anon.], « Ne pas craindre l'éclectisme », 231, *La Maison française*, oct. 1969, p. 90-93.

56 [Anon.], « En décoration, il n'y a plus de querelles des anciens et des modernes », art. cité, p. 123.

57 Yolande Amic, *Le mobilier français, 1945-1964*, Paris, Éd. du Regard, 1983 ; Yvonne Brunhammer, *Le mobilier français, 1930-1960*, Paris, Massin, 1997 ; Jean-Charles Vogley, *L'ameublement français : 850 ans d'histoire*, Paris, Eyrolles, 2014

58 [Anon.], « En décoration, il n'y a plus de querelles des anciens et des modernes », art. cité, p. 123.

destiné à un lectorat de moins en moins initié, à mesure que la question de la décoration et du design semble se démocratiser dans la plus grande ambiguïté.

Pour conclure

Pendant les Trente Glorieuses, la revue promeut une élite de créateurs tout en impliquant le lecteur comme décorateur lui-même. Dans un rapport hiérarchisé ou décomplexé au passé, harmonieux ou dissonant, et par la diversité stylistique de ses modèles, la revue invite le lecteur à personnaliser son espace intérieur avec convenance. Ni passéiste ni avant-gardiste dans ses choix éditoriaux, *La Maison française* défend une certaine idée du goût français. Par la diffusion de modèles d'alliance, la revue adapte progressivement sa ligne éditoriale aux usages sociaux de son lectorat, aux débouchés professionnels des décorateurs et aux contingences économiques propres au fonctionnement de la revue. Pour Solange Gorse, la création moderne ne pouvant s'imposer par le bas de la pyramide sociale et l'élite se montrant plus conservatrice dans ses goûts qu'elle ne le fût pendant l'entre-deux-guerres, l'alliance stylistique manifeste un inévitable compromis paradoxalement en faveur de la création contemporaine.

Gilliane Berardini

Les formes françaises dans l'œuvre de l'architecte-décorateur Robert Lorimer (1864-1929)

Formée en histoire de l'art et en muséologie à l'École du Louvre et à l'Université de Saint Andrews (Écosse), Gilliane Berardini est chargée de cours et doctorante à l'École du Louvre, où elle effectue une thèse intitulée « Les Gould et la France: l'élite américaine et le classicisme français ».

Trained in Art History and Museum Studies at the École du Louvre and University of St Andrews, Gilliane Berardini is a teaching assistant and Ph.D. candidate at the École du Louvre where she is completing a dissertation entitled "The Goulds and France: the American Elite and French Classicism."

À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, l'architecte-décorateur écossais Robert Lorimer (1864-1929) est un des artistes de la génération Arts and Crafts les plus reconnus dans son pays. Sa passion pour les objets anciens et les grandes collections d'art auxquelles il a accès lui font découvrir le mobilier français du XVIII^e siècle, dont il s'inspire et intègre des éléments dans ses propres créations. Son style concilie ainsi des formes traditionnelles écossaises et des formes françaises, tout en restant en accord avec les principes qui régissent le mouvement Arts and Crafts, tels que la mise en valeur des matériaux locaux et des savoir-faire artisanaux.

At the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth, the Scottish architect and decorator Robert Lorimer (1864-1929) was one of the Arts and Crafts' generation most-renown artists in his country. His passion for ancient objects and great art collections to which he had access enabled him to discover eighteenth-century French furniture of which he integrated elements in his own creations. His style thus consolidated traditional Scottish and French forms while respecting Arts and Crafts principles such as showcasing local materials and traditional craftsmanship.

Élodie Goëssant

Ordre et désordre : Étude de la bibliothèque d'Erlestoke Park dans les années 1820

À la fois professionnelle des musées et chercheuse indépendante, Élodie Goëssant a soutenu sa thèse de doctorat en histoire de l'art à l'université Paris-Sorbonne IV en 2016. Spécialiste de l'art et du collectionnisme en Grande-Bretagne entre 1750 et 1850, elle participe régulièrement à des colloques et journées d'étude en France et outre-Manche. Son étude sur la collection de porcelaines de George Watson Taylor paraîtra prochainement dans le *French Porcelain Society Journal*.

Museum professional and independent researcher, Élodie Goëssant defended her PhD dissertation in Art History at université Paris-Sorbonne in 2016. She specializes in art and collecting in Great-Brittany from 1750 to 1850 and regularly presents at conferences and study days in France and in England. Her study of George Watson Taylor's china collection will soon be published in the French Porcelain Society Journal.

Mêlant des objets et des œuvres d'art anciens et modernes aux origines variées, la bibliothèque de George Watson Taylor (1771-1841) à Erlestoke Park (Wiltshire) est un élément intéressant de l'aménagement intérieur de cette demeure perdue. À la fois historiciste et éclectique, elle témoigne de l'évolution de la place de la bibliothèque dans les *country houses* de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie en Grande-Bretagne à la fin de l'ère *Regency*. Elle se caractérise par l'éminente idiosyncrasie de la politique d'acquisition de son propriétaire et permet de montrer un déplacement de la notion d'harmonisation, passant d'une recherche de cohérence stylistique entre les objets à la recherche d'un discours commun plus conceptuel.

Mixing old and modern artefacts and works of art of varied origins, George Watson Taylor's (1771-1841) library at Erlestoke Park (Wiltshire) is an interesting element of this lost house's interior design. Both historicist and eclectic, it bears witness of the library's role evolution in the nobility and gentry's country houses in Great-Britain at the end of the Regency era. It is characterized by the important idiosyncrasy of its owner's acquisition policy and shows a shifting of the notion of harmonization, going from the search of stylistic coherence between objects to the search of a more conceptual common discourse.

Béatrice Grondin

La Maison française, alliances de styles au cours des Trente Glorieuses

Doctorante en histoire de l'art à l'université Paris-Nanterre, Béatrice Grondin réalise actuellement une thèse sur l'histoire de la Société des artistes décorateurs sous la direction du professeur Rémi Labrusse. Depuis l'année 2000, elle poursuit son activité d'enseignante principalement à l'école d'arts appliqués Académie Charpentier à Paris.

PhD candidate in Art History at Université Paris Nanterre, Béatrice Grondin is currently working on a dissertation on the history of the Société des artistes décorateurs supervised by Professor Rémi Labrusse. Since 2000 she teaches predominantly at the art school Académie Charpentier in Paris.

Vers 1958, *La Maison française*, revue spécialisée dans l'habitat et la décoration, oriente la diffusion de ses modèles d'intérieurs vers de nouvelles alliances stylistiques. Instance de prescription des goûts, elle joue un rôle majeur dans la construction des répertoires normatifs mariant « l'ancien et le moderne » pendant les Trente Glorieuses. Sans discours nostalgique, les contributeurs du périodique proposent des rapports complémentaires entre les modernités et l'héritage culturel français. À partir d'ensembles-types, plutôt consensuels et récusant le pastiche historiciste, *La Maison française* réaffirme son positionnement éditorial en 1968, à savoir « La fin de la querelle des Anciens et des Modernes ».

Around 1958, La Maison française, a magazine specialized in home decoration, positioned the range of its interior models towards new stylistic alliances. As a periodical that dictated good taste, it played a major role in the construction of normative repertoires bringing together "the ancient and the modern" during the post-war boom. Omitting a nostalgic discourse, contributors to the publication offered complementary relations between modernity and French cultural heritage. Through typical sets, mostly consensual and rejecting of historical pastiches, La Maison française reasserted its editorial stance in 1968, namely "the end of the quarrel of Ancients and Moderns."

Isabelle Mangeot

Édouard Salin collectionneur et archéologue : L'aménagement intérieur du château de Montaigne entre 1921 et 1970

Titulaire de deux Masters en archéologie, Isabelle Mangeot mène actuellement des recherches en portant sur le passé régional bâti, et collabore en tant que contractuelle au projet de base de données numérique IMAGE (Itinéraire Médiéval des sites Archéologiques du Grand Est), piloté par le laboratoire Hiscant-MA (Histoire et Cultures de l'Antiquité au Moyen Âge) rattaché à l'Université de Lorraine.

Holding two Masters in Archeology, Isabelle Mangeot conducts research relating to regional pasts, namely as a contract worker for the numerical database project IMAGE (Itinéraire Médiéval des sites Archéologiques du Grand Est) led by Hiscant-MA laboratory in cooperation with Université de Lorraine.

Édouard Salin, grand nom oublié de l'archéologie mérovingienne en France, a vécu jusqu'en 1970 dans une demeure bourgeoise des environs de Nancy dans laquelle il a exposé et ordonné ses acquisitions. Des pièces archéologiques complètent ce programme ornemental unique au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Il cherche alors à produire un instantané d'un intérieur bourgeois lorrain de la « Belle Époque », à destination des générations futures. Ses analyses métallurgiques sur les artefacts mérovingiens servent de référentiel aux chercheurs actuels.

Édouard Salin, one of the greatest yet forgotten archeologist of Merovingian France, lived in a bourgeois estate near Nancy last century where he exhibited and ordered his Fine Art and Decorative Art acquisitions. Archeological pieces completed this unique ornamental program at the end of World War II. He sought to create a snapshot of a bourgeois Lorraine interior from the "Belle Époque" for future generations. His metallurgical analysis or Merovingian artifacts serve as a repository for current scholars.

Teresa Neto

Francis Cook's Library in Monserrate Palace : Intersections of Contemporary Design with Precious Antiquities

Teresa João Baptista Neto (1991, Lisbonne) a entrepris ses études dans le domaine de l'histoire et la théorie de l'architecture du xx^e siècle, en intégrant à cette perspective d'autres arts visuels et décoratifs. Outre ses activités de recherche, elle a assuré le commissariat d'expositions liées à l'art et l'architecture, aussi bien qu'une production éditoriale dans le même domaine.

Teresa João Baptista Neto (1991, Lisbon) develops her studies in the area of History and Theory of Architecture of the twentieth century, in an integrated perspective with other visual and decorative arts. These research activities are complemented by curating exhibits related to Art and Architecture, as well as editorial production in the same fields.

Sir Francis Cook (1817-1901), riche industriel anglais dans le domaine du textile et grand collectionneur d'œuvres d'art, acquit en 1856 une propriété à Sintra, au Portugal, autrefois habitée par le célèbre écrivain anglais William Beckford (1760-1844). L'architecte James Thomas Knowles (1806-1884) fut chargé d'un remodelage complet de Monserrate, dont la bibliothèque se trouva elle-même à la confluence d'un design contemporain et d'un goût des antiquités précieuses. Quoiqu'aucune documentation ne permette aujourd'hui de confirmer la paternité du mobilier et des autres éléments décoratifs, nous attribuons cette commande à John Gregory Crace (1809-1889), en la comparant à d'autres conceptions de bibliothèque de Crace. Cet espace suivait le modèle d'un « intérieur romantique » et visait à signifier la noblesse sociale de Cook, acquise grâce à son patronage culturel et artistique.

Sir Francis Cook (1817-1901), a wealthy English textile industrialist and notable collector of works of art, acquired in 1856 a property in Sintra, Portugal, which was once inhabited by the celebrated English writer William Beckford (1760-1844). Architect James Thomas Knowles (1806-1884) was in charge of a complete remodelling of Monserrate, which included a library that results in an interesting example of intersection between contemporary design and precious antiques. Although there is no documentation to confirm the authorship of the furnishings and other decorative elements, we attribute this commission to John Gregory Crace (1809-1889), by comparing with other Crace's library designs. This space is aligned with a 'romantic interior' model that aims to symbolise Cook's social nobility achieved by his cultural and artistic patronage.

Stéphane Rioland

La maison-musée d'un architecte-illustrateur du XIX^e siècle : La demeure de Jules et Valentine Adeline à Rouen

Tour à tour fouilleur, dessinateur et archéologue, Stéphane Rioland commence en 1978 à travailler sur les chantiers archéologiques rouennais, en particulier sur ceux des manufactures de faïence. En 1987, il s'oriente vers l'urbanisme lié au patrimoine, puis, en 1993, s'installe comme architecte dplg et se consacre à l'aménagement urbain et à la formation (Institut européen d'aménagement et d'architecture, écoles d'architecture de Versailles, Normandie et Paris Val de Seine). En 1999, il crée les éditions Point de vues dont l'une des ambitions est de faire découvrir et partager les éléments méconnus du patrimoine urbain, paysager et culturel à travers

l'iconographie. Il a soutenu en 2017 une thèse d'histoire: « Les utopies urbaines de Jules Adeline ou l'uchronie comme outil de "réhabilitation" de la ville ».

At times excavator, drawer and archeologist, Stéphane Rioland started working on archeologic sites near Rouen in 1978, specifically those of faience factories. In 1987 he turned to cultural heritage urbanism, before starting to work as an architect in 1993 and devoting his career to urban planning and to teaching (Institut européen d'aménagement et d'architecture, écoles d'architecture de Versailles, Normandie et Paris Val de Seine). In 1999, he created the Point de vues editions with the aim of presenting and sharing overlooked elements of urban, landscaped and cultural heritage through iconography. In 2017, he defended a dissertation in history entitled "Jules Adeline's Urban Utopias or Uchronia as a Tool for City Rehabilitation."

Né en 1845 à Rouen, Jules Adeline, architecte-illustrateur, est reconnu à la fin du XIX^e siècle, pour ses multiples collections d'arts graphiques et d'objets japonais mais aussi pour sa demeure.

L'espace intérieur est envahi d'œuvres en tout genre, les pièces majeures de la collection bénéficient d'une attention particulière en matière d'agencement et de mise en lumière.

Inspiré par la découverte de l'habitat des Flandres, le couple Adeline va, dès 1880, transformer sa maison lors de tentatives muséographiques et affirmera alors celle-ci comme maison-musée en écho à l'ouvrage publié en 1881 par Edmond de Goncourt: *La Maison d'un artiste*. Les Adeline utilisent des œuvres et des objets, des plantes, mais également des tissus aux couleurs vives pour habiller les murs, créant un arrière-plan sombre sur lequel les collections se détachent.

Cette demeure séduira de nombreux invités rouennais, provinciaux et parisiens.

Born in 1845 in Rouen, Jules Adeline, architect and illustrator, is best-known at the end of the nineteenth century for his multiple collections of graphic arts and Japanese objects as well as his estate. All types of works of art pervade the interior space, while major pieces from his collection receive special attention through hanging and lighting. Inspired by the discoveries of Flemish habitat the Adeline couple transformed their home starting 1880 through museographical attempts thereby asserting it as a house museum in reference to the book published in 1881 by Edmond de Goncourt, The House of an Artist. The Adelines used works of art, objects and plants as well as lively-colored clothes to cover the walls, creating a somber backdrop sharply contrasting with the collections. This estate attracted several visitors from Rouen, Paris and the rest of France.

Édouard Rolland

L'appartement Beistegui (1929-1938) par Le Corbusier et Pierre Jeanneret, ou la rencontre entre architecture puriste et décoration surréaliste

Docteur en « Arts et Sciences de l'art » de l'université Paris-1 Panthéon-Sorbonne, Édouard Rolland est plasticien, critique d'art et enseignant en arts plastiques et en histoire de l'architecture.

Holding a doctorate in "Arts and Sciences of Art" from université Paris-1-Panthéon Sorbonne, Édouard Rolland is a visual artist, art critic and instructor of art and history of architecture.

Charles de Beistegui (1895-1970), dandy esthète et mondain issu d'une famille d'origine basque, souhaite se faire construire à la fin des années 1920 un *penthouse* sur les toits à Paris servant, non pas de lieu d'habitation, mais uniquement de « cadre à de grandes fêtes » dans la pure tradition de la fin des années folles. Remarquant les théories avant-gardistes de l'architecture dite moderne, il retient le projet de Le Corbusier (1887-1965) et de Pierre Jeanneret (1896-1967), réalisant pour lui une spectaculaire villa, truffée d'audaces mécaniques et esthétiques qui, selon leurs propres termes, ne servaient qu'à l'« amusement » du propriétaire et de ses convives. Auto-proclamé décorateur, Charles de Beistegui orne et aménage les espaces intérieurs et extérieurs de son appartement, dans un style fantasque et néoclassique qu'il qualifie lui-même de « baroque » et « surréaliste », en totale opposition avec les revendications corbuséennes, prônant quant à elles un purisme rationnel et non-ornemental. Cette contribution se propose d'explorer quelques enjeux et portées de cette rencontre entre deux architectes froidement fonctionnalistes et leur client quelque peu excentrique, s'articulant entre confrontations et collaborations, dialogues et oppositions, désaccords et compromis.

Charles de Beistegui (1895-1970), socialite and dandy aesthete from a Basque family, wished to build himself a penthouse on the roofs of Paris at the end of the 1920s, serving not as a home, but only as a setting for "big parties" in the best traditions of the end of the roaring twenties. Noticing avant-garde theories of so-called modern architecture, he chose Le Corbusier (1887-1965) and Pierre Jeanneret (1896-1967)'s project for a stunning villa full of daring mechanics and aesthetics that, according to their own terms, served only to provide "entertainment" for the owner and his guests. Self-proclaimed decorator, Charles de Beistegui adorned and furnished his apartment's interior and exterior spaces in a fanciful and neoclassical style that he qualified as "baroque" and "surrealist," in complete opposition to Le Corbusier's claims that advocated rational and non-ornamental purism. This paper proposes to explore the implications and significance two functionalist architects' encounter with their eccentric client, articulating between confrontation and collaboration, dialogue and opposition, disagreement and compromise.

Lilit Sadoyan

Transformed and Reinterpreted : Boulle Revisited, 1775-1850

Lilit Sadoyan est doctorante de l'University of California, Santa Barbara. Elle est spécialisée dans la sculpture et les arts décoratifs français du XVIII^e siècle, ainsi que dans l'histoire des collections et des expositions. Sadoyan est aussi éducatrice au J. Paul Getty Museum depuis 2008 et coordinatrice des bourses de conservation au Los Angeles County Museum of Art depuis 2016. Elle a été commissaire d'expositions sur les dessins de mains, les versos de dessins et de chaises. Avant de commencer son travail doctoral à UCSB, Sadoyan a obtenu un double diplôme de l'University of Southern California en 2006 : une licence d'arts plastiques avec comme spécialité la peinture et une licence de mathématiques avec comme mineure l'histoire de l'art. Elle a obtenu son master d'histoire de l'art en 2010, à l'University of California, Riverside, avec comme spécialité la sculpture française de la fin du XVII^e et du XVIII^e siècle.

Lilit Sadoyan is a Ph.D. Candidate at the University of California, Santa Barbara. She specializes in eighteenth-century French decorative arts and sculpture, and the history of collecting and display. In addition, Sadoyan has been a Museum Educator at the J. Paul Getty Museum since 2008, and the Coordinator of Curatorial Fellowships at the Los Angeles County Museum of Art since 2016. She has curated exhibitions on drawings of hands, the versos of paintings, and chairs. Prior to commencing her doctoral work at UCSB, Sadoyan graduated with a dual degree from the University of Southern California in 2006: a B.F.A. in Fine Arts with an emphasis in Painting, and a B.A. in Mathematics, with a minor in Art History. She received her M.A. in the History of Art in 2010 with an emphasis in late seventeenth- and eighteenth-century French sculpture from the University of California, Riverside.

L'œuvre du premier ébéniste du Roi André-Charles Boulle (1642-1732) fut une constante source d'inspiration pour des artisans qui travaillaient encore cent ans après le maître menuisier. Les meubles décorés en marqueterie Boule, composée d'écaillés, de cuivre et d'étain, furent modifiés, transformés et réinterprétés avec une popularité croissante entre la seconde moitié du XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e siècle. Pourquoi répéter des motifs vieux d'un siècle à une époque par ailleurs caractérisée par la richesse remarquable de ses créations de motifs ? Des maîtres ébénistes, comme Étienne Levasseur (1721-1798) et Philippe-Claude Montigny (1734-1800), restaurèrent et produisirent des pastiches de meubles Boule afin de répondre aux demandes de marchands et de clients. De quelle manière ces pastiches peuvent-ils néanmoins avoir une pertinence théorique au-delà de l'imitation ? Cet exposé veut complexifier la recontextualisation que connurent les meubles Boule dans les intérieurs domestiques de la fin du XVIII^e siècle au début du XIX^e siècle.

The work of premier ébéniste du Roi André-Charles Boulle (1642-1732) was an invariable source of inspiration for craftsmen working about one hundred years after the master cabinetmaker. Furniture with Boulle marquetry composed of tortoiseshell, brass, and pewter was modified, transformed, and reinterpreted with increasing popularity during the second half of the eighteenth century and first half of the nineteenth century. Why repeat century-old designs in a period otherwise characterized by a remarkable multiplicity of design innovations? Master ébénistes, such as Étienne Levasseur (1721-1798) and Philippe-Claude Montigny (1734-1800), restored and produced pastiches of Boulle furniture to meet the demands of dealers and clientele. Yet what are the ways in which pastiches could have theoretical relevance beyond imitation? This paper seeks to complicate the recontextualization of Boulle furniture in domestic interiors from the end of the eighteenth and beginning of the nineteenth centuries.

Morgane Weinling

De l'aspect autobiographique des collections éclectiques : Les cas des ensembles réunis par Alfred Chauchard (1821-1909) et Albert Louis Eugène de Dietrich (1861-1956)

Doctorante en histoire de l'art à l'université Paris1 Panthéon-Sorbonne, Morgane Weinling mène depuis plusieurs années des recherches dans le domaine du collectionnisme. Elle prépare actuellement une thèse intitulée « *C'est le panthéon radieux de l'école de 1830* » - *Les collections d'Alfred Chauchard et Georges Thomy-Thiéry: l'entrée au musée d'une catégorie d'histoire de l'art* sous la direction du professeur Dominique Poulot. Dans le cadre d'une bourse Immersion du Labex CAP (Création Art Patrimoine), elle a participé à la préparation de l'exposition Eugène Delacroix (1798-1863) au musée du Louvre en 2018 et des conférences en marge de l'événement à l'auditorium du Louvre.

Ph.D. candidate in Art History at université Paris1 Panthéon-Sorbonne, Morgane Weinling has conducted research on collecting for several years. She is preparing a dissertation entitled "It Is the Radiant Pantheon of the School of 1830' – The Collections of Alfred Chauchard and Georges Thomy-Thiéry: the Entrance in Museums of a Category of Art History" supervised by Mr. Dominique Poulot. Thanks to an immersion fellowship granted by Labex CAP (Création Art Patrimoine), she participated in the preparation of the Eugène Delacroix (1798-1863) exhibit at the Louvre museum in 2018 and conferences related to the event in the Louvre's auditorium.

Alfred Chauchard (1821-1909), co-fondateur et directeur des Grands Magasins du Louvre et Albert Louis Eugène de Dietrich (1861-1956), membre dilettante d'une famille de la noblesse d'industrie alsacienne, sont deux « chercheurs d'art » qui n'ont que peu de points communs en-dehors de l'éclectisme de leurs collections.

La confrontation de ces deux cas dissemblables au sein d'un même article a pour but de mettre en lumière le statut d'autobiographie concrète que revêt la collection, donnant à son éclectisme une homogénéité insoupçonnée.

Reconsidérés dans le contexte décoratif de leur réunion en ensemble et au prisme de la politique collectionneuse de leur propriétaire, les objets d'art, en leur qualité de « sémiophores », acquièrent un statut d'archive.

Alfred Chauchard (1821-1909), co-founder and director of the Grands Magasins du Louvre and Albert Louis Eugène de Dietrich (1861-1956), dilettante member of industrial Alsatian nobility, are two "art seekers" that have only few points in common besides their collections' eclecticism. The confrontation of these two different cases in a single paper aims to underline a collection's autobiographical status, giving an unsuspected homogeneity to its eclecticism. Reconsidered in the decorative context of their grouping and through the lens of their owners' collecting policies, the art objects, embedded with meanings, acquire the status of archives.