



HAL
open science

Cycles ou série de tableaux à sujets profanes en France : (1730-1774)

Miki Ota

► **To cite this version:**

Miki Ota. Cycles ou série de tableaux à sujets profanes en France : (1730-1774). Histoire. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2014. Français. NNT : 2014PA010656 . tel-03221114

HAL Id: tel-03221114

<https://theses.hal.science/tel-03221114>

Submitted on 7 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE

**ÉCOLE DOCTORALE
D'HISTOIRE DE L'ART**

**Thèse de doctorat
HISTOIRE DE L'ART**

Auteur

Miki OTA

**CYCLES OU SÉRIES DE TABLEAUX À SUJETS
PROFANES EN FRANCE
(1730-1774)**

Thèse dirigée par

M. Daniel RABREAU

Professeur émérite de l'Université Paris 1-Panthéon Sorbonne

Date de soutenance : le 16 juin 2014

Jury :

M. Martial GUÉDRON, professeur à l'Université de Strasbourg II

M. Patrick MICHEL, professeur à l'Université de Lille III

M. Daniel RABREAU, professeur émérite à l'Université Paris I

Sommaire

Sommaire

Résumé

Abstract

Avertissements et abréviations

Remerciements

Avant-propos

Introduction

Première partie **Évolution des cycles de peinture : autour de Natoire et de Boucher**

Chapitre 1 *Vie de Clovis et Histoire de Télémaque* de la galerie du château de La Chapelle Godefroy (1735-1740)

Philibert Orry et le château de La Chapelle Godefroy

Choix des sujets

Cycle de Clovis

Cycle de Télémaque

Choix des scènes

Cycle de Clovis

Cycle de Télémaque

Expression narrative confrontée aux textes

Cycle de Clovis

Cycle de Télémaque

Chapitre 2 *Histoire de l'Amour et Psyché* du salon de la princesse de Soubise (1737-1739)

Réaménagement et plan de l'hôtel de Soubise

Tradition du sujet *Amour et Psyché*

Choix des scènes du cycle de Natoire et analyse iconologique

Choix des scènes

Analyse iconologique du cycle de Natoire

Scène du septième tableau et source littéraire

Tendance de la littérature sur Psyché et caractère exceptionnel du cycle de Natoire dans la peinture de ce sujet

Sujet de Psyché dans la littérature française du XVIII^e siècle

Sujet de Psyché dans les œuvres plastiques des XVII^e et XVIII^e siècles

Tapisseries

Illustrations

Tableaux et estampes

Circonstances de l'exécution du cycle de l'hôtel de Soubise

Cycle de Boucher et propositions de Bachaumont

Situation du commanditaire et étendue de sa participation au projet

Rôle de l'architecte et cadre architectural

Chapitre 3 *Histoire d'Aminte et Sylvie au château de Crécy (1755-1756)*

Madame de Pompadour et le château de Crécy

Choix du sujet

Choix des scènes et analyse iconologique

Sylvie guérit Phillis de la piqûre d'une abeille

Sylvie délivrée par Aminte

Sylvie fuyant le loup

L'Amour ranime Aminte dans les bras de Sylvie

Goût de Madame de Pompadour : complexité de son statut social et des programmes iconographiques de ses résidences

Chapitre 4 Tentatives des peintres « décoratifs » et modes différents de réception

Cas de Natoire

Sa mission en tant que peintre d'histoire

Le peintre du juste milieu : le style de Natoire et sa carrière

Style de Natoire : la recherche de la dignité et l'art de l'accommodement

Carrière de Natoire

Exigences imposées de l'extérieur à Natoire

Lettres échangées entre Natoire et Antoine Duchesne

Opposition entre critiques et amateurs

Cas de Boucher

Narration et représentation propres à Boucher

Critique des œuvres de Boucher

- Critiques dépréciatives
- Appréciations laudatives

Originalité de l'invention de Boucher

Mode de réception et invention poétique

Deuxième partie Développement des séries à sujets historiques et allégoriques

Chapitre 1 Thème des *Empereurs romains* de la galerie du château de Choisy (1764-1773)

Château de Choisy et décoration de sa galerie

Propositions de Cochin et choix des sujets

Analyse iconologique

Auguste fait fermer les portes du Temple de Janus par Carle Vanloo

Trajan partant pour une expédition militaire très pressée, descend de cheval pour entendre la plainte d'une pauvre femme par Noël Hallé

Marc-Aurèle faisant distribuer au peuple des aliments et des médicaments dans un temps de famine et de peste par Joseph-Marie Vien

Titus, après la prise de Jérusalem, libérant les prisonniers par Lagrenée l'Aîné

La Bonté et la Générosité par Lagrenée l'Aîné

La Justice et la Clémence par Lagrenée l'Aîné

Échec de la série et idéal de la peinture

Nécessité du rétablissement de l'image royale

Réaction des critiques au programme iconographique

Réaction du roi au programme de Cochin et remplacement par celui de Pierre

Émulation des artistes pour les progrès des Arts

Réaction des critiques d'art envers l'expression des tableaux exposés au Salon

Diversification des spectateurs et évolution du caractère des décors royaux

Chapitre 2 Sujets alimentaires de la salle à manger du Petit Trianon (1766-1776)

Construction du Petit Trianon

Propositions de Cochin et choix des sujets

Question de l'identification des sujets

Sujets rebattus : convergence des genres du XVIII^e siècle

Influence de la philosophie des Lumières

Analyse iconologique

La Pêche : Le Triomphe de Neptune et Amphitrite par Doyen

La Moisson : Cérès enseignant l'agriculture à Triptolème par Lagrenée
l'Aîné

La Vendange : Le Triomphe de Bacchus par Hallé

La Chasse : Diane ordonnant de distribuer le gibier aux bergers des environs
par Vien

Changement du commanditaire : sphère publique ou privée ?

Choix des peintres

Incompréhension des critiques

La Moisson de Lagrenée

La Chasse de Vien

Péripéties de *La Vendange*

Destin de *La Pêche* de Doyen

Désaccord avec le goût de la nouvelle propriétaire

Enjeu politique de l'espace privé

Chapitre 3 *Les Amours des bergers et Le Progrès de l'amour* du salon du pavillon de Louveciennes (1771-1774)

Madame du Barry et le pavillon de Louveciennes

Analyses thématique et iconologique

Ensemble de Fragonard

La Poursuite

Le Rendez-vous

L'Amant couronné

Les Lettres d'amour

Œuvres fondées sur l'ensemble de Fragonard : *La Rêverie*

Ensemble de Vien

Le Serment de l'amitié

La Rencontre avec l'Amour

Le Couronnement

L'Autel de l'Hymen

L'Union de l'Hymen et de l'Amour et les sujets « à la grecque »

- *L'Union de l'Hymen et de l'Amour*
- Sujets « à la grecque »

Analyse stylistique et narrative et carrières des peintres

Analyses stylistiques et théoriques

Ensemble de Fragonard

Ensemble de Vien

Analyse narrative

Ensemble de Fragonard

- Question de l'ordre et de l'emplacement des panneaux de Fragonard

- Œuvres représentant l'Amour et le décor du salon de la maison Maubert

Ensemble de Vien

Ensembles de Louveciennes dans la carrière des peintres

Fragonard

Vien

Choix de Madame du Barry

Raisons du remplacement du décor peint attribuées par l'historiographie

Madame du Barry à la cour et son choix du décor peint

Goût de Madame du Barry et son choix

Complexité de l'évolution du goût et de la réception

Conclusion

Annexes

Corpus

Bibliographie

Liste des illustrations des œuvres principales

Liste des illustrations

Illustrations

Index

Table des matières

Résumé

Les cycles et les séries à sujets profanes, exécutés entre 1730 et 1774, révèlent l'évolution de l'idéal de la peinture et de la réalité de sa pratique, entraînée par la popularisation des modes de réception des Beaux-Arts. Malgré des préjugés qui considèrent la peinture de cette période comme simplement décorative, les artistes, conscients de leur liberté de création, due à l'élargissement du public, élaborent soigneusement les programmes iconographique et stylistique qui témoignent de leurs talents propres. Les décors peints reflètent la conjoncture des intentions des commanditaires, des ambitions des peintres et des réactions du public. La peinture d'histoire, dont le prestige n'est jamais mis en doute, est susceptible d'une interprétation libre sous l'influence d'autres genres. La diversification du public du Salon et la critique d'art amènent une opposition entre amateurs et critiques. La direction royale des Bâtiments du roi incite les artistes à l'émulation. Sa réforme, qui vise au progrès des Arts, ne réside pas dans le simple retour à l'antique ou au XVII^e siècle, mais dans l'invention d'une peinture des Lumières par l'introduction d'une dimension sociale, marquée par l'idéal des encyclopédistes. Les difficultés que rencontrent les décors peints des châteaux royaux et des résidences des maîtresses en titre, révèlent la complexité de la réception des œuvres, particulière à l'époque du développement des institutions modernes et de la diversification des espaces dans l'architecture profane. L'intention de la direction des Bâtiments d'unifier les goûts diversifiés du public se matérialisera dans le Museum, profitant du sentiment national.

Abstract

Cycles and series of secular subjects, painted between 1730 and 1774, reveal an evolution of the ideal of painting and the reality of its practice, led by a popularization of the mode of reception of Fine Arts. Despite some prejudices that consider the painting of this period as simply decorative, artists, who are conscious of their liberty of creation, granted by an extension of the public, produce carefully iconographic and stylistic programs which show their peculiar talents. Painted ensembles, made for specific interiors, reflect complicated circumstances of patron's intentions, painter's ambition and reactions of the public. History painting, of which prestige is never doubted, is open to free interpretation under the influence of others genres. Diversification of the public of the Salon and development of art criticism bring an opposition between amateurs and critics. The *Bâtiments du roi* tries to encourage a competitive spirit by artists. Its reform, which aims at progress of Fine Arts, is not a simple return to the Antiquity or the seventeenth-century, but is the invention of the painting of Enlightenment by introducing social meanings, which convey the ideal of the encyclopedists. Difficulties, encountered by large ensembles of interior paintings of royal castles and of official mistresses' residences, reveal a complexity of artistic creation, proper to this period of development of modern institutions and diversification of spaces in secular architecture. The ambition of *Bâtiments* to unify various tastes of public will be made into the Museum, making use of national sentiment.

Avertissements

- 1 Pour les illustrations indiquées par « ill. », voir le fichier du volume des illustrations du corpus.
- 2 Pour les illustrations indiquées par « fig. », voir le fichier du volume des illustrations du texte.
- 3 Pour les illustrations indiquées par « Planche », voir les illustrations des œuvres principales placées après le texte.
- 4 Nous précisons la date de la publication avec indication de nom d'auteur et « *op. cit.* », lors qu'il y a plusieurs ouvrages ou articles du même auteur dans notre bibliographie.
- 5 S'il n'y a qu'un seul ouvrage ou article rédigé par un auteur dans notre bibliographie, nous ne donnons que le nom de l'auteur et « *op. cit.* ».

Abréviations

B.M. *The Burlington Magazine*

B.N. Bibliothèque nationale

B.S.H.A.F. *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*

C.A.R.A.N. Centre d'accueil et de recherche des archives nationales

Coll. Collection

C.D. Collection des pièces sur les Beaux-Arts. Dite collection du fonds Deloynes.

G.B.A. *Gazette des Beaux-Arts*

M.F. *Mercure de France*

R.M.N. Réunion des musées nationaux

Remerciements

Nous tenons à présenter, avant tout, notre profonde gratitude au Professeur Daniel Rabreau, dont l'encouragement constant, les instructions précieuses et la généreuse patience, sans lesquelles nous n'aurions pu achever cette étude qui a duré plusieurs années. Nous le remercions de nous avoir soutenue malgré nos difficultés en langue française et un parcours perturbé par nos allers et retours entre la France et le Japon. Les informations qu'il nous a communiquées sur les recherches récentes ont été indispensables. Sans lui, elles nous avaient quelquefois échappées. Son appui permanent a été notre plus grand réconfort dans ces recherches faites à l'étranger, dans une culture différente de la nôtre.

Nous exprimons notre respectueuse reconnaissance au Professeur Alden Gordon, dont nous avons eu l'honneur de faire la connaissance lors du colloque des *Ministres des arts* en 2012 et qui nous a accordé des conseils critiques qui nous ont permis d'approfondir nos études sur la réception du cycle du château de Crécy et le rapport entre la critique d'art et la réalisation des commandes officielles. L'insuffisance de nos connaissances sur les études récentes a aussi été comblée par nos amis et collègues du Centre Ledoux, en particulier, Christophe Henry et Laëtitia Pierre, qui ont eu la bonté de nous faire partager leurs réflexions et leurs savoirs étendus.

Nous avons travaillé au service de la documentation du département des Peintures du Louvre, à la bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, au département des Estampes et au département des Archives de la Bibliothèque nationale de France, à l'Institut Warburg à Londres, aux centres de documentation des musées, en France et à l'étranger, qui conservent les œuvres dont nous avons traité, au Centre d'accueil et de

recherches des Archives nationales et aux Archives départementales. Nous sommes redevable particulièrement à Monsieur Christian Baulez de nous avoir communiqué des informations précieuses sur les inventaires du pavillon de Louveciennes, à Madame Géraldine Chopin, assistante de conservation, de nous avoir communiqué les photocopies des notes de la main de Madame Denis, conservateur du Musée-Promenade, et à Madame Juliette Trey, conservateur du musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, de nous avoir fourni des renseignements importants sur les archives du Petit Trianon.

Nous remercions également Madame Brigitte Selnac, documentaliste du musée Fabre, Madame Sophie Daenens du musée national du château de Fontainebleau, Madame Laure Dalon, conservateur du patrimoine et chargée des collections Beaux-Arts des musées d'Amiens, Monsieur Luc Georget, conservateur du musée des Beaux-Arts de Marseille, Madame Stéphanie Lardez, régisseur des œuvres du musée Granet, et Madame Catherine Pimbert, documentaliste du musée des Beaux-Arts de Tours.

Enfin, nous souhaitons exprimer notre sincère gratitude à Madame Hiroko Takahashi, directrice de l'Université Gakushuin de Tokyo, qui nous a encouragée avec bienveillance, chaque fois que nous sommes retournée au Japon, à terminer cette étude de si longue durée.

Avant-propos

L'étude que nous présentons ici est la synthèse des travaux réalisés depuis le début de nos recherches sur l'histoire de l'art français du XVIII^e siècle au Japon. Dans notre mémoire de maîtrise pour la section de littérature française de l'Université Sophia (Tokyo), nous avons étudié la critique d'art des frères Goncourt. Ils suivent tous les courants importants des redécouvertes de divers arts¹ et leur mérite est de présenter, de façon plus synthétique et plus claire, l'esthétique selon laquelle la peinture française du XVIII^e siècle est appréciée. Les recherches entreprises pour ce mémoire nous avaient permis de comprendre les circonstances de la réhabilitation de l'art du XVIII^e siècle ainsi que les préjugés et l'influence que la perception du XIX^e siècle produit sur les études de l'histoire de l'art au XX^e siècle.

Les Goncourt contribuent à créer l'image de l'artiste romantique, héritée de la conception traditionnelle du génie. Les œuvres d'art y sont considérées comme l'expression de la personnalité de l'artiste. Cette conception qui forge souvent des légendes d'artistes est mise en question par plusieurs articles, publiés depuis la seconde moitié du XX^e siècle.² L'idée de *l'art pour l'art*, qui ne reconnaît aucune utilité à l'art, néglige toutes les fonctions de la peinture. Les Goncourt condamnent la peinture d'histoire, souvent didactique ou même moralisatrice, et ignorent la fonction sociale des décors peints. Tout en appréciant une vie quotidienne, esthétique, entourée d'œuvres

¹ F. Haskel, *La Norme et le caprice : redécouvertes en art : aspects du goût et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, trad. de l'anglais par R. Fohr, Paris, Flammarion, 1986. (1^{re} éd. en anglais, Oxford, Phaidon, 1980).

² Nous ne citons ici que deux de ces nombreuses études : D. Posner, « Watteau mélancolique : la formation d'un mythe », *B.S.H.A.F.*, 1974, pp. 345-61 ; M. D. Sheriff, *Fragonard : Art and Eroticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1990. Notamment le quatrième chapitre : « Easel Painting and the Aesthetics of Brushwork », pp. 117-152.

d'art, ils ne s'intéressent pas à la signification que la peinture ou les objets décoratifs donnent à un espace d'habitation. En revanche, leur sensibilité exceptionnelle pour les éléments plastiques mérite une attention particulière. Leur goût pour les objets d'art et la sculpture montre bien leur intérêt pour le volume. Dans la peinture, ils sont également attachés aux éléments de la technique picturale ayant du volume, tels que le relief de la touche beurrée, la pleine pâte et l'épaisseur du trait de crayon écrasé. Dans leur jugement de valeur, la question de la narration dans la peinture est essentiellement négligée.

Les vues des Goncourt sur la peinture du XVIII^e siècle influencent longtemps les études postérieures. Les chercheurs ont tendance à souligner l'*aspect décoratif* et s'intéressent peu à la *narration*³. En effet, les peintures de l'époque sont souvent intégrées dans l'encadrement architectural, parfois chantourné, à l'intérieur. Mais trop souvent, les fonctions de ces décors ne sont pas mises en question. L'intérêt prononcé des Goncourt a une affinité avec le formalisme du XX^e siècle et le modernisme qui apprécie particulièrement les sujets *modernes*, tels que la peinture de genre, et le style *moderne*, qui met en valeur l'effet de la touche, ce qui favorise, dans les recherches, certains artistes tels que Watteau, Chardin et Fragonard.

Toutefois, dans la méthodologie de l'histoire de l'art, s'affirment non seulement l'histoire stylistique suivant la valeur moderniste, mais aussi le courant des recherches qui privilégient l'iconographie. Dans les recherches sur le XVIII^e siècle, nous pouvons situer, dans le même courant, l'analyse iconographique de Samoyault-Verlet sur la salle

³ Entre autre, nous citons : G. Brunel, *Boucher*, Paris, Flammarion, 1986 ; *Les Amours des Dieux : la peinture mythologique de Watteau à David*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 15 octobre 1991-6 janvier 1992, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 23 février-25 avril 1992, Fort Worth, Kimbell Art Museum, 23 mai-2 août 1992, éd. Colin B. Bailey, trad. de l'anglais par P. Rosenberg, Paris, R.M.N., 1991.

du Conseil du château de Fontainebleau⁴ et l'article de Bufquin sur la série allégorique de la grand-chambre du palais du Parlement de Douai⁵. L'iconologie élargit considérablement les possibilités des études iconographiques et de l'interprétation des œuvres d'art. Elle interprète les œuvres dans le contexte historique élargi et en saisit la signification sociale et culturelle. Mais le XVIII^e siècle n'est pas privilégié par les recherches iconographiques et iconologiques. Toutefois, nous pouvons citer, comme exemples d'études iconologiques, les articles de Le Coat et de Goodman-Soellner et l'analyse de Sheriff⁶. Ces études révèlent que le système symbolique de la fête galante et de la pastorale, qui ne correspond pas à l'iconographie traditionnelle, est particulier au contexte social du XVIII^e siècle.

Grâce à plusieurs expositions qui ont lieu au Grand Palais⁷, la découverte de nombreux documents s'accompagne d'un approfondissement des études sur les grands

⁴ C. Samoyault-Verlet, « Précisions iconographiques sur la Salle du conseil de Fontainebleau », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1974, n° 24, pp. 287-291.

⁵ B. et P. Bufquin, « La salle du Parlement de Flandres : les tableaux allégoriques de Nicolas Brenet », *Les Amis de Douai*, pp. 204-207.

⁶ G. Le Coat, « La Fonction dialectique de la représentation animale dans la peinture galante pré-révolutionnaire », *Aimer en France : 1760-1860*, actes du colloque international de Clermont-Ferrand, 20-22 juin 1977, P. Viallaneix et J. Ehrad, t. 1, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1980, pp. 47-55 ; E. Goodman-Soellner, « *L'Oiseau pris au piège* : Nicolas Lancret's *Le Printemps* (1738) and *the Prisonnier volontaire* of P. Ayres (c. 1683-1714) », *G.B.A.*, 1986, n° 107, pp. 127-130 ; Sheriff, *op. cit.* Notamment le troisième chapitre : « The Erotics of Decoration », *Ibid.*, pp. 95-116. Le chien, l'oiseau, la cage, le chapeau peuvent avoir une signification érotique : le chien, traditionnellement symbole de la fidélité, remplace l'amant, l'oiseau représente le sexe de l'homme ; la cage et le chapeau symbolisent quelquefois le sexe de la femme.

⁷ *Chardin and the still-life tradition in France*, cat. exp., Cleveland, Cleveland Museum of Art, dir. G. P. Weisberg et W. S. Talbot, Cleveland, Cleveland Museum of Art, 1979 ; *Chardin : 1699-1779*, cat. exp., Paris, Grand Palais, 29 janvier-30 avril 1979, Cleveland, Cleveland Museum of Art, 6 juin-12 août 1979, Boston, Museum of Fine Arts, 18 septembre-19 novembre 1979, cat. P. Rosenberg, Paris, R.M.N., 1999 ; *Watteau : 1684-1721*, cat. exp., Washington, National Gallery of Art, 17 juin-23 septembre 1984 ; Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 23 octobre 1984-28 janvier 1985 ; Berlin, Château de Charlottenbourg, 22 février-26 mai 1985, Paris, R.M.N., 1984 ; *François Boucher, 1703-1770*, cat. exp., New-York, The Metropolitan Museum of Art, 17 janvier-4 mai 1986 ; Detroit, The Detroit Institute of Arts, 27 mai-17 août 1986, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 18 septembre 1986-5 janvier 1987, Paris, R.M.N. ; *Fragonard*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 24 septembre 1987-4 janvier 1988, Paris, R.M.N.

peintres. Nous remarquons aussi quelques tentatives de redécouverte de la peinture d'histoire du XVIII^e siècle, qui a du mal à trouver une place dans l'histoire stylistique. L'ouvrage de Jean Locquin, publié en 1912, mérite une attention particulière, car il est le premier à chercher à replacer la peinture d'histoire du XVIII^e siècle dans une perspective historique⁸. Locquin traite de la période allant de 1747 à 1785, c'est-à-dire de la publication de la critique d'Étienne La Font de Saint-Yenne⁹ jusqu'au Salon de 1785 où le *Serment des Horaces* de Jacques-Louis David est exposé. Il interprète cette période comme étant le moment de la cohésion entre la direction des Bâtiments du roi, l'Académie royale de peinture et de sculpture, et la critique d'art naissante pour réformer la peinture d'histoire, considérée par l'auteur comme « dégénérée »¹⁰. En 1967, Robert Rosenblum met en évidence que des œuvres de la seconde moitié du XVIII^e siècle préfigurent le néoclassicisme et le romantisme. Depuis les années 1970, des catalogues raisonnés des peintres d'histoire se sont succédé¹¹. Les dates des

⁸ J. Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785. Étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, rééd., Paris, 1978 (1^{re} éd., Paris, Henri Laurens éd., 1912).

⁹ É. La Font de Saint-Yenne [anonyme], *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, Paris, La Haye, 1747. (C. D., t. 2, pièces 20 à 30).

¹⁰ C. Henry, « La Crise de la peinture d'histoire, ou l'art du XVIII^e siècle vu par lui-même : essai d'iconologie culturelle », *SVEC*, 2004, n^o 7. Voir le site du GHAMU : http://www.ghamu.org/IMG/pdf/La_crise_de_la_peinture_d_histoire-version_finale.pdf. (Consulté le 1^{er} février 2014)

¹¹ A. Schnapper, *Jean Jouvenet, 1644-1717, et la peinture d'histoire à Paris*, Paris, L. Laget, 1974 ; N. Willk-Brocard, *François-Guillaume Ménageot : 1744-1816, peintre d'histoire, directeur de l'Académie de France à Rome*, Paris, Arthena, 1978 ; N. Volle, *Jean-Simon Berthélemy : 1743-1811, peintre d'histoire*, Paris, Arthena, 1979 ; Th. Lefrançois, *Nicolas Bertin : 1668-1736 : peintre d'histoire*, Paris, Arthena, 1981 ; M. Sandoz, *Louis-Jean-François Lagrenée, 1725-1805, Les Lagrenée*, t.1, Paris, Quatre Chemins, 1983 ; P. Rosenberg ; U. Van de Sandt, *Pierre Peyron : 1744-1814*, Neuilly-sur-Seine, Arthena, 1983 ; J.-L. Bordeaux, *François Le Moyne and his generation : 1688-1737*, Neuilly-sur-Seine, Arthena, 1985 ; T. W. Gaetgens ; J. Lugand, *Joseph-Marie Vien : peintre du roi (1716-1809)*, Arthena, 1988 ; J.-P. Cuzin, *François-André Vincent : 1746-1816*, Paris, Galerie de Bayser, 1988 ; J.-P. Cuzin, *François-André Vincent, 1746-1816 : entre Fragonard et David*, Paris, Arthena, 2013 ; M. Sandoz, *Jean-Jacques Lagrenée 1739-1821, Les Lagrenée*, t. 2, Paris, Quatre Chemins, 1988 ; N. Garnier-Pelle, *Antoine Coypel : 1661-1722*, Paris, Arthena, 1989 ; O. Aaron et N. Lesur, *Jean-Baptiste Marie Pierre : 1714-1789*, Paris, Galerie de Bayser, 1993 ; T. Lefrançois, *Charles Coypel : peintre du roi : 1694-1752*, préf. par Pierre Rosenberg, Paris, Arthena, 1994 ; N. Willk-Brocard, *Une dynastie*,

publications des catalogues révèlent que l'intérêt des chercheurs va surtout, avant 1990, aux peintres de la seconde moitié du XVIII^e siècle, considérés souvent comme précurseurs du néoclassicisme et, après 1990, aux académiciens du début et du milieu du siècle.

Les recherches sur différents institutions et systèmes entourant les œuvres d'art connaissent un grand développement ces dernières années. Ces études ont pour objet l'enseignement à l'Académie, la politique culturelle de la direction des Bâtiments du roi, le développement de la théorie de l'art et de la critique du Salon, l'évolution du public, les collections, la création des musées, etc. Cette méthode contribue à faire évoluer l'histoire de l'art dont l'intérêt s'était longtemps concentré sur les monographies d'artistes. Christian Michel¹², qui jette une lumière sur Charles-Nicolas Cochin, jusqu'alors dédaigné comme étant un *simple* graveur, éclaire comment le chargé des détails des Arts conduit la politique artistique en collaboration avec le directeur des Bâtiments du roi et comment cette orientation artistique institutionnelle influence la réalisation des œuvres.

Dans cette approche, la question de la réception prend une grande importance. Nous ne citons ici que quelques exemples. Thomas Crow¹³ éclaire, avec le concept de *public* et par la lecture attentive de la critique du Salon, les idéologies non seulement

les Hallé : Daniel (1614-1675), Claude-Guy (1652-1736), Noël (1711-1781), Paris, Arthena, 1995 ; C. Gouzi, *Jean Restout, 1692-1768 : peintre d'histoire à Paris*, Paris, Arthena, 2000 ; C. Gouzi, *Jean Restout, 1692-1768 : peintre d'histoire à Paris*, Paris, Arthena, 2000 ; C. Gouzi, *Jean Restout, 1692-1768 : peintre d'histoire à Paris*, Paris, Arthena, 2000 ; A. Leclair, *Louis-Jacques Durameau, 1733-1796*, Paris, Arthena, 2001 ; C. Leribault, *Jean-François de Troy, 1675-1752*, préf. par Alastair Laing, Paris, Arthena, 2002 ; J. Delaplanche, *Noël-Nicolas Coypel, 1690-1734*, préf. par Nicole Willk-Brocard, Paris, Arthena, 2004 ; J. Delaplanche, *Joseph Parrocel, 1646-1704 : la nostalgie de l'héroïsme*, préf. par Joël Cornette, Paris, Arthena, Association pour la diffusion de l'histoire de l'art, 2006 ; C. Gustin-Gomez, *Charles de la Fosse*, 2 vol., préf. par Marc Fumaroli, Dijon, Faton, 2006.

¹² C. Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome, École française de Rome, 1993.

¹³ T. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New-Haven ; Londres, Yale University Press, 1985.

artistique mais aussi politique dans la réception de la peinture à Paris au XVIII^e siècle, idéologies qui influencent indirectement la réalisation des œuvres. En examinant collections, marché de l'art, ventes publiques, etc., Patrick Michel met en évidence le développement de différents goûts en France dans l'Ancien Régime, en particulier, pour les peintures italienne, flamande, hollandaise et allemande¹⁴. Les recherches détaillées d'Alden Gordon méritent également une mention particulière pour les collections du marquis de Marigny et de la marquise de Pompadour¹⁵.

Vu ces différents courants de la méthodologie, nous nous intéressons premièrement à la peinture d'histoire et à la narration de la peinture de l'époque étudiée, considérée comme l'apogée du style « rococo » par l'histoire stylistique, développée dans la seconde moitié du XIX^e et la première moitié du XX^e siècle. Les catalogues raisonnés de nombreux peintres académiciens étant publiés, les bases des études sont en cours de constitution. Cependant, c'est un cliché de considérer « l'échec » du Concours de la peinture d'histoire, organisé en 1727 par le duc d'Antin, surintendant des Bâtiments du roi, et le suicide de François Le Moyne, premier peintre du roi,

¹⁴ Nous ne citons ici que quelques-uns de ses ouvrages : P. Michel, *Mazarin, prince des collectionneurs : les collections et l'ameublement du Cardinal Mazarin (1602-1661) : histoire et analyse*, Paris, R.M.N., 1999 ; P. Michel (dir.), *Collections et marché de l'art en France au XVIII^e siècle*, actes de la troisième journée d'études d'histoire de l'art moderne et contemporain, Pessac, avril 2002, Bordeaux, Centre François-Georges Pariset, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 2002 ; P. Michel, *Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : acteurs et pratique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008 ; P. Michel, *Peinture et plaisir : les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIII^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

¹⁵ Nous ne citons que ses principales études sur le marquis de Marigny et Madame de Pompadour : A. R. Gordon, *The Houses and Collections of the Marquis de Marigny*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2003 ; A. R. Gordon, « The Dispersal of the estate of Madame de Pompadour : New Documentary evidence », *B. M.*, n° 1238, 2006, pp. 312-324 ; A. R. Gordon, « Le mécénat artistique de la marquise de Pompadour et du marquis de Marigny », *La volupté du goût : la peinture française au temps de Madame de Pompadour*, cat. exp., Tours, musée des Beaux-Arts, 11 octobre 2008-12 janvier 2009, Portland, Portland Art Museum, 7 février-17 mai 2009, cat. O. Beaumont *et al.*, Paris, Somogy, 2008, pp. 39-57 ; A. R. Gordon, « Sets and pendants by J.-B.-M. Pierre and François Boucher in the collections of Madame de Pompadour and the Marquis de Marigny », *B.M.*, n° 1288, 2010, pp. 452-460.

comme les symptômes de la « dégénération » de la peinture d'histoire qui est définitivement tournée vers la voie de la « régénération » par la nomination du comte d'Angiviller comme directeur des Bâtiments du roi¹⁶. Locquin et Rosenblum ne comprennent la peinture de cette époque que comme une étape de préparation aux courants artistiques suivants, néoclassicisme ou romantisme. Tout en discutant la peinture d'histoire, le premier n'analyse pas la narration chez Boucher et Fragonard. La plupart des chercheurs s'accordent encore à affirmer que la peinture d'histoire durant cette période manque d'expression. Il importe donc actuellement d'essayer de voir cette peinture pour elle-même et non comme une simple « dégénération » ou une « préparation ». Dans ce sens, l'article de Colin B. Bailey¹⁷, qui analyse la peinture mythologique « galante » pour mettre en lumière différentes inventions en narration, nous a été d'un grand apport. Ce qui est le plus important pour notre étude, ce sont les recherches du point de vue socio-culturel de l'équipe du Centre Ledoux. Notamment, l'article de notre directeur de thèse, M. Daniel Rabreau, sur *Jupiter et Calisto* de Boucher¹⁸, nous a beaucoup inspirée pour le chapitre sur le cycle de ce peintre pour le château de Crécy. Christophe Henry analyse la peinture d'histoire du point de vue de l'iconologie culturelle, qui permet d'éclairer la richesse de sa signification sociale¹⁹.

¹⁶ Henry, *op. cit.*, 2004.

¹⁷ C. B. Bailey, « Mythologie galante ou l'art ingénieux: les récits cachés dans la peinture mythologique en France au XVIII^e siècle », *À travers l'image : lecture iconographique et sens de l'œuvre*, actes du séminaire C.N.R.S., GDR 712, Paris, Klincksieck, 1994, pp. 51-175

¹⁸ D. Rabreau, « Les Métamorphoses des éléments dans la peinture de la fable : analyse de *Jupiter, sous les traits de Diane, séduisant Callisto* de François Boucher (1759) », *Les Éléments et les Métamorphoses de la nature : imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI^e au XVIII^e siècle*, actes du colloque international de l'Opéra de Bordeaux, 17-21 septembre 1997, organisé par le Centre Ledoux, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Annales du Centre Ledoux, t. IV, Paris, Centre Ledoux, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Bordeaux, William Blake & Co., Art & Arts, 2004, pp. 309-323.

¹⁹ Nous ne citons que quelques-unes de ses nombreuses études : C. Henry, « La peinture religieuse à l'épreuve des Lumières : les cycles de Carle Vanloo pour les églises parisiennes et la critique des Salons (1746-1765) », *Paris, capitale des arts sous Louis XV*, vol. I des Annales du Centre Ledoux, Bordeaux, William Blake & co., 1997, pp. 67-85 ; C. Henry, « La peinture en question. Genèse conflictuelle d'une fonction sociale de la peinture d'histoire en France au milieu

Notamment s'affirme l'ouvrage collectif du Centre Ledoux sur *Corésus et Callirhoé*²⁰, morceau d'agrément de Fragonard, longtemps négligé, car ce peintre a renoncé aussitôt à une carrière académique. Henry essaie de mettre en lumière les résultats de sa formation académique et de ses études à Rome dans la réalisation de cette peinture d'histoire, très soigneusement organisée, bien que les chercheurs aient tendance à voir en lui un peintre de génie et de nature exubérante²¹.

Deuxièmement, notre intérêt pour la narration de la peinture nous conduit naturellement à la question de l'ensemble, constitué de plusieurs scènes. Ce sont les modèles ou cartons de tapisseries qui sont les plus documentés et étudiés parmi les ensembles des tableaux du XVIII^e siècle²². En particulier, les recherches d'Edith Appleton Standen sont essentielles sur la tenture de l'*Histoire de Don Quichotte* par Charles-Antoine Coypel²³, la tenture des *Fêtes italiennes* de Boucher²⁴, la tenture

du XVIII^e siècle », *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, dir. Th. Gaehtgens, C. Michel, D. Rabreau et al., Paris, 2001, pp. 15-28 ; Henry, *op. cit.*, 2004, D. Rabreau et C. Henry, « *Corésus et Callirhoé* » de Fragonard : un chef-d'œuvre d'émotion, Bordeaux, William Blake & co., 2007 ; D. Rabreau et C. Henry, *Le public et la politique des arts au siècle des Lumières, célébration du 250^e anniversaire du premier « Salon » de Diderot*, acte du colloque, Paris, I.N.H.A., 17, 18 et 19 décembre 2009, organisé par l'Association GHAMU ; le Centre Ledoux ; l'équipe d'accueil Histoire culturelle et sociale de l'art de l'Université Paris1-Panthéon-Sorbonne, Bordeaux, William Blake & co., 2011.

²⁰ Rabreau et Henry, *op. cit.*, 2007.

²¹ Cette image de l'artiste, qui reflète le désir des historiens d'art de le considérer comme premier peintre « moderne », subsiste dans la dernière monographie totalement consacrée à la série de Fragonard du pavillon de Louveciennes, que nous discuterons en détail. Cf. C. B. Bailey, *Fragonard's Progress of love at the Frick Collection*, New-York, Frick Collection ; D. Giles Limited, 2011.

²² M. Fenaille, *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours, 1600-1900*, 6 vol., Paris, Hachette, 1903-1923 ; J. Badin, *La Manufacture de tapisseries de Beauvais depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1909 ; R. Mille, *La Manufacture nationale de Beauvais*, thèse de doctorat, Université de Paris, Paris, A. Pedone, 1939 ; R.-A. Weigert, *La Manufacture de tapisserie de Beauvais à trois cent ans*, Beauvais, s. n., 1964 ; H. N. Opperman, *Observations on the tapestry designs of J.-B. Oudry for Beauvais (1726-1736)*, Oberlin, s. n. 1969 ; J. Coral, et al., *Manufacture nationale de tapisserie (Beauvais)*, Paris, Centre national des arts plastiques, 1992.

²³ E. A. Standen, « The memorable judgment of Sancho Panza: a Gobelins tapestry in the Metropolitan Museum », *The Metropolitan Museum of Art Journal*, 1975, n° 10, pp. 97-106.

²⁴ E. A. Standen, « Fêtes italiennes: Beauvais tapestries after Boucher in the Metropolitan Museum of Art », *The Metropolitan Museum Journal*, 1977, n° 12, pp. 107-130.

des *Amours des Dieux* par Boucher²⁵ et la tenture des *Fragments d'Opéra* par Boucher²⁶.

Troisièmement, nous portons un intérêt particulier à la signification et à la fonction dans la société des décors peints. Ce qui est le plus étudié parmi eux, c'est la série des *Chasses exotiques* des Petits cabinets dans les Petits appartements du roi du château de Versailles, à laquelle est consacrée une grande exposition en 1995 au musée de Picardie à Amiens et au musée national des châteaux de Versailles et de Trianon²⁷. La plupart des recherches sur les décors peints catalogués dans notre corpus sont limitées à la découverte des œuvres, à la correction de l'attribution et à la présentation des références essentielles, fondées sur les archives. Ces études de base, déjà très importantes, sont le point de départ d'interprétations approfondies²⁸.

²⁵ E. A. Standen, « The Amours des Dieux: a series of Beauvais tapestries after Boucher », *The Metropolitan Museum Journal*, n° 19-20, 1984-1985, pp. 63-84.

²⁶ E. A. Standen, « The Fragments d'Opéra: a series of Beauvais tapestries after Boucher », *The Metropolitan Museum Journal*, 1986, n° 21, pp. 123-137. Pour d'autres articles sur les tapisseries : E. A. Standen, « Madame de Pompadour's Gobelins tapestries. Conservation research : studies of fifteenth- to nineteenth-century tapestry », *Studies in the history of art*, 1993, n° 42, pp. 14-33 ; E. A. Standen, « Some notes on the cartoons used at the Gobelins and Beauvais tapestry Manufactories in the Eighteenth Century », *J. Paul Getty Museum Journal*, 1977, n° 4, pp. 25-28.

²⁷ F. Baratte, « Remarques à propos de la left-pointing-double-angle *Chasse au Léopard* right-pointing-double-angle de François Boucher », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1989, pp. 250-251 ; *Versailles : les chasses exotiques de Louis XV*, cat. exp., Amiens, musée de Picardie ; musée national du château de Versailles et de Trianon, 1995-1996, cat. par X. Salmon, Paris, R.M.N., 1995 ; X. Salmon, « Versailles : les chasses exotiques de Louis XV », compte rendu d'exposition, *Estampille. L'objet d'art*, 1995, n° 297, pp. 34-51 ; J.-L. Gaillemin, « La Galerie des chasses exotiques de Versailles », compte rendu d'exposition, *Connaissance des arts*, 1996, n° 526, pp. 40-47 ; P. Stein, « Chasses exotiques », compte rendu de catalogue d'exposition, *B.M.*, vol. 138, Janvier 1996, n° 1114, pp. 47-48 ; B. Scott, « The art of la chasse », *Country life*, n° 190, 1996, p. 92 ; X. Salmon, « La chasse chinoise de Jean-Baptiste Pater demeura-t-elle après 1739 dans la Galerie des Chasses en pays étrangers au château de Versailles », *G.B.A.*, 1997, n° 129, pp. 99-108.

²⁸ X. Salmon, « La Cyropédie de Hyacinthe Collin de Vermont, 1735 », *G.B.A.*, 1994, n° 124, pp. 243-266 ; M. Roland-Michel, « Le cabinet de Bonnier de la Mosson et la participation de Lajoue à son décor », *B.S H.A.F.*, 1975, pp. 211-221 ; T. Sarmant, « Le cabinet des médailles du roi ou salon Louis XV », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 2007, n° 8, pp. 66-72 ; H. Raabyemagle, *Le Palais de Christian VII : Amalienborg*, t. 2, *Le Palais de Moltke 1749-1794*, Copenhague, C. Ejlers, 1999 ; M. Sandoz, « Les peintures décoratives de la Chambre des Seigneurs du château de Varsovie, aujourd'hui au Musée national de Varsovie », *Bulletin du Musée national de Varsovie*, 1975, n° 16, pp. 103-117 ; P. Beussant, *L'Opéra royal de Versailles*,

Malgré l'intérêt de ces recherches, les études qui analysent en profondeur les ensembles pour éclairer leurs significations et fonctions dans la société restent peu nombreuses. Entre autres se remarquent les articles de Perrin Stein dans le domaine des séries de tapisseries. Le premier article²⁹ analyse la stratégie politique de Madame de Pompadour, qui se reflète dans l'iconographie du Harem du château de Bellevue. Le deuxième article³⁰ présente l'évolution de la réception de la même iconographie orientaliste à l'époque de Madame du Barry. Ces études, fondées sur de nombreux textes et images contemporains, analysent deux commandes passées par les maîtresses déclarées, au rôle politique important, pour comprendre l'évolution de la réception de l'iconographie du Harem en France, du point de vue de l'imaginaire orientaliste de la France quant à la Turquie³¹. Cependant, l'auteur accorde trop d'importance aux statuts des commanditaires, reflétés dans les œuvres. Les conditions des directives des Bâtiments du roi et de l'Académie et les intentions des peintres, ne sont guère étudiées, ce qui nous semble une lacune pour une recherche en histoire de l'art, car l'aspect esthétique reste négligé.

Au sujet des décors peints, qui nous intéressent particulièrement, les recherches récentes de Nicolas Milovanovic contribuent beaucoup à la nouvelle interprétation des grands décors monarchiques du XVII^e siècle³². De même, s'appuyant sur l'étude des

Paris, X. Barral, 2009 ; J.-P. Gousset et al., *Versailles : l'Opéra royal*, Versailles, Artlys, 2010 ; « L'Opéra royal de Versailles », *Connaissance des arts*, hors-série, n° 433, 2010, Paris, Société française de promotion artistique, 2010.

²⁹ P. Stein, « Madame de Pompadour and the Harem imagery at Bellevue », *G.B.A.*, 1994, n° 123, pp. 29-44

³⁰ P. Stein, « Amédée van Loo's *Costume turc*: the French sultana », *Art bulletin*, September 1996, n° 78, pp. 417-438.

³¹ Sur cette question, nous citons un ouvrage important : E. Peyraube, *Le Harem des Lumières : l'image de la femme dans la peinture orientaliste du XVIII^e siècle*, Paris, Éd. du patrimoine, 2008.

³² N. Milovanovic, « Les plafonds des Grands appartements du château de Versailles : un traité du bon gouvernement », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 2000, t. 78, pp. 85-139 ; N. Milovanovic, « Astronomie et astrologie dans les grands décors français du

allégories et des symboles, Virginie Bar analyse des décors peints importants³³. Quant au XVIII^e siècle, dans le domaine de l'histoire de l'architecture, Katie Scott essaie d'éclairer les idéologies, représentées dans différents décors intérieurs, de divers points de vue : le développement technique, la structure institutionnelle, les statuts des commanditaires, l'interprétation des exemples concrets, la critique contre le style « rocaille », etc. L'étude de Marianne Cojannot-Le Blanc sur l'hôtel de Soubise du point de vue du souci des Soubise de la représentation sociale, peu analysé jusqu'alors par les historiens, est également révélatrice³⁴. Elle éclaire que cet hôtel particulier incarne leurs ambitions sociales complexes : archaïsme et mode ; espace public et espace privé ; rivalité avec ou allégeance à la famille royale. Dans le domaine de la peinture, bien que traitant d'un décor peint religieux que nous ne discutons pas ici, l'article de Henry sur les cycles de Carle Vanloo³⁵ mérite une attention particulière. En plus de l'analyse iconologique détaillée des œuvres, il confronte les cycles à la critique des Salons pour les situer dans un contexte social et culturel, ce qui permet une grande ouverture.

Aussi avons-nous décidé de prendre, comme sujet de recherche, les cycles et les séries de cette période. Nous nous sommes proposé deux buts : saisir la vue générale et l'évolution des ensembles de peinture, exécutés pendant cette période, dans une perspective macroscopique ; analyser les exemples significatifs de multiples points de

XVII^e siècle : de Vaux-le-Vicomte à Versailles », *Revue de l'art*, 2004, n° 140-2, pp. 29-40 ; N. Milovanovic, *Les grands appartements de Versailles sous Louis XIV, catalogue des décors peints*, Paris, R.M.N., 2005 ; N. Milovanovic, *Du Louvre à Versailles : lecture des grands décors monarchiques*, Paris, les Belles lettres, 2005.

³³ V. Bar, *La Peinture allégorique au Grand Siècle*, Dijon, Faton, 2003.

³⁴ M. Cojannot-Le Blanc, « Ordre social et architecture privée : les stratégies de la représentation au palais Soubise (1704-1757) », dans *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, éd. D. Rabreau, T. Gaetgens, C. Michel, Paris, Éd. de la Maison de Sciences de l'Homme, 2011, pp. 63-77.

³⁵ Henry, *op. cit.*, 1997.

vue dans une perspective détaillée.

Pour le premier, nous avons décidé de rédiger un corpus avec un volume d'illustrations. Pour le second, nous avons défini comme objets les décors peints, pour plusieurs raisons. D'abord, les décors peints sont particulièrement nombreux à cette époque et ils sont souvent intégrés dans l'effet visuel de la décoration intérieure, ce qui permet d'examiner les œuvres du point de vue stylistique. Ensuite, le discours qui oppose la peinture à l'ornement est important dans la théorie de l'art au XVIII^e siècle, notamment chez les critiques qui essaient de « régénérer » la peinture d'histoire. Enfin, les décors peints font un objet d'étude intéressant et révéleront la complexité de la création artistique, compromise entre les exigences du commanditaire, le caractère de l'espace, les intentions du peintre, les conditions de l'Académie et la politique culturelle de la direction des Bâtiments, les réactions de la critique, etc. Il sera significatif de savoir comment les artistes réalisent leurs œuvres dans la conjoncture de ces facteurs en mutation.

Notre intérêt va surtout au lien étroit et à l'influence réciproque entre la peinture d'histoire et la peinture de genre. Comme nous analysons le sujet, l'iconographie et la narration, et interprétons leur signification, en comparant les tableaux avec d'autres compositions et avec les textes littéraires et théoriques, l'iconologie qui convient à cette étude est primordiale. Nous essayons pourtant d'éclairer les caractéristiques particulières d'une œuvre plutôt que l'esprit général de l'époque se reflétant dans l'œuvre. De plus, notre approche est également influencée par la *New Art History*, en ce sens que nous nous interrogeons les conditions qui déterminent la signification des images et des expressions, le sujet et le lieu de l'interprétation et les idéologies et les systèmes selon lesquels les œuvres sont créées et appréciées.

La rédaction du corpus avec le volume des illustrations nous permet de connaître les types principaux des organisations des ensembles de peinture, surtout ceux qui sont conçus pour un décor donné. Pour ce travail, nous avons choisi les genres, les catégories techniques et la forme de la peinture.

Pour les genres, comme nous nous intéressons à la question de la narration et à la signification de la peinture, nous prenons pour objet la peinture d'histoire (y compris la peinture mythologique), la peinture allégorique, la peinture de genre (y compris la fête galante, la pastorale, le sujet exotique, le sujet militaire). Mais quelques portraits de Chardin qui ressemblent beaucoup à la peinture de genre sont intégrés au corpus. En revanche, nous excluons la peinture religieuse qui appartient pourtant à la peinture d'histoire dans un sens large, parce que nous nous restreignons aux décors peints de l'architecture profane.

En dépit de ces principes, nous constatons que c'est la fusion de différents genres qui caractérise la peinture de cette période et que la distinction des genres est parfois difficile. Par exemple, la peinture d'histoire, la pastorale et le paysage sont souvent très proches. Les sujets allégoriques peuvent appartenir à différents genres, comme le montrent *Les Quatre saisons* ou *Les Arts* qui sont représentés aussi bien dans la peinture mythologique, la nature morte, la peinture de genre que dans la peinture purement allégorique. Cela révèle bien la diversification des genres à cette époque.

Certaines conditions de recherche, comme nos allers et retours nécessaires entre France et Japon, ont imposé quelques limites.

D'abord, nous avons dû réduire les genres dont nous traitons. Les paysages et les natures mortes constituent une partie importante des sujets allégoriques qui sont souvent installés dans les décors intérieurs. Mais comme nous nous intéressons surtout à la narration, nous les avons exclus.

Deuxièmement, nous avons délimité les catégories techniques pour l'objet de l'étude. Celles qui sont retenues pour le corpus sont les suivantes : peintures à l'huile sur toile, peintures à l'huile sur bois, peintures à la fresque et dessins préparatoires, clairement destinés au décor peint. Pour les estampes, les ensembles sont si nombreux qu'ils méritent une étude particulière et il arrive souvent que les éditeurs ou graveurs associent librement des estampes qui ne sont pas, à l'origine, en série. Nous excluons donc les estampes. Au sujet des illustrations des ouvrages littéraires, il est possible de les considérer toutes comme un cycle narratif, mais comme nous discutons principalement les décors peints, nous ne les ajoutons pas au corpus, les retenant seulement comme objet de comparaison pour l'analyse iconologique. Ces œuvres réalisées en d'autres techniques que la peinture sont utiles pour comprendre les notions des catégories « cycles » et « séries ». Elles pourraient faire l'objet de recherches ultérieures. En revanche, tout en faisant partie des objets d'art, les ensembles de tapisseries sont destinés à un décor intérieur et leurs cartons ou esquisses, réalisés avec le plus grand soin par les peintres importants de l'époque, développent souvent des scènes d'histoire en grande dimension et suscitent de nombreuses réactions, favorables ou non, dans la critique du Salon. Nous incluons donc les cartons ou les esquisses des ensembles de tapisseries.

Troisièmement, il s'agit de la forme du support de la peinture. Pour orner une salle avec des tableaux, il y a principalement deux choix : panneaux ou tableaux de chevalet. Les panneaux, encastrés dans l'encadrement architectural, ont un lien plus fort avec le décor que les tableaux de chevalet, indépendants et accrochés au mur. Les dessus de porte, dont les peintures sont souvent composées pour des cadres chantournés, sont les meilleurs exemples pour montrer leur dépendance des éléments architecturaux les entourant. Mais, malgré cette différence entre les panneaux et les tableaux de

chevalet, parmi les œuvres qui sont exposées comme tableaux de chevalet dans un musée, nous pouvons supposer facilement que quelques-unes étaient conçues, à l'origine, comme des panneaux, mais les autres non. En conséquence, nous prenons tous les ensembles de peinture, même ceux qui sont probablement conçus comme tableaux de chevalet, parce qu'ils étaient aussi installés dans un cabinet ou un salon, de toute façon.

Quatrièmement, il s'agit de la date d'exécution. Pour la composition du corpus, nous avons principalement consulté les catalogues raisonnés, les monographies, les catalogues d'expositions, la collection d'illustrations et les documents conservés au département des Peintures du musée du Louvre. Le nombre des exemples a atteint mille cinq cents environ. Parmi eux, presque la moitié n'est pas datable et nous avons trouvé la plupart de ces images ou descriptions à la documentation du Louvre. Pour les œuvres dont l'auteur du catalogue raisonné propose une date d'exécution approximative, nous les avons situées dans la période supposée par cet auteur. Le grand nombre des ensembles des tableaux non datables témoigne de leur importance, mais si nous les avons ajoutés au corpus et au volume des illustrations, ils seraient devenus trop nombreux et nous avons constaté que les œuvres non datables ne présentent pas de grandes différences avec les œuvres datables qui constituent l'autre moitié. Comme nous examinons chronologiquement les ensembles importants dans les chapitres suivants, nous avons décidé d'exclure du corpus les œuvres non datables, car les exemples datables sont plus productifs comme objet de comparaison.

Par l'analyse et l'interprétation des six décors peints choisis, nous avons tenté de retracer la mutation dynamique de l'idée et de la pratique de la peinture en raison de l'évolution du public au cours du XVIII^e siècle. Cette étude nous a fait approcher la subtilité de la conception des programmes et la diversité des tentatives des peintres aux

niveaux iconographique et stylistique. Nous remarquons l'ampleur des sujets simples ou rebattus, insignifiants à première vue, qui contribuent à développer la fusion des genres, leur diversification et les possibilités de nouvelles représentations.

Nous constatons que l'opposition des deux types de réceptions (privée/publique et décor/exposition) influencent directement la réalisation d'une œuvre et son appréciation. L'analyse de la réception nous permet d'être plus sensible à la différence entre espace *officiel* et espace *public*. Enfin, les réflexions menées pour cette thèse nous permettent de retracer une évolution du concept des Beaux-Arts de l'Ancien-Régime à l'État-nation, lequel est une idée qui conduit à remettre en question la réception des œuvres d'art au Japon depuis la Restauration de Meiji au milieu du XIX^e siècle, parce que l'empire du Japon, qui a introduit les systèmes institutionnels de pays occidentaux, différents selon les domaines, a adopté le système français dans le domaine des Beaux-Arts.

Nous regrettons vivement de n'avoir pu examiner que six ensembles parmi les très nombreux exemples présentés dans le corpus. Nous avons dû délimiter les exemples à étudier en profondeur, parce que cela exige des informations précises et correctes sur la date d'exécution, l'espace de destination et le commanditaire qui sont inconnues pour un grand nombre d'ensembles.

Nous regrettons également de ne pas avoir pu discuter la différence entre tableaux de chevalet, panneaux encastrés et intégrés dans l'encadrement architectural et compositions destinées à la tenture. Le corpus rassemble donc différents types d'ensembles, pourtant installés certainement dans un cabinet ou un salon, la suite de tapisseries étant également destinée à la décoration d'une salle. Dans des recherches futures, nous voudrions approfondir nos réflexions en prenant en considération de plus nombreux exemples.

Nous avons exclu le paysage et la nature morte pour nous concentrer sur la

question de la narration. Cependant, nous constatons que ces genres sont aussi importants que la peinture d'histoire, la peinture de genre et la peinture allégorique pour étudier la question de l'accroissement des genres et celle du développement des sujets allégoriques. Cette problématique intéressante sera aussi l'objet de recherches futures.

La plus grande difficulté à laquelle nous avons été confrontée a été de composer exhaustivement le corpus et de mettre au jour toutes les informations. Malgré nos efforts pour surmonter cette difficulté, c'est peut-être, en partie, à cause de l'insuffisance de nos connaissances des quelques moyens pratiques dont l'accès est plus difficile et compliqué pour une doctorante étrangère. Le corpus peut toujours être complété et enrichi.

Introduction

Cette étude porte sur les ensembles de la période que l'histoire stylistique désigne comme « rococo » qui sont exécutés pour être installés dans un décor donné et qui sont l'œuvre des « peintres de la génération de 1700³⁶ ». Pour ce travail, nous avons précisément délimité la période que nous traitons : 1730-1774. La première date est celle de l'année du retour d'Italie de Charles-Joseph Natoire, aîné des peintres d'histoire principaux de « la génération de 1700 » (hormis ceux qui restent en Italie), dépréciés par des critiques d'art de l'époque et généralement considérés comme peintres marquant l'apogée de la peinture « rococo ». La seconde date, 1774, est celle de la mort de Louis XV, après laquelle le comte d'Angiviller est nommé directeur général des Bâtiments du roi. Pour « régénérer » la peinture d'histoire, il commence à passer d'importantes commandes de ce *grand genre* de grandes dimensions, dont les sujets sont puisés dans l'histoire antique ou nationale et servent une intention clairement « morale ». Ces limites correspondent aussi, approximativement, à l'évolution de la forme de la peinture à l'huile dans le décor intérieur. Au début des années 1730, à l'exception des grands décors des appartements de parade³⁷, la peinture de plafond de grandes dimensions cède la place à la peinture blanche ou bleue avec des filigranes dorés dans les appartements privés, qui prennent de l'importance dans l'architecture

³⁶ Cette appellation est due à Pierre Rosenberg dans le catalogue d'exposition de Pierre-Charles Trémolières. Les artistes qui appartiennent à cette génération sont Subleyras, Jaurat, Dandré-Bardon, Natoire, Boucher, Trémolières, Carle Vanloo, Chardin, Hubert Drouais, Aved, Maurice Quentin de La Tour, etc. Cf. Pierre Rosenberg, « La génération de 1700 », *Pierre-Charles Trémolières, Cholet, 1703-Paris, 1739*, cat. exp., Musée de Cholet, 29 juin-30 septembre 1973, cat. Jean-François Méjanès et Jacques Vilain, intr. P. Rosenberg, Nantes, Musée Dobrée, 1973, pp. 13-19.

³⁷ Pendant la période qui nous occupe, s'illustrent entre autres *L'Apothéose d'Hercule* du salon d'Hercule à Versailles, exécuté par François Le Moyne entre 1733 et 1736, le plafond du *L'Apothéose de Psyché* du salon du Palais-Royal, exécuté par Jean-Baptiste Marie Pierre en 1755 et le plafond d'*Apollon préparant des couronnes aux hommes illustres dans les arts*, peint par Louis-Jacques Durameau entre 1769 et 1770.

profane, et le nombre des dessus de porte peints de petites dimensions augmente progressivement. À partir des années 1770, la peinture de plafond réapparaît. Pour le corpus, nous incluons non seulement les ensembles qui sont exécutés à partir de l'année 1730, mais également ceux qui commencent à être réalisés avant et sont achevés après cette date, pour mieux comprendre la richesse de l'époque où les peintres de différentes générations coexistent. De la même manière, le corpus contient aussi les ensembles qui sont commencés avant 1774 et sont achevés après cette date.

Les ensembles peuvent être classés en trois catégories : cycles, séries et paires (ou pendants). Les termes *cycle*, *série*, *ensemble*, *suite*, *pendants* désignent chacun un groupe, constitué de plusieurs œuvres, mais la distinction n'en est pas tout-à-fait claire et ils sont parfois considérés comme interchangeables. Il nous semble donc souhaitable de préciser ces notions, surtout celles de *cycle* et de *série*, pour faciliter la compréhension des différents types de pendants. Dans ce but, nous distinguons les termes « cycles » et « séries ». Tandis qu'un « cycle » suit une « séquence », une « série » semble constituée d'éléments équivalents. En effet, le cycle comprend aussi une notion de circulation et pour cette raison, on pourrait considérer, comme exemple le plus significatif, *Les Quatre saisons* car les saisons vont et reviennent. Toutefois, dans les thèmes traditionnels des grands décors, *Les Quatre saisons* se remarquent par un caractère allégorique, tout comme *Les Douze signes du zodiaque* et *Les Douze mois*. Nous pensons qu'il convient de considérer que *Les Quatre éléments* et *Les Quatre continents* sont des allégories spatiales et que *Les Douze signes du zodiaque*, *Les Douze mois*, *Les Quatre saisons* et *Les Quatre moments du jour* sont des allégories temporelles.

En conséquence, bien que les thèmes tels que *Les Quatre saisons* et *Les Quatre moments du jour* contiennent la notion de passage du temps, afin de mettre en valeur le

caractère allégorique et équivalent, nous classons ces sujets dans la catégorie de la « série », tout comme d'autres sujets allégoriques et nous classons, dans la catégorie du « cycle », seulement les œuvres qui déroulent un récit suivi.

Le corpus montre clairement que les séries sont beaucoup plus nombreuses que les cycles. Parmi les cycles, nombreux sont les cartons de tapisserie : deux tentures de l'*Histoire de Don Quichotte*, l'une par Charles-Antoine Coypel (1715-1751)³⁸ (ill. 1-28) et l'autre par Natoire (1735-1744)³⁹ (ill. 84-94) ; tenture de *Daphnis et Chloé* par Étienne Jeaurat (1737-1741) (ill. 103-108) ; tenture de l'*Histoire de Marc-Antoine et Cléopâtre* par Natoire (1740-1757)⁴⁰ (ill. 109-112) ; tenture de l'*Histoire de Psyché* par Boucher (v. 1741-1744)⁴¹ (ill. 113-121) ; tenture de l'*Histoire de Jason* par Jean-François de Troy (1742-1743) (ill. 122-129) ; tenture de l'*Histoire de Thésée* par Carle Vanloo (le premier carton, exécuté en 1744 et la suite abandonnée) (ill. 130) ; tenture de *L'Iliade* par Jean-Baptiste Deshayes (1758-1761) (ill. 146-152) ; tenture de *L'Astrée* par Deshayes (1762-1763, disparue) (ill. 153-156). Ces cycles prouvent que la

³⁸ Nous ne citons ici que les études suivantes : J. Cain, « Les premières illustrations françaises de Don Quichotte », dans *Mélanges Bertaux, recueil de travaux dédié à la mémoire d'Émile Bertaux, maître de conférences à la Sorbonne*, Paris, De Bocard, 1924, pp. 27-37 ; *Don Quichotte, correspondances : Coypel, Natoire, Garouste*, cat. exp., Compiègne, Musée national du Château de Compiègne, 6 février-3 avril 2000, Compiègne, Musée national du Château de Compiègne, 2000.

³⁹ *Don Quichotte vu par un peintre du XVIII^e siècle : Natoire*, cat. exp., Compiègne, musée national du Château de Compiègne, 6 février-3 avril 2000, dir. O. P. Sebastiani et M.-H. Krotoff, Paris, R.M.N., 1977 ; A. Niderst, « Le Don Quichotte de Natoire », *Iconographie et littérature. D'un art à l'autre*, éd., Centre d'étude et de recherche d'histoire des idées et de la sensibilité, PUF, Paris, 1983 ; *Don Quichotte, correspondances*, cat. exp., op. cit., 2000 ; F. Joulie, Natoire and Boucher : Two Studies for a Don Quichotte Tapestry, *The Metropolitan Museum Journal*, n° 39, 2004, pp. 153-159.

⁴⁰ *Charles-Joseph Natoire : 1700-1777 : L'histoire de Marc-Antoine*, cat. exp., Nîmes, musée des Beaux-Arts, 4 juillet-13 septembre 1998, Arles, Actes sud, 1998.

⁴¹ G. L. Hunter, « Beauvais Boucher Tapestries », *Art and decoration*, 1919, n° 10, pp. 244-248, pp. 319-321 ; 1919, n° 11, pp. 28-29 ; K. B. Hiesinger, « The Sources of François Boucher's Psyche Tapestries », *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, novembre 1967, pp. 7-23 ; G. C. Hussman, « Boucher's Psyche at the Basketmakers : A Closer Look », *J. Paul Getty Museum Journal*, 1977, n° 4, pp. 45-50

peinture d'histoire n'est jamais en déclin à l'époque de l'apogée de la peinture dite « rococo ». Il est à noter que la peinture d'histoire n'est pas la peinture d'un sujet historique précis et limité. La notion d'« histoire » est plus large : elle inclut mythologie, fables, littérature moderne et religion, dont il n'est pas question d'ici.

Si nous examinons les sujets des cycles du début de la période qui nous occupe, nous remarquons le thème de la subversion des valeurs, tirés de la littérature moderne. *Don Quichotte*, que Charles-Antoine Coypel et Natoire exécutent pour des ensembles de tapisseries, est évidemment un roman de chevalerie parodique. Le cycle du *Roman comique* de Nicolas Lancret d'après Scarron (ill. 31-44) s'illustre aussi par le caractère satirique du sujet. Ce thème, révélateur de l'imaginaire de la première moitié du XVIII^e siècle, mérite une attention particulière.

Dans la section des cycles, nous constatons également que les histoires de grandes actions et de batailles continuent à être représentées après le cycle d'Énée dans la galerie du Palais-royal du début du siècle. Après le décor peint de la *Vie de Clovis* par Natoire (ill. 73-78), suivent le cycle de l'*Histoire de Cyrus* par Hyacinthe Collin de Vermont⁴² (ill. 56-72), exposé au Salon, et deux cycles pour les tapisseries, celui de Jason par J.-F. de Troy (ill. 122-129) et celui de Thésée par Carle Vanloo (ill. 130), bien que ce dernier soit abandonné après l'exécution du premier carton. Le cycle d'Ulysse (ill. 131-134) et celui d'Hercule (ill. 135-137), réalisés par Jean-Baptiste Marie Pierre, montrent bien que ce peintre cherche un équilibre, dans l'un, entre le charme sensuel du nu féminin et le mouvement vigoureux du corps masculin avec la draperie classique, et dans l'autre, entre le thème de l'amour et le thème de la bataille. Ensuite, nous remarquons le cycle de *L'Illiade* pour une tenture par Jean-Baptiste Deshayes (ill. 146-152), peintre qui décède prématurément malgré un avenir professionnel

⁴² Salmon, *op. cit.*, 1994.

prometteur, et le cycle de Scipion, aujourd'hui perdu, exécuté par Louis-Jean-François Lagrenée, dit l'Aîné, qui sait bien tirer d'un épisode moralisateur des scènes qui lui permettent de présenter des nus féminins.

Les sujets de l'amour composent évidemment une partie importante des thèmes fréquemment représentés en un cycle. Il est à remarquer que ces thèmes d'amour sont souvent tirés des sujets de la peinture d'histoire. *Jérusalem délivrée* du Tasse que Carle Vanloo représente pour le palais royal de Turin (ill. 45-55) est une épopée chrétienne et Natoire traite de l'histoire de Marc-Antoine et Cléopâtre (ill. 109-112). Le cycle de Télémaque de Natoire (ill. 79-83) est tiré d'un ouvrage moderne de Fénelon. Bien que ces sujets d'amour soient souvent considérés comme insignifiants, tous ces cycles présentent le thème du conflit entre la gloire et l'amour.

La section des séries du corpus montre une grande variété des genres et des sujets. Les sujets d'histoire ancienne sont relativement rares et les décors peints sur des thèmes tirés de l'histoire antique sont très peu nombreux. En revanche, parmi les sujets moraux qui doivent contribuer à l'éducation d'un prince se remarque la peinture de batailles glorieuses. Charles Parrocel, fils de Joseph, également célèbre comme peintre de batailles, est chargé de représenter les *Scènes de la vie militaire sous Louis XV*, commandé en 1744 pour l'appartement du dauphin et les *Conquêtes du roi en Flandres*, série commandée en 1745 pour la galerie du château de Choisy mais restée inachevée. Après sa mort en 1752, François-Joseph Casanova s'affirme dans ce domaine. Le décor peint de la grande galerie du Palais-Bourbon du prince de Condé (ill. 758-765), exécuté en collaboration avec Jean-Baptiste Le Paon, en est un des exemples les plus remarquables.

Dans la peinture mythologique, les Amours des Dieux, surtout tirées des *Métamorphoses* d'Ovide, sont les plus souvent représentées (ill. 466-473 ; 603-605,

etc.). Les séries qui dépeignent différentes scènes d'un personnage mythologique, telles Vénus et Diane, sont également très nombreuses. Dans la peinture illustrant la littérature moderne, s'affirment *Les Comédies de Molière* de Jean-Baptiste Oudry (ill. 215-217), *Les Fragments d'Opéras* de Charles-Antoine Coypel (ill. 226-228) et la série du même thème de Boucher⁴³ (ill. 511-513), qui ne déroulent pas un récit suivi en plusieurs tableaux, mais qui sont composés de plusieurs scènes tirées de différents ouvrages.

Ce qui mérite particulièrement d'être remarqué est le développement de la peinture de genre. Les jeux en plein air (balançoire, colin-maillard, cheval-fondu, etc.), les fêtes galantes (conversation, danse, musique, etc.) et les pastorales sont particulièrement nombreux. La chinoiserie, la turquerie et la russerie peuvent être considérées comme des variations de la peinture de genre. Les chocs de cavalerie et les chasses sont également souvent représentés. Il est à rappeler l'importance des sujets de chasse comme activité principale, après la guerre, et privilège de l'aristocratie. Tandis que la commande de l'ensemble de tapisseries des *Chasses royales*⁴⁴ (ill. 229-237) s'inscrit dans cette tradition, la série des *Chasses exotiques* (ill. 281-289) montre que le goût de la famille royale contribue à l'évolution des sujets traditionnels vers l'exotisme, thème particulièrement enrichi au XVIII^e siècle.

Ce sont les séries de sujets allégoriques qui montrent bien cette variété des genres. Il importe ici de bien distinguer la peinture allégorique et le sujet allégorique. Il est connu qu'au XVII^e siècle, la peinture allégorique occupe le statut le plus élevé dans la hiérarchie des genres. En effet, dans la peinture d'histoire en grandes dimensions apparaissent souvent des figures allégoriques. Cependant, les sujets purement

⁴³ Standen, *op. cit.*, 1986.

⁴⁴ M. Boutouille, « La nouvelle jeunesse des Chasses royales », *Connaissance des arts*, 2004, n° 614, pp. 104-107

allégoriques tels que *Les Quatre saisons* ou *Les Quatre continents* sont réservés à l'espace de deuxième rang, comme le sont les écoinçons, et ils sont souvent représentés en bas-relief ou en figures de stuc. Au contraire, au XVIII^e siècle, ces sujets allégoriques occupent une place prépondérante dans les décors peints, ce que prouve le grand nombre des séries et des paires représentant ces thèmes : *Quatre saisons*, *Quatre éléments*, *Quatre moments du jour*, *Quatre continents*, *Quatre âges de la vie*, *Arts*, *Sciences*, etc. Bien que La Font de Saint-Yenne, qui débute la polémique, critique ces sujets⁴⁵, ils sont importants du point de vue de l'extension du goût aux différents genres. La série des *Muses* par Jean Raoux (ill. 169-173) présente encore des figures allégoriques héritées du XVII^e siècle. Par la suite, les sujets allégoriques commencent à être représentés dans tous les genres : peinture mythologique, peinture de genre, fête galante, pastorale, nature morte, paysage, etc. Des séries particulièrement intéressantes sont celles de Jacques de Lajoue (ill. 238-245 ; 268-280) qui témoigne de la grande curiosité de cette époque pour les sciences⁴⁶.

Depuis le milieu du XVIII^e siècle réapparaissent la peinture allégorique proprement dite, qui représente des figures symbolisant les vertus. Après la série des allégories de la chambre à coucher de la reine à Versailles (1735) (ill. 260-263), suit le décor allégorique du cabinet du Conseil à Fontainebleau (1753) (ill. 536-560). Un exemple réalisé à l'étranger mérite une attention particulière : le décor du château d'Amalienborg (v. 1756)⁴⁷ (ill. 586-596). Avec Boucher, qui est chargé des sujets des *Sciences*, un jeune peintre prometteur du nouveau style, Joseph-Marie Vien, l'est d'une série représentant les vertus par des figures allégoriques. À Boucher qui travaille pour

⁴⁵ La Font de Saint-Yenne, *op. cit.*, 1747.

⁴⁶ Roland-Michel, *op. cit.*, 1975 ; M. Rolland-Michel, *Lajoüe et l'art rocaille*, Neuilly-sur-Seine, Arthema, 1984.

⁴⁷ H. Raabyemagle, *Christian VII's palace, Amalienborg*, Copenhague, C. Ejlers, 1999.

tous ces décors et qui y privilégie des figures d'enfants, succèdent les frères Lagrenée dans le domaine de la peinture allégorique, comme le montrent les nombreuses séries du château de La Ferté (1765-1775) (ill. 673-684) et la série des *Quatre états* (1766) (ill. 685-688). Le décor peint du Parlement de Douai par Nicolas-Guy Brunet (v. 1769)⁴⁸ (ill. 739-744) fait aussi partie de cette catégorie.

Il y a quelques exemples de peinture d'histoire moderne à figures allégoriques, héritée de la représentation de la gloire de Louis XV : *Paix d'Aix-la-Chapelle* (1750) par Nicolas Delobel (ill. 644), *Naissance de Madame, fille du Dauphin* (1750) par Natoire, *La France recevant dans ses bras Monseigneur le duc de Bourgogne* (1752) par Charles-Antoine Coypel, *Le Roi sous la figure d'Apollon qui accorde sa protection aux Arts de Peinture et Sculpture* (1753) par Louis-Joseph Le Lorrain. Un décor peint qui mérite une attention particulière est celui de la Grande Salle de l'Hôtel de Ville de Paris : *Publication de la Paix d'Aix-la-Chapelle* en 1748 (1761) par Domont le Romain ; *Convalescence de Louis XV à son retour de Metz* par Alexandre Roslin et *Publication de la Paix de 1763* par Noël Hallé (ill. 644-647). Cependant, les peintures de ce type sont beaucoup moins nombreuses que celles à sujets allégoriques des deux premiers types, ce qui montre l'évolution du goût depuis le XVII^e siècle. C'est un des thèmes importants que nous détaillerons.

Au XVII^e siècle, la plupart des œuvres sont exécutées sur commande, en particulier pour la cour. Les arts, qui sont chargés avant tout de représenter l'État, sont au service de la monarchie absolue. Au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture, qui dépend de l'autorité royale pour se distinguer de la corporation artisanale, la peinture contribue à célébrer le roi et son élaboration n'est pas une fin en soi, mais

⁴⁸ Bufquin, *op. cit.*, s.d.

concourt à la dignité du règne. L'exigence du commanditaire prime alors sur la liberté de la création des artistes. Dans la réalisation des Grands appartements du château de Versailles surtout, c'est Colbert, surintendant des Bâtiments du roi, et parfois Louis XIV lui-même qui prennent l'initiative de choisir le programme iconographique⁴⁹.

Ces circonstances de la réalisation des œuvres se modifient progressivement vers la fin du règne du Roi-Soleil sous l'influence de plusieurs facteurs. L'architecture française développe l'art de la distribution des espaces, qui apporte une différenciation des fonctions des pièces et donne plus d'importance à l'espace privé⁵⁰. Le public des œuvres d'art se multiplie et de nouveaux collectionneurs et amateurs apparaissent, ce qui favorise un engouement pour d'autres genres que la peinture d'histoire et une préférence pour la picturalité, la facture et le *faire*⁵¹. Ces conditions encouragent l'invention des artistes dans la création et la prise de conscience de leur valeur propre. La diversification du goût contribue à l'abondance des genres et aux différentes tentatives de les faire fusionner. Le Salon reprend régulièrement et la critique d'art, à la faveur de cette ouverture au public, ne conçoit plus de Beaux-Arts réservés à l'élite. Face à différents choix de carrière, les artistes essaient de mettre en valeur leur propre talent et le progrès des arts devient la fin principale de l'encouragement de la direction générale des Bâtiments du roi⁵².

⁴⁹ Milovanovic, *op. cit.*, 2000 ; Milovanovic, *op. cit.*, 2004 ; Milovanovic, *op. cit.*, 2005.

⁵⁰ M.-J. Ballot, *Le décor intérieur au XVIII^e siècle : à Paris et dans la région Parisienne*, Paris, G. Van Oest, 1930 ; K. Scott, *op. cit.* ; M. Praz, *Histoire de la décoration d'intérieur : la philosophie de l'ameublement*, trad. de l'italien par A. R. Salem et M.-P. et C. Boulay, Paris, Thames et Hudson, 1990 ; J. Whitehead, *Mobilier et arts décoratifs en France au XVIII^e siècle*, Paris, Atlas (1^{re} éd., London, Laurence King Publisher, 1992), 1992.

⁵¹ Sur ce débat, nous avons consulté surtout les ouvrages suivants : J. Lichtenstein, *La Couleur éloquente ; rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989 ; « Le dessin et la couleur », dans Lichtenstein (dir.), *op. cit.*, 1995 ; Michel et Saison (éd.), *op. cit.*, 1997 ; *Rubens contre Poussin : la Querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle*, cat. exp., Arras, musée des Beaux-Arts, 6 mars-14 juin 2004 ; Épinal, musée départemental d'art ancien et contemporain, 3 juillet-27 septembre 2004, dir. E. Delapierre, M. Gilles et H. Portigila, Gand, Ludion.

⁵² Sur cette question, l'ouvrage de Michel est particulièrement révélateur : Michel, *op. cit.*, 1993.

Après le duc d'Antin, qui organise le Concours de peinture d'histoire en 1727, et Philibert Orry, qui reprend le Salon régulièrement à partir de 1737, ce sont Le Normand de Tournehem et le marquis de Marigny qui perpétuent cette initiative en tant que directeurs généraux des Bâtiments du roi durant la période qui nous occupe⁵³. Entré en service en 1745, Le Normand de Tournehem, oncle de la marquise de Pompadour, maîtresse déclarée de Louis XV, nommé en 1747 comme Premier peintre du roi Charles-Antoine Coypel, qui devient aussitôt directeur de l'Académie. Tournehem passe de nombreuses commandes officielles pour encourager les artistes et organise le Concours de peinture en 1747⁵⁴, auquel onze académiciens participent. Il introduit le système du jury au Salon et renforce le lien avec les amateurs, en établissant les statuts des associés libres. En 1749, Tournehem établit l'École royale des élèves protégés⁵⁵ où les jeunes peintres bénéficient d'un apprentissage avant de partir pour Rome afin d'étudier à l'Académie de France. Il reprend le principe des conférences régulières de l'Académie royale.

Le marquis de Vandières, futur marquis de Marigny, frère cadet de Madame de Pompadour, est nommé directeur des Bâtiments du roi à l'âge de vingt-quatre ans en

⁵³ Locquin, *op. cit.*, pp. 1-13 ; L. Frank, « Lenormand de Tournehem et le mouvement des arts au milieu du XVIII^e siècle », dans *Positions des thèses soutenues par les élèves de la promotion de 1987 pour obtenir le diplôme d'archiviste-paléographe*, 1987, pp. 95-104 ; Crow, *op. cit.* ; 栗田秀法「王立絵画彫刻アカデミー：その制度と歴史」、『西洋美術研究』第2号、1999年、66-68頁 (H. Kurihara, « L'Académie royale de peinture et sculpture : institut et histoire », *Seiyô Bijutsu Kenkyû*, n° 2, 1999, pp. 66-68).

⁵⁴ Henry, *op. cit.*, 2001.

⁵⁵ L. Courajod, *Histoire de l'École des Beaux-Arts au XVIII^e siècle: l'École royale des élèves protégés*, 1^{re} éd. 1874, rééd. Nogent-le-Roi, Librairie des arts et métiers-éd., 1994 ; C. Michel, « L'enseignement à l'école royale des Élèves Protégés », in *Le progrès des arts réunis 1763-1815, mythe culturel des origines de la Révolution à la fin de l'Empire ?*, actes du colloque international d'Histoire de l'Art, Bordeaux-Toulouse, 22-26 mai 1989, recueillis et présentés par D. Rabreau et B. Tollon, CERCAM, 1992, p. 83-90 ; L. Pierre, « L'enseignement de l'histoire par Michel-François Dandré-Bardon ou de la rhétorique de l'art de toucher et d'émouvoir », *Les sciences de l'éducation : l'éducation des arts plastiques*, CERSE – Université de Caen, 2006, vol. 37, n° 3.

1751⁵⁶. Afin de le doter d'une instruction nécessaire pour la fonction, Tournehem et la marquise ont organisé un voyage en Italie, accompagné de Jacques-Germain Soufflot, Charles-Nicolas Cochin et Jean-Baptiste Le Blanc, qui permet au jeune marquis d'approfondir sa connaissance des Beaux-Arts, antiques et classiques, et de connaître de près de nouvelles tendances italiennes. Après la mort de Coypel en 1752, les fonctions du Premier peintre sont réunies à celles du secrétaire perpétuel historiographe de l'Académie. Occupant cette fonction depuis quinze ans, Bernard Lécipié, graveur, devient chargé du détail des Arts. À sa mort, en 1755, le directeur désigne comme successeur un de ses précepteurs pendant le voyage d'apprentissage en Italie, Cochin, qui remplit cette mission avec ardeur.

La présentation à la cour de la marquise de Pompadour, formée dans le monde de la finance, amène un goût nouveau dans l'entourage du roi et permet aux fermiers-généraux d'entrer dans l'administration de l'État. Les fonctions de directeur de Tournehem et du marquis de Marigny en sont la preuve. L'antipathie contre la dominance des financiers se reflète progressivement dans la critique d'art, qui attaque les académiciens protégés par l'autorité royale, censée être influencée par ce clan, détesté par la noblesse autant que par la bourgeoisie⁵⁷.

Parmi les nombreux cycles et séries du corpus, nous avons retenu quelques exemples, développés dans les chapitres suivants, qui conviennent au but d'examiner les tentatives et les luttes des artistes dans la conjoncture de cette mutation. Notre étude est divisée en deux parties à la fois thématiques et chronologiques : la première partie

⁵⁶ Nous ne citons ici que quelques ouvrages sur la direction du marquis de Marigny : Locquin, *op. cit.*, pp. 14-40 ; B. Scott, « The Marquis de Marigny: A Dispenser of Royal Patronage », *Apollo*, 1973, n° 97, p. 35 ; Crow, *op. cit.*, pp. 134-211 ; Kurita, *op. cit.*, pp. 68.

⁵⁷ L'ouvrage de Crow est particulièrement révélateur sur cette question de la relation entre la politique et la réception : Crow, *op. cit.*

porte sur les cycles exécutés des années 1730 jusqu'aux années 1750 et la deuxième partie sur les séries réalisées des années 1760 jusqu'à la première moitié des années 1770. Afin d'analyser divers facteurs complexes qui conditionnent la réalisation et la réception des œuvres, il est nécessaire de choisir des objets dont les circonstances de commande sont bien documentées, dont les carrières des peintres peuvent être retracées et dont les péripéties sont révélatrices des caractéristiques de la période. Contrairement aux préjugés souvent exprimés par les chercheurs⁵⁸, les programmes iconographiques et stylistiques des décors peints de l'époque qui nous occupe ne sont-ils pas soigneusement élaborés et bien organisés par les artistes, qui bénéficient de la liberté de création artistique et qui sont confrontés, en même temps, à la diversification de modes de réception ?

Les cycles sont appropriés pour discuter la question de la narration, en particulier, les procédés narratifs de la peinture d'histoire. Contrairement à une série, commande souvent partagée par plusieurs peintres, un cycle est normalement exécuté par un seul peintre. Dans la section des cycles du corpus, nous pouvons remarquer facilement la prééminence de Natoire. Il est donc fondamental d'étudier en profondeur ses décors peints. Le château de La Chapelle Godefroy appartient au directeur des Bâtiments du roi, Philibert Orry. Bien que sa politique soit souvent critiquée⁵⁹, sa commande personnelle la plus importante ne reflète-elle pas la volonté du ministre des arts ? L'analyse de la lecture et de l'interprétation des textes historiques et littéraires par Natoire, alors jeune et prometteur, aidera à comprendre la richesse de l'invention d'un peintre d'histoire. Dans le domaine de l'histoire de l'architecture, le salon de la princesse de Soubise est célèbre comme représentant de la décoration intérieure de cette

⁵⁸ Notamment : Brunel, *op. cit.* ; *Les Amours des Dieux*, cat. exp., *op. cit.*, 1991.

⁵⁹ Entre autres, nous citons cet ouvrage : Locquin, *op. cit.*

époque mais l'étude du cycle de Natoire demande à être approfondie. Il sera intéressant d'analyser son invention poétique et stylistique face aux conditions particulières posées par le commanditaire, nouvellement marié, à la longue tradition iconographique du sujet et à la nécessité de l'adaptions à l'emplacement du décor peint. L'ensemble de l'*Histoire d'Aminte et Sylvie* s'avère appartenir à Madame de Pompadour⁶⁰, ce qui justifie l'importance de le situer dans son mécénat. Contrairement aux deux premiers exemples, installés dans l'appartement de parade, il s'agit ici du décor d'un espace privé. Cet exemple rare d'un cycle illustrant une histoire suivie peint par Boucher, qui tente de diversifier les genres pour élargir les possibilités de la création artistique, permettra d'examiner la narration de la peinture d'histoire du point de vue des genres. Le dernier chapitre de la première partie vise à analyser en profondeur les tentatives de ces deux peintres, considérés souvent comme simplement « décoratifs », qui sont la cible principale de la critique faite par La Font de Saint-Yenne du Salon de 1746⁶¹, qui provoque une grande réaction chez les admirateurs et la cessation de l'exposition officielle en 1749. De la diversification du public, entraînée par la popularité du Salon et le développement de la critique d'art, résulte différentes appréciations auxquelles les artistes doivent désormais se confronter. Ce thème, qui commence dorénavant à exercer un grand impact sur la création et la réception des œuvres, mérite une analyse particulière.

La deuxième partie porte principalement sur les séries, qui comprennent de nombreux sujets allégoriques, particuliers au XVIII^e siècle. Cette catégorie permet de discuter la variété des genres et leurs influences réciproques. Il y a beaucoup d'exemples intéressants parmi les séries, plus nombreuses que les cycles, également des

⁶⁰ J. Vittet, « Le décor du château de Crécy au temps de la marquise de Pompadour et du duc de Penthièvre. Essai d'identifications nouvelles », *B.S.H.A.F.*, 2000, pp. 133-155.

⁶¹ La Font de Saint-Yenne, *op. cit.*, 1747, pp. 74-78.

années 1730 jusqu'aux années 1750. Mais nous mettons spécialement en lumière des œuvres dont le cours de la réalisation et de la réception est tortueux et révélateur de la complexité du milieu artistique dans les années 1760, où l'encouragement de la direction des Bâtiments du roi devient réformateur. La série du château de Choisy, finalement refusée par le propriétaire, le roi, nous semble révéler pourtant deux tentatives importantes de Cochin, chargé du détail des Arts, qui prend une initiative inédite, pour un graveur, dans la politique artistique : la mise en valeur des sujets antiques et le renouvellement de la peinture d'histoire, confrontée à l'élargissement du public. Les enjeux de la critique de ces tableaux montreraient l'idéal de peinture d'un public qui s'élargit et se diversifie. La série de la salle à manger du Petit Trianon fait partie également du renouvellement de la peinture d'histoire, en particulier des sujets rebattus. L'analyse de cet ensemble, qui, s'appuyant sur des thèmes traditionnels tels que *Les Quatre saisons* et *Les Douze mois*, comprend les éléments de la peinture mythologique et de la peinture de genre, nécessite d'étudier globalement les sujets principaux des séries. Les relations entre Cochin et les académiciens et le changement de propriétaires, Louis XV et Marie-Antoinette, placent cet ensemble dans des péripéties intéressantes à détailler. Le dernier chapitre de la deuxième partie porte sur les ensembles du pavillon de Louveciennes. Le remplacement du décor de Fragonard par celui de Vien est souvent expliqué par l'évolution du goût en raison du grand contraste stylistique entre ces deux peintres. Mais l'analyse de leurs ensembles, exemples uniques de la peinture de genre dans l'étude approfondie de la thèse, est donc développée pour remettre en question la différence de mode de narration entre la peinture d'histoire et la peinture de genre.

Première partie Évolution des cycles de peinture : autour de Natoire et Boucher

Chapitre 1 *Vie de Clovis et Histoire de Télémaque* de la galerie du château de La Chapelle Godefroy (1735-1740)

Contrôleur général des Finances, directeur général des Bâtiments du roi, Philibert Orry (fig. 1) commande à Charles-Joseph Natoire dix tableaux représentant les *Amours des Dieux* (ill. 199 ; 204-210) en 1731 pour son château de La Chapelle Godefroy⁶². En 1734, il lui commande une série des *Quatre saisons* (ill. 200-203), pour la salle à manger, qui est achevée l'année suivante. En 1735, il fait encore appel au peintre pour le décor de la galerie : le cycle de quatre grands tableaux et deux dessus de portes qui représentent la vie de Clovis (ill. 73-78). Après leur achèvement en 1738, Natoire reçoit une commande d'un autre cycle qui y fait pendant : l'histoire de Télémaque (ill. 79-83). Il est installé dans la galerie en 1740 (Annexe 1).

Comme le cycle de la galerie d'Énée par Antoine Coypel au Palais Royal, la galerie du château de La Chapelle Godefroy est un des décors les plus importants dans l'architecture profane de la première moitié du XVIII^e siècle⁶³ et en particulier, le cycle

⁶² Aujourd'hui département de l'Aube, arrondissement de Nogent-sur-Seine, à 19 km au sud-est de Provins. La commune de La Chapelle Godefroy est réunie à celle de Saint-Aubin depuis 1832.

⁶³ Nous avons discuté le décor peint de cette galerie dans l'article suivant : 太田みき 「18 世紀フランスにおける連作装飾画に見る絵画観の変化」、『鹿島美術研究』、26 号、2009 年 (M. OTA, « L'évolution de la notion de la peinture dans les cycles peints au XVIII^e siècle en France », *Kajima Bijutsu Kenkyu*, n° 26, 2009). Nous avons présenté une communication intitulée « Philibert Orry, ministre des arts et mécène à La Chapelle Godefroy », au colloque

de l'histoire de Clovis mérite attention en tant qu'exemple précurseur des sujets d'Histoire nationale qui connaîtront un grand essor dans la seconde moitié du siècle. Marcelle Duretteste est la première à prendre ce décor comme objet principal de ses recherches⁶⁴. Elle porte son intérêt sur l'apprentissage de Natoire à Rome et étudie surtout l'influence de Pierre de Cortone sur ses œuvres, comme les chercheurs précédents⁶⁵. Son examen du cycle de Clovis, dont tous les tableaux se trouvent en France, est révélateur. Cependant, tout comme pour la série des *Amours des Dieux*, Duretteste ne peut alors pas consulter les toiles du cycle de Télémaque, conservées au musée de l'Ermitage ou au musée Pouchkine, en Russie, et elle les étudie très peu. S'intéressant à l'influence des Grands Maîtres, elle accorde de l'importance à l'analyse stylistique, mais l'analyse iconologique du cycle de Télémaque, sa confrontation avec le texte et l'examen des intentions sous-tendant le choix des scènes par le commanditaire restent superficiels. De plus, il manque l'analyse, importante, de la confrontation entre l'un et l'autre cycles : choix des sujets et des scènes, représentations et styles. C'est ce que nous nous proposons de faire pour ces deux cycles, alors installés dans la galerie du château de La Chapelle Godefroy.

Malgré son renom de son vivant, Natoire tombe longtemps dans l'oubli après son décès, contrairement à son ami et émule, François Boucher. Ce dernier, qui trouve facilement place dans l'évolution stylistique de l'histoire de l'art, fondée sur le formalisme du XIX^e siècle, est considéré comme représentant la peinture « rococo ». En revanche, Natoire, qui travaille surtout dans les grands genres — peintures

Les ministres et les arts, les ministres des arts sous le règne de Louis XV, organisé par l'Équipe d'accueil InTRu Interactions, transferts, ruptures artistiques et culturels de l'Université François-Rabelais de Tours et le Conseil général du Loir-et-Cher avec la participation du GHAMU, qui a eu lieu les 3 et 4 juillet 2012.

⁶⁴ M. Duretteste, *Formation de Natoire et caractères spécifiques de son œuvre considéré à travers le décor du château de la Chapelle-Godefroy 1731-1740*, thèse, École du Louvre, 1947.

⁶⁵ L'influence de Pierre de Cortone est signalée déjà au XIX^e siècle par Paul Mantz. Cf. P. Mantz, « Charles Natoire », *François Boucher ; Lemoyne et Natoire*, Paris, 1880, p. 2.

d'histoire et de religion —, tout en s'adaptant bien au changement du goût, pâtit d'incompréhension. Peintre du juste milieu, qui sait bien équilibrer plusieurs exigences imposées aux peintres de l'époque, Natoire réussit à s'affirmer en tant que spécialiste de grands décors peints, comme nous le verrons plus loin. C'est bien cette qualité qui sera considérée comme manquant d'originalité décisive, au regard de la légende romantique du génie.

Au XIX^e siècle, la partie de l'école française de l'*Histoire des peintres de toutes les écoles*, rédigée par Charles Blanc et publiée en trois volumes entre 1862 et 1863, consacre un chapitre à Natoire⁶⁶. Par la suite, il n'y a qu'un article, publié en 1880, qui met spécifiquement en lumière ce peintre, rédigé par Henri Jouin sur ses œuvres et la peinture d'histoire⁶⁷. La même année, Paul Mantz publie un ouvrage, consacré principalement à Boucher, qui comprend une étude sur Natoire⁶⁸. En 1912, un article spécifique sur Natoire⁶⁹ retrace la carrière du peintre. Par rapport à Boucher qui, bien que souvent critiqué comme superficiel, est généralement reconnu pour sa qualité stylistique, dès la redécouverte au milieu du XIX^e siècle de la peinture française du XVIII^e siècle, les recherches sur Natoire sont très limitées.

La première étude intégrale sur cet artiste est une thèse de doctorat comprenant un catalogue raisonné et une monographie⁷⁰ que Ferdinand Boyer présente à l'Université de Paris. Quatre ans après, en 1949, un catalogue raisonné, élaboré et augmenté à

⁶⁶ C. Blanc, *École française*, dans *Histoire des peintres de toutes les écoles*, C. Blanc et al., 3 vols, Paris, Vve Renouard et H. Loones, 1862-1863.

⁶⁷ H. Jouin, « Charles Natoire et la peinture historique », *Nouvelles archives de l'art français*, 1889, série 3, t. 5, pp. 139-149.

⁶⁸ Mantz, *op. cit.*, 1880.

⁶⁹ H. Chervet, « Charles Joseph Natoire », *Revue de l'art ancien et moderne*, t. 31, 1912, pp. 193-204 ; pp. 383-396.

⁷⁰ F. Boyer, *Le peintre Charles Natoire : sa vie et son œuvre (1700-1777)*, thèse de doctorat, Université de Paris, Paris, 1945.

partir de cette thèse, est publié⁷¹. Depuis cette parution, quelques articles spécifiques, qui étudient des œuvres particulières, commencent à apparaître⁷². Notamment, l'ouvrage sur le tableau *Io, enlevée par Jupiter* est intéressant, car cette composition est installée dans la salle à manger du château de La Chapelle Godefroy⁷³.

Toutefois, ce qui est surtout important dans l'historiographie, c'est l'exposition de ce peintre qui, commémorant le bicentenaire de son décès en 1977, présentée au musée des Beaux-Arts de Troyes, qui conserve la plupart des œuvres du château de Philibert Orry, au musée des Beaux-Arts de Nîmes, ville natale de l'artiste, et à la Villa Médicis, où il enseigne pour l'Académie de France à Rome pendant la seconde moitié de sa carrière⁷⁴. Le musée national du château de Compiègne, qui conserve la tenture de tapisserie de *Don Quichotte* de Charles-Antoine Coypel et celle du même sujet de Natoire, organise plusieurs expositions sur les tentures dessinées par ce dernier⁷⁵.

Actuellement, c'est Suzanna Caviglia-Brunel qui est la spécialiste incontestée de Natoire. En 2002, elle présente à l'Université Paris 1 sa thèse de doctorat comprenant un catalogue raisonné de dessins et une monographie du peintre⁷⁶. C'est une étude très

⁷¹ F. Boyer, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Charles Natoire*, Paris, A. Colin, 1949.

⁷² A. P. de Mirimonde, « L'improvisé du plafond ou l'Apothéose des Saint-Louis par Natoire », *Revue des arts*, 1958, vol. VIII, n° 6, pp. 279-284 ; M. Pinette, « Temps modernes : XVII^e-XVIII^e siècles : automne. Musée Rolin : *La Terre ou Cérès nourrissant Triptolème* par Natoire », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1983, n° 33, pp. 397-398 ; J. P. Marandel, « Natoire aux appartements de Louis XV à Fontainebleau », *Antologia di Belle Arti*, 1991-1992, n°s 39-42, pp. 129-134 ; C. Rouquet ; M. Orcel ; J. Bret, *Io enlevée par Jupiter, Charles-Joseph Natoire*, Paris, A. de Gourcuff, 1998.

⁷³ C. Rouquet ; M. Orcel ; J. Bret, *op. cit.*

⁷⁴ *Charles-Joseph Natoire (Nîmes, 1700 - Castel Gandolfo, 1777) : peintures, dessins, estampes et tapisseries des collections publiques françaises*, cat. exp., Troyes, Musée des Beaux-Arts, Nîmes, Musée des Beaux-Arts, Rome, Villa Médicis, mars- juin 1977, Nantes, Imp. Chiffolleau, 1977 ; P. Conisbee, « Natoire at Compiègne and Nîmes », *B.M.*, 1977, vol. 119, n° 893, pp. 594-597.

⁷⁵ *L'Histoire de Marc-Antoine*, cat. exp., *op. cit.*, 1998 ; *Don Quichotte, correspondances*, cat. exp., *op. cit.*, 2000. Nous avons aussi deux articles sur la tenture de Don Quichotte : Niderst, *op. cit.* ; F. Joulie, *op. cit.*

⁷⁶ S. Caviglia-Brunel, *Charles-Joseph Natoire (1700-1777) : dessinateur : étude critique et*

détaillée qui révèlent de nombreux dessins, permettant de réexaminer le travail de cet artiste à la lumière de l'étude approfondie et très variée fait par Natoire des peintres italiens⁷⁷. Ces recherches permettent d'organiser l'exposition *Charles-Joseph Natoire : Le dessin à l'origine de la création artistique*, qui a lieu au musée des Beaux-Arts de Nîmes en 2012⁷⁸. Des études de Caviglia-Brunel est issu un nouveau catalogue raisonné de la peinture et du dessin, accompagné d'une monographie enrichie et approfondie⁷⁹, publiée en 2012, plus de cinquante ans après la parution du premier catalogue raisonné de Boyer. Paru pendant l'élaboration de notre thèse, cet ouvrage est très révélateur du processus de création de la peinture à partir de dessins et convaincant en ce sens qu'il saisit bien les caractéristiques générales de l'œuvre de Natoire, en s'appuyant sur les nouvelles recherches institutionnelles menées sur l'Académie royale de peinture et de sculpture et sur l'Académie de France à Rome. En même temps, cette riche monographie comprend des analyses abondantes et détaillées d'œuvres, qui révèlent la complexité du statut et de l'œuvre de Natoire. Ce sont surtout dans ces détails que nous partageons très largement la vue de Caviglia-Brunel.

En revanche, la compréhension d'un peintre est toujours une question relative. Caviglia-Brunel situe Natoire dans le grand courant de la « nouvelle peinture d'histoire » par rapport à celle de la génération des maîtres de cet artiste. Soulignant les points communs avec les peintres de la même génération que Natoire, elle met en valeur les thèmes agréables et souriants, l'exclusion des sujets brutaux, la multiplication

catalogue raisonné, thèse de doctorat, 5 vol., Université Paris 1, 2002

⁷⁷ Parmi ses nombreuses études sur Natoire, nous n'en citons ici que quelques-unes : S. Caviglia-Brunel, « Les dessins de Charles-Joseph Natoire 1700-1777 au musée des Beaux-Arts de Lyon », *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, 2000, n° 4, pp. 22-37 ; S. Caviglia-Brunel, « Charles-Joseph Natoire et les peintres italiens de son temps », *G.B.A.*, juillet-août 2001, pp. 41-60 ; S. Caviglia-Brunel, « Des finalités du dessin chez Charles-Joseph Natoire », *Revue de l'art*, n° 143, 2004, pp. 35-48.

⁷⁸ *Charles-Joseph Natoire : Le dessin à l'origine de la création artistique*, exposition, Nîmes, musée des Beaux-Arts, 8 juin-16 septembre 2012.

⁷⁹ S. Caviglia-Brunel, *Charles-Joseph Natoire 1700-1777*, Paris, Arthena, 2012.

des figures féminines exprimant leur charme sensuel, l'incapacité pour le genre héroïque, la crise de la narration et le nouvel intérêt pour les scènes de genre et le paysage. Bien qu'elle reconnaisse l'importance des références aux maîtres du passé chez Natoire, considéré comme « peintre de grâce » tout comme Boucher, elle le présente comme un exemple représentatif de l'époque. Malgré bien des découvertes d'informations importantes et la révélation de l'emprise de la formation et de l'enseignement pour la création artistique, essentielle dans le cas de Natoire tout particulièrement, cette compréhension de l'artiste ne se dégage pas totalement de la vue moderniste qui classe ces deux peintres dans une même catégorie « rococo », regardée comme peu intéressante au niveau du programme iconographique et de la narration.

Notre thèse ne vise donc pas à situer Natoire dans la catégorie de la « nouvelle peinture d'histoire », mais à mettre en relief les spécificités de cet artiste par rapport à d'autres peintres de sa génération, en le comparant surtout avec Boucher, regardé comme émule de Natoire par leurs contemporains. Comme la fusion des genres, le caractère du peintre de grâce et la primauté de la dimension plastique s'affirment plus clairement chez Boucher que chez Natoire, ces notions seront examinées dans le troisième chapitre qui traite du cycle de l'*Histoire d'Aminte et Sylvie*, exécuté par Boucher pour Madame de Pompadour. Pour Natoire, dans les premiers chapitres, en prenant deux cycles comme exemples, nous analyserons la façon dont cet artiste réalise ses tableaux d'histoire après une lecture attentive des textes et une réflexion approfondie sur les conditions des commanditaires. En privilégiant la confrontation avec leurs sources littéraires, leur tradition iconographique et la tendance iconographique générale de l'époque, nous souhaitons mettre en lumière l'invention poétique et l'interprétation personnelle du peintre.

Premièrement, nous présenterons brièvement la vie de Philibert Orry et l'histoire

du réaménagement de son château. Nous examinerons ensuite le choix des sujets et celui des scènes de chaque cycle installé dans la galerie pour essayer d'éclairer le programme iconographique en fonction des attentes du commanditaire. Nous analyserons enfin l'expression narrative par rapport au texte pour découvrir les intentions du peintre.

Philibert Orry et le château de La Chapelle Godefroy

Enrichi dans la verrerie à Rouen, devenu munitionnaire de Louis XIV avec le soutien du marquis de Louvois, puis chargé d'étudier la situation financière de l'Espagne en 1701, Jean Orry achète, en juillet 1697, la terre et seigneurie de La Chapelle Godefroy, le fief des Barres et la moitié de celui de la Croulière dans l'élection de Nogent-sur-Seine⁸⁰. Cinquième enfant de Jean, Philibert est capitaine de chevalerie pendant la guerre de Succession d'Espagne. En 1713, ayant abandonné la carrière militaire, il devient conseiller du Parlement de Paris, puis nous le voyons maître des Requêtes. Nommé intendant à Lille, grâce à sa réputation d'habile financier et au soutien du cardinal de Fleury, il devient ensuite intendant à Soissons, puis en Roussillon en 1727. En 1730, Philibert est appelé à remplacer Le Pelletier des Forts comme contrôleur général des Finances. Il devient finalement, en 1736, ministre d'État et directeur général des Bâtiments du roi⁸¹.

Après la mort de Jean en 1719, Philibert hérite le domaine et reconstruit le château entre 1730 et 1740. Après sa mort en 1747, le château revient à son frère,

⁸⁰ A. Babeau, *Le château de la Chapelle-Godefroy*, 1875, extrait des *Mémoires de la Société académique de l'Aube*, t. 15, 1876, pp. 6-10 ; *La vie en champagne*, n° 263, février 1977, numéro spécial, pp. 2-4.

⁸¹ Babeau, *op. cit.*, 1876, pp. 6-10 ; *La vie en champagne, op. cit.*, 1977, pp. 5-8.

Jean-Louis Henri Orry, seigneur de Fulvy, intendant et directeur de la Compagnie des Indes, mais son fils le vend à Antoine-François Bouret, seigneur de Valroche, frère du célèbre fermier général Bouret et, en 1761, le domaine est acquis par l'ancien contrôleur général Jean de Boullogne⁸². Le fils de ce dernier, Paul Esprit Charles de Boullogne, voit le château saisi en 1792. Le château est incendié en 1814 lors de la bataille dite de Nogent-sur-Seine. Il en reste quelques vestiges : pavillon, porte d'entrée, fausses ruines dans l'ancien parc (fig. 2).

L'inventaire de La Chapelle Godefroy, rédigé entre le 18 et le 20 décembre 1792 par Abraham Nicolas Lasserterey, administrateur du département de l'Aube, François Joseph Bouquot, médecin des hôpitaux de Troyes, et le peintre Pierre Baudemant, enregistre l'état du château sous les Boullogne. Les détails de sa décoration sont difficiles à dater, mais nous pouvons néanmoins connaître le plan du bâtiment⁸³. Au rez-de-chaussée du château, qui n'a qu'un étage, après un vestibule ovale peint à fresque, vient la salle à manger, où sont installés *Les Quatre Saisons* (fig. 3-6) et *Jupiter servi par Hébé* (fig. 7) de Natoire. On entre ensuite dans la galerie, qui s'achève par un petit salon, au-dessus de la glace duquel se trouve *L'Amour jetant des fleurs* (fig. 8). Au dessus des portes de ce salon, *Danaé* (fig. 9) et *Ganymède* (fig. 10) et, au mur, *L'Enlèvement d'Europe* (fig. 11). Une chambre à coucher, qui est alors celle de Madame de Boullogne, lui fait suite où il y a un grand tableau, *Jupiter et Io* (fig.12), un dessus de porte, *Léda et le cygne* (fig. 13) ; *Mercuré et l'Amour* (fig. 14) est installé entre les croisées. Au premier étage se situe l'espace d'habitation de la famille de Boullogne.

⁸² Babeau, *op. cit.*, 1876, pp. 6-10.

⁸³ Inventaire du 18 au 20 décembre 1792 par A. N. Lasserterey, F. J. Bouquot et P. Baudemant, A.D. de l'Aube, 1/Q/1008. Cf. *La vie en champagne, op. cit.*, 1977, pp. 5-8.

Choix des sujets

Le choix des sujets de la galerie présente un double intérêt. L'histoire de Clovis et celle de Télémaque présentent un beau contraste, car la première affirme la légitimité à travers l'histoire de la Monarchie française et la seconde témoigne de la sensibilité à la mode contemporaine et du goût pour le sujet gracieux.

Cycle de Clovis

L'histoire du roi mérovingien, Clovis 1^{er}, est un sujet très rare à l'époque. Il est connu que l'intérêt pour l'Histoire nationale peut être particulièrement attribué à la politique culturelle du comte d'Angiviller qui essaie d'animer de tels sujets dans la peinture d'histoire⁸⁴. Toutefois, le goût pour l'Histoire de France commence à apparaître dès le XVII^e siècle dans les domaines de l'histoire et de la littérature. Dès 1619, Scipion Dupleix rédige les *Mémoires des Gaules depuis le déluge jusqu'à l'établissement de la monarchie française*, qui raconte l'histoire avant Clovis⁸⁵. Après cela, de nombreux ouvrages sur l'Histoire de France sont successivement publiés, tels que ceux de Louis-Géraud de Cordemoy, entre 1685 et 1689, d'Henri Stuart de Bonair en 1688, de Louis Le Gendre en 1700, de Guillaume Marcel, à Amsterdam en 1705, de Claude-Auguste Berrey et de Chalon en 1720⁸⁶. Entre autres, les *Histoire de France* de

⁸⁴ Locquin, *op. cit.*, 1978 ; Crow, *op. cit.*, 1985, etc.

⁸⁵ S. Dupleix, *Mémoires des Gaules depuis le déluge jusques à l'establissement de la monarchie française, avec l'estat de l'Église et de l'Empire depuis la naissance de Jésus-Christ attendant en suite l'entière histoire de France*, Paris, C. Sonnius, 1619. Cet ouvrage est réédité en 1627, 1632, 1634 et 1639.

⁸⁶ L.- G. de Cordemoy, *Histoire de France*, Paris, Coignard, 1685-1689 ; H. S. de Bonair, *Histoire de France, depuis Pharamond jusqu'à Louis le Grand, [...] avec un discours à la gloire de monseigneur le Dauphin, [...] avec les portraits des rois et des reines, suivant les véritables originaux*, Paris, Besoigne, 1688 ; L. Le Gendre, *Histoire de France, contenant le règne des rois*

François Eudes de Mézeray et de Gabriel Daniel (abbé Daniel) trouvent un large lectorat et ces auteurs ont publié également leur *Abrégés*, respectivement en 1668 et en 1724⁸⁷. *L'Histoire critique de l'établissement de la Monarchie française dans les Gaules* de Jean-Baptiste Dubos (l'abbé Dubos) est un ouvrage scientifique qui connaît également un grand succès⁸⁸. À l'époque de la réalisation du cycle de Natoire, les ouvrages sur l'Histoire de France intéresse un vaste public de haut niveau culturel⁸⁹. Tous ces ouvrages racontent la vie de Clovis.

En parlant exclusivement de Clovis, nous trouvons, dès 1621, un ouvrage de Jean Savaron, *De la sainteté du roi Louis, dit Clovis, avec les preuves et autorités, et un abrégé de sa vie remplie de miracles*⁹⁰. En 1657, Jean Desmarets de Saint-Sorlin écrit un long poème héroïque, dont le frontispice est dessiné par Charles Le Brun : *Clovis ou*

des deux premières races, Paris, J. M. Guignard, 1700 ; G. Marcel, *Histoire de l'origine et des progrès de la monarchie française, suivant l'ordre des temps*, Amsterdam, Schette, 1705 ; C.-A. Berey, *L'histoire de la monarchie française, où se voient les portraits de tous ses rois, depuis Pharamond jusqu'à Louis XIV, à présent régnant, avec un abrégé historique, sous chacun d'eux, de leurs vies et des actions les plus remarquables de leurs règnes*, Paris, Perey, 1711 ; Chalons, *Histoire de France composée, par ordre et sous les yeux de M. de Harlay, premier Président au Parlement de Paris*, Paris, P. J. Mariette, 1734 (1^{re} éd., Paris, Mariette, 1720).

⁸⁷ F.-E. de Mézeray, *Histoire de France, depuis Pharamond jusqu'à maintenant. Œuvre enrichie de plusieurs belles et rares antiquités et d'un abrégé de la vie de chaque reine, [...] avec les portraits au naturel des rois, des reines, [...]*, Paris, M. Guillemot, 3 vol., Paris, M. Guillemot, 1685 (1^{re} éd., Paris, M. Guillemot, 1643-1651) ; E.-F. de Mézeray, *Abrégé chronologique de l'histoire de France, contenant l'origine des Français et leur établissement dans les Gaules avant Clovis et le règne des rois de France des deux premières races, avec la vie des reines*, nouv. éd. augmentée, 3 vol., Paris, C. Robustel, 1717 (1^{re} éd., Paris, L. Billaine, 1667-1668) ; G. Daniel, *Histoire de France, depuis l'établissement de la monarchie française dans les Gaules*, Paris, 3 vol., Paris, Mariette, 1727 (1^{re} éd., Paris, S. Bernard, 1713) ; G. Daniel, *Abrégé de l'histoire de France depuis l'établissement de la monarchie française dans les Gaules*, Paris, Mariette, 1731 (1^{re} éd., Paris, Mariette, 1723-1724).

⁸⁸ J.-B. Dubos, *Histoire critique de l'établissement de la Monarchie française dans les Gaules*, Paris, Osmont, 1734. Cet ouvrage est réédité en 1735 et 1742.

⁸⁹ Les Bénédictins, en particulier, contribuent à ce mouvement. Cf. Caviglia-Brunel, *op. cit.*, 2012, p. 82.

⁹⁰ J. Savaron, « De la sainteté du roi Louis, dit Clovis, avec les preuves et autorités, et un abrégé de sa vie remplie de miracles », *Les chroniques et annales de France, éd. par N. Gilles et revue par F. de Belleforests [sic]*, Paris, 1621. L'édition indépendante la plus ancienne de cet ouvrage, conservée à la Bibliothèque nationale, est la suivante : J. Savaron, *De la sainteté du roi Louis, dit Clovis, avec les preuves et autorités, et un abrégé de sa vie remplie de miracles*, 3^e éd., revue et augmentée, Lyon, N. Jullieron, 1622.

*la France chrétienne*⁹¹. Ce poème connaît un grand succès et est réédité en 1661 et en 1673. En 1725, Ignace François Limojon de Saint-Didier compose *Clovis, poème*, qui provoque quelques réactions⁹². Au XVIII^e siècle, des ouvrages scientifiques sur l'époque de Clovis sont également publiés, tels que la *Dissertation sur plusieurs circonstances du règne de Clovis*, qui gagne le prix de l'Académie de Soissons en 1738, et la *Dissertation sur le règne de Clovis*, rédigée par Ribauld de La Chapelle en 1741⁹³. Le cycle du château de La Chapelle Godefroy relèvent de ce mouvement ; le roi franc commence à être considéré comme un personnage important pour les origines de la Monarchie française. Signalant le débat intellectuel qui oppose en 1730 politiciens, historiens et philosophes (notamment Montesquieu) sur les caractéristiques de la monarchie française et sur la valeur de son pouvoir considéré par certains comme un régime absolu, Caviglia-Brunel affirme avec raison que le sujet emprunté à l'Histoire de France est d'actualité⁹⁴. Dans la peinture, les sujets de la vie de saint Louis sont prédominants (fig. 15)⁹⁵. Dans l'architecture, l'église Sainte-Geneviève (fig. 16), actuel Panthéon, conçue par Jacques-Germain Soufflot et construite à partir de 1764, est dédiée à une sainte française, contemporaine de Clovis 1^{er}. Le cycle du château de

⁹¹ J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne, poème héroïque*, avec une introduction, des notes, des variantes de l'édition de 1673, un glossaire [...] des appendices [...] par Félix R. Freudmann, et avec une notice bibliographique par H. Gaston Hall, Louvain ; Nauwelaerts ; Paris, B. Nauwelaerts, 1972 (1^{re} éd., Paris, A. Coubé, 1657).

⁹² I. F. Limojon de Saint-Didier, avec les *Lettres critiques sur le poème de Clovis* et une *Lettre sur le nouveau poème de Clovis*, par M. Poisson V. de Gomez, Paris, P. Prault, 1725. M. Poisson écrit les *Lettres critiques sur le poème Clovis* et une *Lettre sur le nouveau poème de Clovis*, qui sont également publiées dans l'ouvrage de Limogeon de Saint-Didier chez V. de Gomez à Paris en 1725.

⁹³ J. Le Beuf, *Dissertation sur plusieurs circonstances du règne de Clovis, et en particulier sur l'antiquité des monnaies de nos rois et de celles qui portent le nom de Soissons ; qui a remporté le prix dans l'Académie française de Soissons, en l'année 1738*, Paris, J. P. Delespine, 1738 ; Ribauld de La Chapelle, *Dissertation sur le règne de Clovis*, s. l., 1741.

⁹⁴ Caviglia-Brunel, *op. cit.*, 2012, p. 82.

⁹⁵ Entre autres, le décor peint de l'église Saint-Louis des Invalides, exécuté au début du XVIII^e siècle, celui de l'église Saint-Louis de Versailles, peints aux années 1760 et le cycle de *La Vie de saint Louis* à la chapelle de l'École militaire, dont les onze tableaux sont exposés au Salon de 1773. Cf. E. Bézaury, *L'iconographie de saint Louis au XVIII^e siècle*, mémoire de maîtrise, présentée à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2004.

La Chapelle Godefroy s'inscrit dans ce mouvement, qui s'exprimera pleinement dans la politique culturelle du comte d'Angiviller, lequel encouragera les sujets nationaux.

Cependant, hormis les illustrations des ouvrages sur l'Histoire de France, le thème de Clovis est beaucoup plus rare que celui de saint Louis. Le catalogue de l'exposition organisée au musée des Beaux-Arts de Reims à l'occasion du XV^e centenaire de son baptême, en 1996, et le livret de l'exposition du Heimatmuseum à Zülpich (Allemagne) la même année, font une étude déterminante de l'iconographie de Clovis⁹⁶. Selon ces catalogues, elle a deux fonctions principales : premièrement, légitimer le régime politique contemporain par des œuvres, en soulignant que la lignée est ininterrompue depuis le roi franc ; deuxièmement, consolider le lien entre la monarchie et le christianisme, en recherchant le soutien de l'Église pour le régime. Le baptême de Clovis prend une importance spéciale en tant qu'origine du sacre des rois de France à Reims de par confusion des deux rites liturgiques, l'onction se faisant en cours du baptême mais aussi du sacre royal, et Clovis devient une référence importante pour les rois de France⁹⁷.

Ainsi est-ce d'abord afin de glorifier la légitimité du pouvoir royal que le sujet de Clovis est choisi pour le décor de la galerie. Duretteste pense que c'est Natoire lui-même qui propose ce sujet, parce que le peintre a dessiné ce roi mérovingien pour le frontispice de *l'Histoire de l'Église gallicane*, rédigée par le père Jacques Longuéval en 1730⁹⁸ ; mais étant donné que Natoire ne peint plus de bataille, il semble que ce soit le

⁹⁶ *Clovis et la mémoire artistique : 496-1996, Reims*, ouvrage publié dans le cadre de l'exposition du Musée des beaux-arts de Reims, 22 juin-16 novembre 1996, cat. sous la direction de V. Alemany-Dessaint ; commissariat, V. Alemany-Dessaint ; documentation, F. Balland, M. Jonot ; secrétariat, M.-C. Tupin, Reims, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Reims, 1996 ; *Chlodwig und die "Schlacht bei Zülpich" : Geschichte und Mythos 496-1996*, Begleitbuch zur Ausstellung in Zülpich 30.08 - 26.10.1996, rééd. D. Geuenich, T. Grünwald, R. Weitz, Euskirchen, Kümpel, 1996.

⁹⁷ *Clovis et la mémoire artistique*, cat. exp., *op. cit.*, 1996, p. 15.

⁹⁸ Duretteste, *op. cit.*, p. 74.

commanditaire qui ait choisi le sujet⁹⁹. En fait, en 1740, Louis XV passera une nuit au château de La Chapelle Godefroy¹⁰⁰ et le décor de la galerie permettra de lui montrer la glorification de la monarchie et la fidélité d'Orry au roi. En même temps, ce sujet rare a pour rôle de manifester l'érudition du ministre en matière d'ouvrages historiques et de recherches récentes, publiés pendant la seconde moitié du XVII^e siècle et la première moitié du XVIII^e siècle.

Cycle de Télémaque

Le sujet de Télémaque présente un contraste avec celui de Clovis. François de Salignac de La Mothe Fénelon écrit un roman à la fois amusant et instructif pour son élève royal, le duc de Bourgogne, petit-fils de Louis XIV, qui raconte les aventures de Télémaque, accompagné de Minerve déguisée en Mentor, et est une allusion critique au règne du Roi-Soleil, tout en ayant un but pédagogique. Ce n'est qu'en 1717 que le neveu de l'écrivain fait faire une édition complète. Elle contient des illustrations, gravées par Giffard d'après le dessin de Jean Baptiste Bonnard. Mais il y avait déjà une discussion pour ou contre ce roman. En 1700, Pierre-Valentin Faydit rédige *Télémacomanie ou la censure et critique du roman intitulé les Aventures de Télémaque fils d'Ulysse* et Nicolas Gueudeville publie *Critique générale du Télémaque*¹⁰¹. Andrew Michael Ramsay rédige ensuite *Discours de la poésie épique et de l'excellence du poème de Télémaque* dans une édition des *Aventures de Télémaque* en 1717 et *Essay de politique où l'on traite de la nécessité, de l'origine des droits, des bornes et des différentes formes de la souveraineté selon les principes de l'auteur de*

⁹⁹ Boyer, *op. cit.*, 1945, p. 86 ; *Natoire cat. exp.*, p. 57 ; *La vie en champagne, op. cit.*, 1977, p. 20.

¹⁰⁰ Babeau, *op. cit.*, 1876, p. 8 ; *La vie en champagne, op. cit.*, 1977, p. 9.

¹⁰¹ P.-V. Faydit, *La Télémacomanie, ou la Censure et critique du roman intitulé : « Les Aventures de Télémaque »*, Eleutérople, P. Philalèthe, 1700 ; N. Gueudeville, *Critique générale des Aventures de Télémaque*, Cologne, les héritiers de P. Marteau, 1700.

Télémaque en 1719¹⁰². Claude Capperonnier écrit *Apologie du Télémaque, contre les sentiments de monsieur de Voltaire, tirés de son Essai sur le poème épique* en 1736¹⁰³. Dans le domaine du théâtre, Antoine Danchet publie l'opéra de *Télémaque*, composé par André Campra, adaptation de plusieurs opéras déjà joués au cours des années précédentes : *Télémaque : tragédie [...] représentée pour la première fois par l'Académie royale de Musique l'onzième jour de novembre 1704*.¹⁰⁴ Il est ensuite réédité en 1714 et en 1730. Un autre opéra sur la musique de Destouches et des paroles de l'abbé Pellegrin est également publiée en 1714¹⁰⁵. Ainsi, au début du XVIII^e siècle, le roman de Fénelon connaît un grand engouement.

Alors que Natoire réalise son cycle, l'histoire de *Télémaque* commence à gagner en faveur comme sujet de peinture. Jean Raoux peint *Télémaque raconte ses aventures à Calypso* (fig. 24) en 1715 pour le duc d'Orléans, qui se montre favorable à Fénelon. Un an après l'achèvement du cycle de Natoire, en 1736, Collin de Vermont présente à l'Académie deux tableaux dont l'un est *Télémaque et Eucharis*¹⁰⁶. Selon le livret du Salon, Henri de Favanne présente au Salon de 1737 trois tableaux sur ce thème : *Télémaque prenant l'Amour pour un enfant ordinaire ; Télémaque ressent son*

¹⁰² A. M. Ramsay, *Discours de la poésie épique et de l'excellence du poème de Télémaque, suivi des Aventures de Télémaque par Fénelon*, 2 vol., Paris, F. Delaulne, 1717 ; A. M. Ramsay, *Essay de politique où l'on traite de la nécessité, de l'origine des droits, des bornes et des différentes formes de la souveraineté selon les principes de l'auteur de Télémaque*, La Haye, H. Scheurleer, 1719.

¹⁰³ C. Capperonnier, *Apologie du Télémaque, contre les sentiments de monsieur de Voltaire, tirés de son Essai sur le poème épique*, Paris, P. Ribou, 1736.

¹⁰⁴ A. Danchet et al., *Télémaque : tragédie [...] représentée pour la première fois par l'Académie royale de Musique l'onzième jour de novembre 1704, opéra composé par A. Campra*, Paris, J. B. C. Balard, 1730 (1^{re} éd., Paris, C. Balard, 1704).

¹⁰⁵ S.-J. Pellegrin, *Télémaque et Calypso, tragédie en musique [...] représentée pour la première fois par la même académie le jedy quinziesme jour de novembre 1714, opéra composé par A.C. Destouches*, Paris, Balard, 1714.

¹⁰⁶ [Anonyme], *Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale [...]*, Paris, Jacques Collombat, 1737, p. 21. Cf. J. J. Guiffrey (éd.), *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Nogent-le-Roi, Librairie des arts et métiers, 1900 (1^{re} éd., 4 vol., Paris, 1869-1872), t. 1. Un dessin préparatoire, intitulé *Télémaque et Eucharis*, est conservé au musée du Louvre (fig. 17).

*pouvoir ainsi que Calypso et ses nymphes ; Télémaque déclare sa passion à Eucharis*¹⁰⁷.

Louis Galloche également expose son tableau sur ce sujet au Salon. Tous ces tableaux représentent une scène de l'amour de Télémaque dans l'île de Calypso.¹⁰⁸ Comme nous verrons plus loin, Natoire ne fait pas exception.

Le thème de Télémaque, l'opposition à la tyrannie, contraste avec celui de Clovis qui glorifie l'autorité royale ; en même temps le sujet de Télémaque concerne une question de moralité plus intérieure : le conflit entre l'amour et l'honneur. Le cycle de Télémaque doit servir à montrer la sensibilité à la mode et le goût d'Orry pour les sujets gracieux et légers. Comme nous l'avons vu, il a commandé auparavant des mythologies pour d'autres pièces du château. Le marquis d'Argenson, qui le tient pour « un gros bourgeois renforcé »¹⁰⁹ et lui est hostile, considère que c'est « le mauvais goût bourgeois », mais dans les années 1730, ces sujets connaissent un grand essor. Ce que démontre le Concours de la peinture d'histoire, organisé par l'Académie royale de la peinture et de la sculpture en 1727. Malgré l'intention de l'Académie de faire triompher le sujet moralisateur de François Le Moyne, ce sont les œuvres mythologiques qui retiennent les spectateurs (fig. 19 et 20)¹¹⁰.

La politique d'Orry en tant que directeur général des Bâtiments du roi est parfois critiquée, parce qu'il restreint le budget, mais c'est lui qui recommence à organiser régulièrement le Salon et il commande l'une après l'autre des ensembles de cartons de tapisseries pour la manufacture royale : *Tenture des arts* à Jean Restout en 1737 (ill. 349-352), *Histoire de Marc-Antoine* à Natoire en 1741 (ill. 109-112), *Histoire de*

¹⁰⁷ Un tableau, exécuté par ce peintre et intitulé *Séparation de Télémaque et Eucharis*, est conservé au musée des Beaux-Arts de Lyon (fig. 18).

¹⁰⁸ Caviglia-Brunel, *op. cit.*, 2002, t. 2, p. 455.

¹⁰⁹ R.-L. d'Argenson, *Mémoire et journal inédit du marquis d'Argenson, publié pour la première fois d'après les manuscrits autographes de la Bibliothèque du Louvre, pour la Société de l'histoire de France*, par E. B. Rathery, Paris, Vve de J. Renouard, 1859-1867, p. 358.

¹¹⁰ P. Rosenberg, « Le concours de peinture de 1727 », *Revue de l'art*, n° 7, 1977, pp. 29-43.

Jason à Jean-François de Troy en 1743 (ill. 122-129) et *Histoire de Thésée* à Carle Vanloo en 1745 (ill. 130)¹¹¹.

Nous pouvons reconnaître la volonté d'Orry d'encourager les cycles de peinture narrative également dans le décor de la galerie de son château. Le cycle de Clovis et celui de Télémaque sont un choix de sujet parfaitement équilibré, car le premier est une peinture de bataille, servant traditionnellement à montrer l'autorité princière, qui glorifie vigoureusement la légitimité du pouvoir royal par la référence à l'Histoire de la monarchie et le second, au contraire, souligne les vertus du prince contre l'autoritarisme et, en même temps montre le goût du commanditaire pour les scènes d'amour gracieuses et élégantes qui commencent à plaire.

Choix des scènes

Cycle de Clovis

Le cycle de Clovis de Natoire fait apparaître un caractère nouveau par rapport à la tradition iconographique de ce sujet. Ce roi franc, souvent représenté dans les galeries des rois des demeures royales et seigneuriales et qui rencontre une grande faveur au XVII^e siècle, joue un rôle important pour la représentation de l'Histoire de France¹¹². Toutefois, tant dans les peintures que dans les publications sur l'Histoire de France, Clovis n'en incarne jamais l'origine, mais Pharamond, ancêtre mythique des Mérovingiens. Clovis est célébré en tant que premier « Roi très chrétien », et non

¹¹¹ F. Engerand, *Inventaire des collections de la couronne, Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du roi (1709-1792)*, Paris, 1901, pp. XLVII-L : Restout : pp. 416-420 ; Natoire : pp. 316-318 ; F. de Troy : pp. 465-466 ; Carle Vanloo, pp. 476-477 ; M. Fenaille, *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins de 1600 à 1900*, t. 4 : *XVIII^e siècle*, 2^e partie, 1737-1794, Paris, 1903-1923, pp. 84-90 ; pp. 91-98 ; pp. 99-135 ; pp. 136-139 ; Locquin, *op. cit.*, p. 2.

¹¹² *Clovis et la mémoire artistique*, cat. exp., 1996, pp. 25-27.

comme fondateur de la lignée des rois de France. En fait, dans l'iconographie de Clovis, c'est son baptême par saint Rémi qui est le plus souvent représenté dans les décors d'architecture religieuse, comme le montre le répertoire précieux de cent-trois peintures françaises sur ce thème, publié dans le catalogue du musée des Beaux-Arts de Reims (fig. 21 et 22)¹¹³. L'ensemble de tapisseries, commandée par la cour de Bourgogne pour la cathédrale de Notre-Dame de Reims illustre, entre autres, la vie de Clovis : l'épisode du vase de Soissons, qui représente la punition par Clovis du soldat qui brise un vase du trésor de l'église de Reims et le baptême par saint Rémi.

Plusieurs compositions sur la vie de Clovis, exécutées par des peintres italiens au XVI^e siècle, dans la chapelle Saint-Rémi de l'église Saint-Louis-des-Français sont significatives, car Natoire a pu les voir, pendant ses études à l'Académie de France à Rome. Un peintre florentin, Jacopino del Conte, compose pour l'autel : *Clovis brise les idoles pendant que saint Rémi baptise ses compagnons*. Siciolante da Sermoneta, peintre romain, peint *Clovis baptisé par saint Rémi*. Pellegrino Tibaldi exécute trois œuvres de la voûte : *La Prise de Soissons*, *Le Vase de Soissons*, *La Bataille de Tolbiac*. Bien que de nombreux chercheurs soulignent l'influence de ce décor sur Natoire¹¹⁴, c'est la différence du choix des scènes, probablement due à l'intention du commanditaire, qui retient l'attention. Nous démontrons ensuite que, fondé sur la tradition iconographique de Clovis en tant que roi chrétien, le cycle de Natoire y ajoute deux vertus profanes du prince : la gloire militaire et la justice.

D'abord, nous assistons, ici, à une laïcisation du thème, tout comme le remarque Christian Michel sur l'iconographie du cycle de bas-reliefs de la chapelle de l'École militaire, exécuté entre 1691 et 1699, et celle du cycle de peinture de la chapelle des

¹¹³ *Clovis et la mémoire artistique*, cat. exp., 1996, pp. 235-250.

¹¹⁴ Boyer, *op. cit.*, 1945, pp. 85-86 ; *Natoire*, cat. exp., 1977, p. 57 ; *La vie en champagne*, *op. cit.*, 1977, p. 18 ; Caviglia-Brunel, *op. cit.*, 2002, t. 1, p. 101 ; Caviglia-Brunel, *op. cit.*, 2012, p. 84.

Invalides, réalisé entre 1771 et 1773¹¹⁵. Il est exceptionnel que le cycle de Natoire ne représente pas le baptême auquel la tradition accorde la plus grande importance. De plus, parmi les quatre grands tableaux, trois traitent d'une bataille et le cycle souligne que l'établissement du Royaume de France repose sur l'agrandissement du territoire par la victoire de Clovis¹¹⁶. Dans *La Bataille de Tolbiac* (Planche 3), qui donne l'occasion à Clovis de se convertir au christianisme, et *La Bataille de Vouillé* (Planche 6), qui présente le triomphe du catholicisme contre l'hérésie, nous pouvons reconnaître une signification religieuse, mais c'est *Le Siège de Bordeaux* (Planche 5) qui montre le plus explicitement les caractéristiques de ce cycle.

Dans l'inventaire du 18 au 20 décembre 1792¹¹⁷, cette œuvre est d'abord intitulée « le Siège de Soissons » puis ce titre est rayé et réécrit comme « d'Arles », qui est lui aussi rayé. Babeau suit la seconde interprétation¹¹⁸, mais dans la note 1 de la page 14, il se demande s'il ne s'agit pas du siège d'Avignon¹¹⁹. Le catalogue des tableaux du musée de Troyes en 1879 précise le titre, en interprétant le héros comme le fils de Clovis : « Siège d'Arles, par Théoderik, fils de Clovis »¹²⁰. Pron, qui rédige la sixième édition du catalogue du musée, adopte Avignon avec une description du tableau : « Clovis, à cheval, ayant à la main le bâton de commandement, semble indiquer l'endroit de la ville qu'il faut attaquer : on voit, au fond, les remparts garnis de défenseurs, menacés déjà par de nombreux soldats, qui dressent devant les murs des

¹¹⁵ C. Michel, « Histoire, mémoire et représentation : Figurer des scènes du Moyen-Âge avant la Révolution », *Historiographie de la France et mémoire du royaume au XVIII^e siècle*, éd., M. Fumaroli, C. Grell et al, Paris, Champion, 2006, p. 328.

¹¹⁶ Duretteste, *op. cit.*, p. 75.

¹¹⁷ A. D. de l'Aube, 1/Q/1008, F^o 4.

¹¹⁸ Babeau, *op. cit.*, 1876, p. 13.

¹¹⁹ Babeau, *op. cit.*, 1876, p. 14.

¹²⁰ *Catalogue des tableaux exposés au musée de Troyes, fondé et dirigé par la Société académique de l'Aube*, 3^e éd., Troyes, impr. de Dufour-Bouquot, 1879, p. 38.

échelles et autres instruments d'attaque »¹²¹. Babeau nomme encore ce tableau « le Siège d'Arles » dans l'article sur le musée de Troyes, publié dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1899¹²². Royer qui rédige la septième édition du catalogue du musée en 1907 maintient le titre, « Siège d'Avignon » avec la même description que celle de Pron¹²³. C'est la huitième édition du catalogue en 1911 qui adopte pour la première fois le titre « Siège de Bordeaux »¹²⁴. Comme Duretteste l'affirme¹²⁵, le livret du Salon de 1737, où ce tableau est présenté, est le plus fiable ; or le livret le nomme « Le siège de Bordeaux, par Clovis »¹²⁶. À droite en haut de la composition, nous voyons le fleuve avec quelques vaisseaux, qui évoque l'importance qu'avait au XVIII^e siècle le port de cette ville. Cependant, la dénomination erronée qui remonte à 1792 prouve explicitement que l'épisode du siège de Bordeaux n'est pas alors très connu.

De nos jours, la prise de Bordeaux, datée de 498, est considérée comme la deuxième campagne victorieuse de Clovis contre les Wisigoths ; elle se situe après la bataille de Tolbiac et la conquête de Saintes en 496 et précède la victoire décisive de Vouillé¹²⁷. Clovis avance de nouveau sur Bordeaux et à la fin de l'année 507, y prend ses quartiers d'hivers. L'année suivante, il s'empare de Toulouse, où il se saisit du trésor d'Alaric, puis d'Angoulême, dont les remparts se sont miraculeusement effondrés. Selon les recherches actuelles, Clovis se rend donc deux fois à Bordeaux. Toutefois, dans les textes contemporains du cycle, il y a peu de description du siège de Bordeaux

¹²¹ H. Pron, *Catalogue des tableaux exposés au Musée de Troyes fondé et dirigé par la Société académique de l'Aube*, 6^e éd., Troyes, musée, 1897, p. 56.

¹²² A. Babeau, « Musées de Province : le Musée de Troyes », *G.B.A.*, 3^e pér., 1899, t. 21, p. 507.

¹²³ D. Royer, *Catalogue des tableaux exposés au musée de Troyes, fondé et dirigé par la Société académique de l'Aube*, Troyes, Musée, 1907, p. 74.

¹²⁴ *Catalogue des tableaux exposés au musée de Troyes, fondé et dirigé par la Société académique de l'Aube*, 8^e éd., Troyes, Musée, 1911, p. 66.

¹²⁵ Duretteste, *op. cit.*, p. 99.

¹²⁶ *Explications* [...], [anonyme], *op. cit.*, 1737, p. 20.

¹²⁷ Sur la vie de Clovis, voir : P. Périn ; G. Duchet-Suchaux, *Clovis et les Mérovingiens*, Paris, Sélection du « Reader digest », 2002.

et si cette ville est mentionnée, ce n'est qu'après la bataille de Vouillé et il y a des confusions entre la prise de la ville et l'hivernage¹²⁸.

Nous proposons deux raisons pour lesquelles le commanditaire choisit cette scène, malgré la rareté des descriptions, pour un tableau de grand format du cycle de La Chapelle Godefroy. D'abord, il s'agit de mettre en valeur la gloire militaire. Ensuite, Bordeaux est une ville particulière qui appartient à l'Angleterre du XII^e au XV^e siècle et qui garde un esprit d'indépendance vis-à-vis du Royaume de France. Pendant la Fronde, le prince de Condé s'appuie sur cette ville, dominée par un mouvement populaire, l'Ormée, opposé au Parlement, après quoi la monarchie bourbonnienne s'attache à mettre Bordeaux complètement sous son contrôle et durant le XVIII^e siècle, Bordeaux se soumet entièrement au pouvoir royal¹²⁹. Le tableau *Le Siège de Bordeaux*, qui illustre la conquête de la ville par le roi franc, manifeste que cette ville, qui connaît au XVIII^e siècle un grand essor économique dû au commerce colonial qui redistribue le sucre et le café « des Isles », est bel et bien assujéti au pouvoir royal.

Le titre d'un tableau (Planche 4), conservé avec d'autres au musée des Beaux-Arts de Troyes, *Saint Rémi apportant à Clovis la soumission du peuple de Reims*, est généralement accepté aujourd'hui¹³⁰. En 1875, Babeau comprend ce tableau comme « la Soumission de saint Rémi »¹³¹. Le catalogue des tableaux du musée de Troyes de la troisième édition en 1879 précise le titre : « Saint Rémy apportant à Clovis

¹²⁸ Ceux qui parlent de la conquête sont : Mézeray, *Le Gendre*, Daniel. Ceux qui parlent de l'hivernage sont les suivants : Savaron, Daniel, Dubos. Daniel pense que Clovis conquiert la ville et y passe l'hiver. Cf. Bonair, *op. cit.*, pp. 32-33 ; Savaron, *op. cit.*, 1622, p. 13 ; Mézeray, *op. cit.*, 1684 (1^{re} éd. 1643-1651), t. 1, pp. 19-20 ; Mézeray, *op. cit.*, 1717, t. 1, p. 515 ; Le Gendre, *op. cit.*, t. 1, pp. 74-75 ; Daniel, *op. cit.*, 1727, t. 1, p. 62 ; Dubos, *op. cit.*, 1735, t. 2, p. 577.

¹²⁹ J. Dumas, *Bordeaux ; ville paradoxale : Temps et espaces dans la construction imaginaire d'une métropole*, Talence, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2000, pp. 35-39.

¹³⁰ Babeau, *op. cit.*, 1876, p.13 ; Boyer, *op. cit.*, 1945, p. 86 ; Duretteste, *op. cit.*, pp. 99-100 ; *La vie en champagne*, *op. cit.*, 1977, p. 18 ; *Natoire*, cat. exp., 1977, p. 57, n° 10.

¹³¹ Babeau, *op. cit.*, 1876, p. 13.

la soumission des peuples de Reims »¹³². Les éditions suivantes continuent à adopter ce titre avec une description : « À gauche, saint Rémy, en robe brune et couvert d'un manteau noir, s'agenouille devant Clovis, assis sur un trône dressé au pied d'un arbre ; on voit dans le lointain les murailles de Reims »¹³³. Mais, comme Duretteste affirme qu'il s'agit « d'une interprétation de l'histoire sans base précise »¹³⁴, la scène de la domination du diocèse de Reims par Clovis après la bataille de Soissons n'apparaît dans aucun ouvrage sur l'Histoire de France aux XVII^e et XVIII^e siècles. Dans sa *Notice sur les collections dont se compose le Musée de Troyes* en 1850, Gréau présente la disposition des tableaux dans les appartements de La Chapelle Godefroy, d'après « une pièce des Archives départementales de l'Aube »¹³⁵. Cette œuvre y est décrite comme « Saint Rémy et Clovis »¹³⁶, mais aucun inventaire n'explique quelle scène est représentée¹³⁷.

Il y a deux scènes où saint Rémi apparaît dans la vie de Clovis. L'une est bien évidemment le baptême et l'autre est l'épisode du vase de Soissons. Celui-ci est décrit dans le livre II de l'*Histoire ecclésiastique des Francs* de Grégoire de Tours¹³⁸ et tous les ouvrages sur l'histoire de Clovis le mentionnent¹³⁹. À la bataille de Soissons, Clovis vainc Syagrius, fils d'Egidius, qui s'intitule « Roi des Romains » et qui contrôle

¹³² *Catalogue des tableaux exposés au musée de Troyes, op. cit.*, 1879, p. 38.

¹³³ Pron, *op. cit.*, 1897, p. 57 ; D. Royer, *Catalogue des tableaux exposés au musée de Troyes, fondé et dirigé par la Société académique de l'Aube*, Troyes, Musée, 1907, p. 74 ; *Catalogue des tableaux exposés au musée de Troyes, op. cit.*, 1911, p. 66.

¹³⁴ Duretteste, *op. cit.*, p. 99.

¹³⁵ J. Gréau et al., *Notice sur les collections dont se compose le Musée de Troyes*, Troyes, musée des Beaux-Arts, 1850, pp. XIX-XXI. Gréau ne précise ni la cote ni le titre de l'archive.

¹³⁶ *Ibid.*, p. XX.

¹³⁷ Inventaire du 18 au 20 décembre, celui du 25 février 1793 et celui du 3 juin de la même année. A.D. de l'Aube, 1/Q/1008 ; 1/Q/1009.

¹³⁸ Grégoire de Tours, *Histoire des Francs*, trad. en français par M. Guizot et R. Fougère, Clermont-Ferrand, 2001, première partie, Livre II, pp. 94-96.

¹³⁹ Savaron, *op. cit.*, 1622, p. 19 ; p. 21 ; Mézeray, *op. cit.*, 1685, t.1, p. 3 ; Le Gendre, *op. cit.*, t. 1, p. 90 ; Mézeray, *op. cit.*, 1717, t. 1, p. 311 ; Daniel, *op. cit.*, 1727, t. 1, p. 9 ; Daniel, *op. cit.*, 1731, t. 1, p. 7 ; Dubos, *op. cit.*, 1734, t. 2, p. 338.

une enclave gallo-romaine entre Meuse et Loire, dernier fragment de l'Empire d'Occident. C'est une coutume des Francs, qu'après une expédition, le butin se partage en présence de toute l'armée : dans le butin de cette bataille, il y a un grand vase précieux, d'un très beau travail. Des soldats l'ont pris dans une église de Reims. L'évêque demande à Clovis de le rendre et Clovis le lui promet. Avant de partager le butin, il demande publiquement que ce vase lui soit réservé. Mais un soldat s'y oppose et brise le vase. Le roi dissimule sa colère. Un an après, Clovis inspecte les soldats et reproche à ce soldat-là le mauvais entretien de sa hâche, en la jetant par terre. Quand ce soldat se penche pour la reprendre, le roi lui fend la tête avec la sienne, en disant : « Ainsi as-tu fait au vase à Soissons ». Cet acte le fait redouter des Francs.

Dans le tableau de Natoire, le vieil homme qui, agenouillé devant Clovis, semble le supplier et Clovis qui lui adresse la parole, tendant la main vers lui, représente le moment où le roi mérovingien accepte de rendre le vase. De plus, un dessin de Natoire, dont la trace est aujourd'hui perdue et qui passe à la vente Neyman à Paris à la fin de juin 1776, est considéré comme bien proche de ce tableau dans le catalogue de l'exposition de Natoire de 1977¹⁴⁰. Le catalogue de la vente le décrit ainsi : « Un guerrier sur un trône à qui on vient demander la grâce »¹⁴¹. Tout en affirmant que le vieil homme devant Clovis semble supplier, Duretteste adopte le titre qui désigne la soumission de Reims¹⁴². Cependant, vu l'importance de l'épisode du vase de Soissons dans les textes contemporains, ne convient-t-il pas de penser que cette composition le représente ? Cet épisode, qui est considéré, dans les manuels scolaires du XIX^e siècle¹⁴³, comme la représentation de l'intransigeance du roi franc, est plutôt cité,

¹⁴⁰ *Natoire*, cat. exp., *op. cit.*, 1977, p. 57.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁴² Duretteste, *op. cit.*, p. 99.

¹⁴³ *Clovis et la mémoire artistique*, cat. exp., *op. cit.*, 1996, pp. 47-58.

dans les ouvrages sur l'Histoire de France de l'Ancien Régime, comme anecdote qui montre son adhésion au christianisme. Contrairement à un manuscrit enluminé du XV^e siècle (fig. 23), qui représente Clovis châtiant le soldat et souligne l'autorité et la sévérité absolues du roi, que personne ne peut contrarier, le tableau de Natoire montre plutôt la vertu de la justice du prince qui accepte une supplication, en dépit des conventions.

De plus, cet épisode de la bataille de Soissons a un lien avec le commanditaire. Comme nous l'avons dit, Orry est nommé intendant de Soissons avec le soutien du cardinal de Fleury, en 1725. Le cycle de Clovis est souvent interprété comme une allégorie flatteuse pour Louis XV et le cardinal, protecteur d'Orry¹⁴⁴ et cette scène, qui illustre la protection du christianisme et la justice du prince, convient parfaitement à l'intention du commanditaire.

Ainsi le cycle de Natoire, fondé sur la tradition iconographique de Clovis qui souligne le lien avec le christianisme, représente-t-il deux vertus profanes du prince que sont la gloire militaire, avant tout, et la justice. Ce sont les deux dessus de portes allégoriques qui résument ces vertus (Planches 1 et 2). L'un représentant Clovis, un casque et une cuirasse à ses pieds, couronné de laurier par la Gloire tenant une palme, qui est son attribut, dans l'autre main et au fond à gauche, la Religion portant la Croix et le livre des Écritures. Il représente l'épanouissement du christianisme dû à Clovis. Dans l'autre tableau, la France, sous la figure d'une femme casquée et armée de l'épée et du bouclier, désigne du doigt la Justice portant un faisceau de licteur romain et la Renommée volant au-dessus, qui embouche sa trompette. Ce tableau représente la France qui obtient la paix grâce au triomphe de Clovis et glorifie la vertu de la justice.

¹⁴⁴ Boyer, *op. cit.*, 1945, p. 86 ; *Natoire*, cat. exp., *op. cit.*, 1977, p. 57 ; *La vie en champagne*, *op. cit.*, 1977, p. 18 ; Michel, *op. cit.*, 2006, p. 325 ; Caviglia-Brunel, *op. cit.*, 2012, p. 82.

Cycle de Télémaque

À propos de l'iconographie de Télémaque, l'article de Keller est essentiel¹⁴⁵. Il présente plusieurs sortes d'interprétations de ce roman : interprétation pédagogique, interprétation morale et politique, interprétation sentimentale et interprétation comme l'histoire d'un amour. Cette dernière intervient particulièrement pour l'opéra et pour la peinture¹⁴⁶. Le cycle de Natoire, qui ne choisit dans les aventures du héros que des scènes d'amour sur l'île de Calypso, correspond à cette catégorie. De nombreux chercheurs soulignent que ce cycle transforme l'histoire à visée pédagogique en scènes aimables dépourvues de signification¹⁴⁷. Certes, beaucoup d'illustrations des textes contemporains présentent l'arrivée de Télémaque à l'île de Calypso et la chute du héros dans la mer, poussé par Mentor, qui le force à quitter l'île, tandis que le cycle de La Chapelle Godefroy, au contraire, ne représente que les épisodes qui se rapportent aux amours des personnages principaux, dans l'île. Toutefois, en réexaminant le choix des scènes, y compris celles des dessus de portes, nous pouvons reconnaître une allégorie morale concernant la vie intérieure et privée du prince, le conflit entre l'amour et l'honneur, à la différence des vertus du cycle de Clovis, toutes deux officielles, que sont la gloire militaire et la justice.

Le tableau, conservé au musée Pouchkine, est intitulé « *Éducation de l'Amour* » (Planche 9) (Annexe 3)¹⁴⁸. Cette dénomination remonte à l'article de Serge Ernst sur

¹⁴⁵ P. Keller, « Der « Telemach » in der Kunst des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Zur Rezeption einer Homerischen Figur in Fénelons Roman und der Romanfigur in der Kunst », *Homer in der Kunst der Goethe-Zeit*, Ausst.Kat., Stendal, Winckelmann Museum, 6 Nov.-9 Jan. 1998, Mayence, 1998, pp. 204-219.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 210.

¹⁴⁷ Boyer, *op. cit.*, 1945, p. 115 ; p.118 ; *Natoire*, cat. exp., *op. cit.*, 1977, p. 60 ; Caviglia-Brunel, *op. cit.*, 2002, t. 2, p. 455.

¹⁴⁸ I. Kuznetsova et E. Sharnova, *France : painting collection. 16th-First half 19th century*, Moscow, The State Pushkine Museum, Red square, 2005, p. 187, n° 172.

l'exposition de peinture française à Petrograd (actuellement Saint-Pétersbourg) en 1928¹⁴⁹. Ce tableau fait partie des œuvres, présentées par un antiquaire, Negri, à l'exposition d'œuvres d'art anciennes à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg en 1852¹⁵⁰. Il y est exposé sous le titre *Éducation de l'Amour* et il est acheté avec d'autres œuvres par le comte Worontstoff-Dachkoff¹⁵¹. Réau adopte aussi ce titre dans son *Catalogue de l'art français dans les musées russes*¹⁵² et les chercheurs le suivent lors de l'exposition de Natoire en 1977¹⁵³. Le catalogue du musée le suit encore en 1980¹⁵⁴.

En effet, l'Amour enfant entouré de nymphes, qui peuvent être considérées comme les Trois Grâces, évoque ce sujet. Mais comme ce tableau appartient évidemment au cycle de l'histoire de Télémaque, il faut chercher le sujet dans ce roman. Ainsi que le catalogue même du musée Pouchkine l'affirme¹⁵⁵, cette toile est identifiée à un tableau exposé au Salon de 1739, car le livret du Salon mentionne deux titres : « *Vénus qui présente l'Amour à la nymphe Calypso* », « *Télémaque dans l'île de Calypso parmi les nymphes et caressant l'Amour* »¹⁵⁶ et ce dernier tableau est identifié par ailleurs. Par conséquent, cette composition, qui représente un cygne et un couple de colombes, attributs de Vénus, illustre le septième chapitre du roman de Fénelon. Dans le texte, Calypso, qui reçoit l'Amour de la déesse, sent la flamme couler dans son

¹⁴⁹ S. Ernst, « L'exposition de peinture française à Petrograd », *G.B.A.*, t. 17, 5^e période, mars 1928, p. 178.

¹⁵⁰ Kuznetsova et Sharnova, *op. cit.*, p. 187.

¹⁵¹ Ernst, *op. cit.*, 1928, p. 178. Cette provenance est également confirmée par Boyer. Cf. Boyer, *op. cit.*, 1945, pp. 14-15, n° 39.

¹⁵² L. Réau, *Catalogue de l'art français dans les musées russes*, Paris, Alman Colin, 1929 (1^{re} éd., *B.S.H.A.F.*, 1928), p. 87, n° 66.

¹⁵³ *Natoire*, cat. exp., *op. cit.*, 1977, pp. 59-60 ; *La vie en champagne*, *op. cit.*, 1977, p. 18.

¹⁵⁴ I. Kouznetsova (Kuznetsova) et A. Guéorguievskaja, *La Peinture française au Musée Pouchkine*, trad. par Z. Spetchinsky, Paris, éd. Cercle d'art, 1980, p. 395, n° 416.

¹⁵⁵ Kuznetsova et Sharnova, *op. cit.*, p. 187, n° 172.

¹⁵⁶ « Exposition de tableaux, sculptures, gravures, dessins, et autres ouvrages de l'Académie royale de peinture et sculpture [...] », *M.F.*, septembre 1739, p. 2221.

sein et ne pouvant en supporter la chaleur, elle donne bientôt l'Amour à une nymphe qui se trouve à côté, Eucharis¹⁵⁷. L'œuvre de Natoire, qui montre la scène allant provoquer le conflit amoureux entre Télémaque, Calypso et Eucharis, représente donc le commencement des drames de l'amour.

C'est *Télémaque caressant l'Amour dans l'île de Calypso* (Planche 10) et *Le Vaisseau de Télémaque brûlé par les nymphes* (Planche 11) qui illustrent particulièrement bien cette opposition entre l'amour et la gloire. Dans le tableau, exposé au Salon de 1739 et décrit dans le livret comme « *Télémaque dans l'île de Calypso parmi les nymphes caressant l'Amour* »¹⁵⁸, nous voyons Calypso qui donne une couronne de fleurs à l'Amour assis sur ses genoux, Télémaque qui va le prendre dans ses bras et Mentor qui semble lui faire des remontrances. La scène du tableau de Raoux de 1715, *Télémaque raconte ses aventures à Calypso* (fig. 24), ressemble largement à celle de la composition de Natoire, mais celle-ci décrit les échanges délicats de sentiments des personnages : Mentor qui, un doigt sur les lèvres, fait une observation à Télémaque, lequel lève les yeux vers lui avec un air inquiet, bien qu'il s'apprête à prendre l'Amour dans ses bras. De cette œuvre, exposée au Salon, Neufville de Brunhaubois-Mentador affirme que l'embarras de Télémaque pour l'Amour et l'expression de Mentor qui lui donne de sages conseils sont aussi bien rendus que dans le texte¹⁵⁹. Calypso, l'Amour et Télémaque, bien éclairés, font contraste avec Mentor situé dans l'ombre et ce tableau présente manifestement l'opposition entre la joie de l'amour et la sévérité de la voie de l'honneur.

Le Vaisseau de Télémaque brûlé par les nymphes, qui illustre une scène située

¹⁵⁷ F. de Salignac de La Mothe Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, 2^e éd., Paris, J. Estienne, 1734 (1^{re} éd., 1717 ; Paris, T. Legras, 1740), p. 123.

¹⁵⁸ « Exposition de tableaux [...] », *M.F.*, septembre 1739, p. 2221.

¹⁵⁹ J.-F.-J. de Neufville de Brunhaubois-Montador [anonyme], *Description raisonnée des tableaux exposés au Louvre. Lettre à Mme la marquise de S. P. R.*, Paris, s. n., 1739, p. 5.

vers la fin du septième chapitre du texte, présente également le conflit entre l'amour et la gloire. Le tableau achevé, roulé depuis la Deuxième Guerre mondiale au musée de l'Ermitage, n'est pas actuellement visible, mais nous pouvons en connaître l'iconographie dans le dessin préparatoire (Planche 11), conservé au musée national de Stockholm. Tandis que des nymphes allument un flambeau et que d'autres incendient le vaisseau de Télémaque, représentées au premier plan, on voit, sur la falaise à gauche en haut, Mentor qui indique le large d'un geste ample à Télémaque, lequel lui adresse un regard suppliant, comme s'il lui présentait des excuses. Cette composition, qui représente, d'une manière contrastée, la passion de l'amour que les nymphes symbolisent et l'honneur que Mentor rappelle, manifeste les souffrances de Télémaque qui oscille entre deux désirs.

L'opposition entre l'amour et la gloire est résumée dans les dessus de portes. De nombreux chercheurs affirment que *Télémaque écoutant les conseils de Mentor* (Planche 7) représente la scène du septième chapitre, où Télémaque confesse la douleur de son cœur à Mentor, après que Calypso, jalouse de l'amour entre Télémaque et Eucharis, a ordonné à Mentor de quitter son île avec le héros¹⁶⁰. Et ils citent souvent ces paroles de Télémaque : « O mon vrai père, ô Mentor ! Délivrez-moi de tant de maux. Je ne puis ni vous abandonner, ni vous suivre. Délivrez-moi de tant de maux : délivrez-moi de moi-même, donnez-moi la mort »¹⁶¹. Les chercheurs soulignent que Télémaque peint par Natoire ne traduit pas bien le sentiment dramatique décrit dans le texte de Fénelon. Boyer écrit : « De l'ouvrage moralisateur de Fénelon l'artiste ne tira donc [...] qu'un nouveau sujet du genre des mythologies galantes » ; « Nous n'en

¹⁶⁰ Boyer, *op. cit.*, 1945, p. 116 ; Duretteste, *op. cit.*, p. 124 ; Caviglia-Brunel, *op. cit.*, 2002, t. 2, p. 455.

¹⁶¹ Fénelon, *op. cit.*, 1734, p. 137. Cf. Boyer, *op. cit.*, 1945, p. 116 ; Caviglia-Brune, *op. cit.*, 2002, t. 2, p. 455.

sentons pas l'émotion. [...] Pour Télémaque le visage puéril, bien menu pour un corps aussi développé, est loin de rappeler le texte de Fénelon : « Délivrez-moi de moi-même ; donnez-moi la mort »¹⁶². Le catalogue de l'exposition de 1977 affirme qu'« Il est évident que Natoire n'a pas su retranscrire le moment dramatique vécu par le héros : il s'est contenté de représenter une aimable conversation en pendant à un sujet tout aussi aimable, *Calypso écoutant les conseils de l'Amour* »¹⁶³. Caviglia-Brunel suit leur vue¹⁶⁴.

Or, dans le texte, il y a plusieurs scènes où Mentor donne des conseils à Télémaque¹⁶⁵. Et la scène qui correspond le mieux à ce tableau est la suivante : Télémaque parle à Mentor de la beauté innocente de cette île par rapport au charme sensuel de l'île de Chypre : « Voyez-vous ces nymphes, disait-il à Mentor, combien sont-elle différentes de ces femmes de l'île de Chypre dont la beauté était choquante à cause de leur immodestie ; ces beautés immortelles montrent une innocence, une modestie, une simplicité qui charme [*sic*] »¹⁶⁶. Mais Mentor le met en garde : « Ô Télémaque ! Les dangers de l'île de Chypre n'étaient rien, si on les compare à ceux dont vous ne vous défiez pas maintenant. [...] la beauté modeste est bien plus dangereuse. [...] Fuyez les dangers de votre jeunesse ; mais surtout cet Enfant que vous ne connaissez pas. C'est l'Amour que Vénus, sa mère, est venue apporter dans cette île pour se venger du mépris que vous avez témoigné [...], il a blessé le cœur de la Déesse

¹⁶² Boyer, *op. cit.*, 1945, p. 115 ; p. 118.

¹⁶³ *Natoire*, cat. exp., *op. cit.*, 1977, p. 60.

¹⁶⁴ Caviglia-Brunel, *op. cit.*, 2002, t. 2, p. 455.

¹⁶⁵ D'abord, dans le premier chapitre, Mentor lui reproche sa joie à la vue de la magnificence des costumes préparés par Calypso, une tunique d'une laine fine et une robe de pourpre avec une broderie d'or : « Est-ce donc là, ô Télémaque, les pensées qui doivent occuper le cœur du fils d'Ulysse ? Songez plutôt à la réputation de votre père, et à vaincre la fortune qui vous persécute. Un jeune homme qui aime à se parer vainement comme une femme, est indigne de la sagesse et de la gloire ». Cf. Fénelon, *op. cit.*, 1734, p. 6. Ensuite, dans le quatrième chapitre, Mentor critique Télémaque qui parle de ses aventures à Calypso sans prudence, en disant que cela risque d'attiser sa passion. Cf. *Ibid.*, p. 66.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 124.

Calypso ; elle est passionnée pour vous. Il a brûlé toutes les nymphes qui l'environnent : vous brûlez vous-même ». Et « Télémaque interrompait souvent Mentor, lui disant : pourquoi ne demeurons-nous pas dans cette île ; Ulysse ne vit plus : [...] Nous ne pouvons y retourner que pour chercher une mort assurée [...] ». À ces propos Mentor répond : « Voilà l'effet d'une aveugle passion »¹⁶⁷.

Nous voudrions faire remarquer l'existence de l'Amour dans ce tableau. Il prépare une flèche, tout en observant l'attitude de Mentor. Cela pourrait suggérer que l'Amour essaie de faire tomber amoureux Télémaque. Ce qui correspond bien aux paroles de Mentor qui parle de l'Amour dans le texte. De plus, tandis que dans le tableau, Mentor, en le regardant dans les yeux et lui parlant avec ardeur, essaie de convaincre Télémaque, ce dernier a une main éloquente exprimant qu'il réplique. Cette toile représente donc leur discussion. Dans la partie gauche de la composition, vers laquelle la main de Télémaque conduit notre regard, nous voyons deux nymphes. Elles rappellent la parole de Télémaque qui apprécie la beauté simple des nymphes de Calypso. Par conséquent, nous pensons que ce tableau ne représente pas le désespoir de Télémaque, mais l'ébranlement de son cœur.

Le second dessus de porte, *Calypso écoutant les conseils de l'Amour* (Planche 8), qui illustre aussi le septième chapitre¹⁶⁸, présente le conflit entre la douleur et l'espoir amoureux. Calypso qui, sous l'impulsion de la jalousie, a ordonné à Mentor de quitter son île avec Télémaque, pleure immédiatement de regret. Quand l'Amour apparaît pour la consoler, la déesse le refuse fermement au début, mais une fois que l'Amour lui dit qu'il va inspirer à ses nymphes l'idée de brûler le vaisseau de Télémaque, elle reprend involontairement espoir pour son amour. Tandis que *Télémaque écoutant les*

¹⁶⁷ *Ibid.*, pp. 124-125.

¹⁶⁸ *Ibid.*, pp. 141-142.

conseils de Mentor représente le conflit entre l'amour et l'honneur, cette œuvre illustre l'opposition entre le désespoir de l'amour que les larmes de Calypso symbolisent et l'espérance que l'Amour apporte.

Les dessus de portes du cycle de Télémaque, exécutés après celui de Clovis, ont dû être conçus pour faire pendant aux dessus de portes allégoriques de Clovis, tant dans le contenu que dans la forme. Donc, ceux de Télémaque présentent aussi une allégorie morale, en même temps qu'ils illustrent une partie du texte. Ces pendants sont contrastés, car l'un montre Mentor qui parle d'honneur à Télémaque, près de céder aux charmes de l'amour, et l'autre présente l'Amour qui séduit encore Calypso, au bord du désespoir. Par conséquent, tout comme les dessus de portes de Clovis, ceux de Télémaque contiennent une allégorie et ils résument le conflit entre l'amour et l'honneur, thème que ce cycle représente d'une manière cohérente.

Conformément au déroulement de l'ensemble de l'histoire du héros qui s'achemine vers la gloire, la plupart des illustrations du livre ne représentent pas d'épisode amoureux dans l'île de Calypso, mais montrent l'arrivée de Télémaque (fig. 25) et la chute du héros dans la mer, poussé par Mentor, qui le force à quitter l'île (fig. 26). Au contraire, le cycle de Natoire ne représente que des épisodes dans l'île. Toutefois, comme Keller le met en lumière¹⁶⁹, le frontispice de l'édition de Jacques Estienne de 1717 (fig. 27) est influencé par un tableau d'Antoine Coypel, *Minerve, chargée de l'éducation de Louis XV, qui le conduit sur le chemin vers le Temple de la mémoire* (fig. 28), fondé sur l'iconographie de *Hercule entre le Vice et la Vertu* (fig. 29). Associant deux iconographies, *Jeune homme protégé par Minerve* et *Rêve de Télémaque*, les frontispices de nombreuses éditions publiées à Paris illustrent *Minerve défendant Télémaque des traits de l'Amour à qui Vénus ordonne de tirer*. Ces

¹⁶⁹ Keller, *op. cit.*, p. 207.

frontispices représentent donc le dilemme entre la raison et l'amour. Le cycle de Télémaque, installé dans la même galerie que le cycle de Clovis, qui a pour fonction de glorifier le pouvoir royal et l'autorité de Louis XV, est dans le même esprit que ces frontispices qui résument l'essentiel du roman conçu pour l'instruction du prince.

Ainsi ce cycle a-t-il pour thème cohérent le conflit entre l'amour et la gloire. L'un des six tableaux, « Télémaque et Eucharis », est actuellement perdu. Quelle scène aurait pu alors représenter la toile disparue ? Parmi vingt-deux tableaux exposés au Salon, qui représentent une scène de l'amour dans l'île, *Rêve de Télémaque* et *Séparation de Télémaque et Eucharis* sont prédominants. Mais la scène de la séparation n'apparaît pas dans le texte¹⁷⁰ et, de plus, elle ajouterait un dénouement tragique au décor. Selon l'ordre des tableaux de Clovis, ce tableau perdu, de format étroit, doit correspondre à la scène précédente, *Le Vaisseau de Télémaque*. Il nous semble donc qu'il pourrait représenter Eucharis essayant de retenir Télémaque par « des paroles artificielles »¹⁷¹ et montrer l'hésitation de Télémaque entre amour et honneur.

Dans le texte de Fénelon, ce conflit est résolu en faveur de l'honneur et Télémaque est forcé par Mentor à quitter l'île. Tout en ayant pour sujet le drame de l'amour comme la plupart des tableaux sur ce thème, le cycle de La Chapelle Godefroy, qui s'achève sur l'opposition entre les nymphes se livrant au désir amoureux et Mentor exhortant à l'honneur, présente le conflit entre l'amour privé et l'honneur officiel sans appuyer ni l'un, ni l'autre, contrairement au cycle de Clovis qui exalte deux vertus du prince qui sont toutes deux officielles.

¹⁷⁰ Télémaque veut dire adieu à Eucharis, mais Mentor s'y opposant, il ne la revoit pas. Cf. Fénelon, *op. cit.*, 1734, pp. 138-139.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 134.

Expression narrative confrontée aux textes

Nous avons examiné, jusqu'ici, les sujets et les choix de scènes de deux cycles pour analyser le programme iconographique que le commanditaire, principalement, veut faire représenter. Quelles sont alors les intentions du peintre dans le processus de la réalisation ? Nous essaierons d'éclairer les desseins de Natoire, en comparant les œuvres les plus caractéristiques avec les textes.

Cycle de Clovis

Dans le cycle de Clovis, nous reconnaissons l'importance que le peintre accorde aux épisodes qui enrichissent la narration. Le tableau qui semble représenter l'épisode du vase de Soissons (Planche 4), en plus du thème dont nous avons parlé plus haut, conduit à remettre en question l'identité du vieil homme. Dans la plupart des tableaux ou des illustrations contemporaines représentant saint Rémi, celui-ci porte le costume d'évêque (fig. 30 et 31). En revanche, le vieil homme de Natoire porte la robe noire d'un moine et bien qu'une peinture doive permettre d'identifier les personnages par les seules informations visuelles, il n'a aucun des attributs de saint Rémi. N'est-il donc pas infondé de penser que ce vieil homme est le saint lui-même ?

Dureteste considère ce tableau comme *Saint Rémi apportant à Clovis la soumission de Reims*, mais elle cite un extrait du texte de l'abbé Daniel, réédité en 1727, et celui de l'abbé Dubos, tout juste publié en 1735. Ces extraits sont très révélateurs pour comprendre la composition de Natoire. Daniel affirme : « Il [saint Rémi] prit la liberté d'envoyer au Roi quelques uns de ses ecclésiastiques pour le [le vase] ravoir. Clovis les reçut avec beaucoup de bonté, leur donna ordre de le suivre jusqu'à Soissons,

où se devait faire le partage du butin, leur promet de faire en sorte que ce Vase tombe dans son lot, et de le renvoyer à l'Évêque » [nous soulignons]¹⁷². Dubos écrit : « Saint Rémi envoya donc des Députés à Clovis, pour le supplier de faire rendre ce vase qui était d'un grand poids, et d'une grande beauté, et qu'on avait volé dans une des Églises qui avaient eu le malheur d'être pillées. Le Roi des Francs après avoir entendu la commission de ces Députés, leur dit de le suivre jusqu'à Soissons, où l'on ferait une masse de tout le butin qui serait gagné afin de la partager ensuite, et que là il se ferait donner le Vase qu'ils réclamaient pour le leur rendre » [nous soulignons]¹⁷³. De plus, Grégoire de Tours affirme que l'évêque « envoya vers lui [le roi] des messagers » et « le roi, ayant entendu ces paroles, dit au messager : « Suis-moi jusqu'à Soissons » »¹⁷⁴.

Ces textes précisent que ce n'est pas le saint lui-même, mais ses envoyés, qui viennent demander le retour du vase. Duretteste considère que le vieil homme est saint Rémi, mais étant donné qu'il est très possible que le peintre ait consulté ces textes, le vieillard en noir peut s'interpréter comme un des envoyés du saint. Le vieil homme qui lève des yeux suppliants vers Clovis, les bras ouverts, geste éloquent, et Clovis qui le regarde calmement, tendant la main droite vers lui, correspondent à la description de Daniel, « Clovis les reçut avec beaucoup de bonté », ce qui démontre que le peintre souligne les échanges de sentiments entre les personnages. À l'arrière-plan, qu'un soldat avec une lance au second plan indique du doigt, on voit une troupe de soldats passer la porte de Reims (fig. 32) et nous pouvons reconnaître l'intention de Natoire de représenter l'histoire d'une manière explicite.

Également dans *La Bataille de Tolbiac* (Planche 3), nous voyons que le peintre a lu les textes attentivement et qu'il a privilégié les épisodes enrichissant la narration.

¹⁷² Daniel, *op. cit.*, 1727, t. 1, p. 4.

¹⁷³ Dubos, *op. cit.*, 1734, t. 2, p. 338.

¹⁷⁴ Grégoire de Tours, *op. cit.*, t. 1, Livre II, p. 95.

Cette bataille célèbre donne à Clovis l'occasion de décider de se convertir au christianisme. Le « pacte de non-agression »¹⁷⁵ avec les rois burgondes est scellé par une alliance matrimoniale. Clovis épouse en secondes noces la princesse burgonde Clotilde, fille du roi burgonde Chilpéric II et nièce du roi Gondebaud. Clotilde, chrétienne, œuvre avec l'évêque de Reims, saint Rémi, à la conversion de Clovis au catholicisme. C'est lors de cette bataille que Clovis décide de se convertir et le jour de Noël 496, le roi est baptisé à Reims par saint Rémi. Le baptême de Clovis renforce sa légitimité dans la population gallo-romaine, déjà chrétienne.

Ce qui retient notre attention dans le tableau de Natoire, c'est un cavalier, à côté de Clovis qui monte un cheval blanc et lève le regard vers le ciel. Il désigne le ciel en levant les bras et se tourne vers le roi, comme s'il l'invitait à faire quelque chose. En haut à droite, on voit le soleil parmi les nuages qui semble déverser une lumière sacrée. De nombreux ouvrages d'histoire des XVII^e et XVIII^e siècles mentionnent le vœu de Clovis de se convertir¹⁷⁶. Dès 1621, Savaron parle d'Aurélien dans cet épisode : « [...] Roi Louis [Clovis] [...], par l'hortement [sic : l'exhortation] d'Aurélien [...], fit vœu que si le Dieu auquel croyait Clothelui [Clotilde] donnait victoire sur ses ennemis, qu'il y croirait, et se ferait baptiser au nom de ce Dieu [...] » [nous soulignons]¹⁷⁷.

Daniel affirme que cette vue est partagée par quelques historiens de l'époque :

« Quelque-uns de nos historiens écrivent que Clovis partant pour cette expédition, déjà à demi gagnée par Clotilde, lui avait promis de se faire Chrétien, si le Dieu qu'elle lui prêchait l'en faisait revenir victorieux. D'autres disent que *ce fut*

¹⁷⁵ Périn, *op. cit.*, pp. 62-64.

¹⁷⁶ Mézeray, *op. cit.*, 1685, t. 1, p. 7 ; Bonair, *op. cit.*, p. 26 ; Le Gendre, *op. cit.*, t. 1, p. 43 ; Mézeray, *op. cit.*, 1717, t. 1, p. 312 ; Daniel, *op. cit.*, 1727, t. 1, p. 23 ; Daniel, *op. cit.*, 1731, t. 1, p. 16 ; Dubos, *op. cit.*, 1734, t. 2, pp. 401-402 ; Chalons, *op. cit.*, t. 1, pp. 9-10.

¹⁷⁷ Savaron, *op. cit.*, 1622, p. 4.

Aurélien qui combattant à son ordinaire auprès de lui en cette journée, et voyant la déroute commencée et ce prince dans le désespoir résolu à périr, le fit ressouvenir du Dieu de Clotilde, de ce qu'elle lui avait souvent dit de sa toute-puissance, et lui conseilla de l'invoquer dans cette grande extrémité. L'un et l'autre peut être véritable » [nous soulignons]¹⁷⁸.

Il décrit ensuite cette scène dramatique de manière détaillée :

« ce prince s'étant arrêté tout à coup au milieu de la mêlée, leva les yeux et les mains au ciel, et s'adressant au Dieu de sa sainte épouse : *Seigneur*, lui dit-il, *dont on m'a cent fois relevé la puissance au-dessus de toutes les puissances de la terre, et de celle des Dieux que j'ai adorés jusqu'à maintenant, daignez m'en donner une marque dans l'extrémité où je me trouve réduit : si vous me faites cette grâce, je me fais baptiser au plutôt pour n'adorer plus désormais que vous.* À peine eut-il prononcé ces paroles qui furent entendues d'un assez grand nombre de ses officiers et de ses soldats, qu'il se sentit animé d'un nouveau courage, et s'aperçut d'une semblable ardeur que le Dieu qu'il venait d'invoquer avait autour de lui. Il les remit en ordre, marcha à l'instant à un gros d'ennemis qui venaient à lui pour l'envelopper [...] »¹⁷⁹.

L'abbé Dubos met en relief plus nettement le rôle important qu'Aurélien joue dans la conversion du roi :

« Enfin l'armée des Francs était sur le point d'être battue, quand *le fidèle Aurélien*

¹⁷⁸ Daniel, *op. cit.*, 1727, t. 1, p. 23

¹⁷⁹ Daniel, *op. cit.*, 1727, t. 1, p. 23.

qui remarquait apparemment que les Romains qui servaient dans l'armée de Clovis faisaient mal leur devoir, parce qu'ils s'ennuyaient d'attendre la conversion de ce prince, lui dit : « Seigneur, croyez en ce Dieu que Clotilde vous annonce, ce Maître du Ciel, et de la Terre vous fera remporter la victoire sur vos ennemis ». Aussitôt le roi des Saliens leva au ciel ses yeux baignés de larmes et s'écria : « Christ, vous que Clotilde annonce comme le fils du Dieu vivant [...] » » [nous soulignons]¹⁸⁰.

Natoire consulte les textes et retient les épisodes où les sentiments des personnages s'expriment. La volonté du peintre de représenter l'histoire avec éloquence par les gestes et les expressions de visages peut être reconnue dans la grande variété de l'expression des sentiments dans cette œuvre. Non seulement un soldat tombé et poignardé, représenté au premier plan, mais aussi, à l'arrière-plan, un cavalier à droite qui lève le regard vers le ciel dans un air effrayé, un soldat à côté qui indique du doigt la gauche et un autre juste à côté d'Aurélien qui lui jette un regard épouvanté, tous ces personnages traduisent de façon vivante et en détail différentes réactions à la situation extrême qu'est une bataille.

La Bataille de Vouillé (Planche 6) est également d'une grande richesse narrative. La bataille de 507 contre les Wisigoths, à Vouillé, près de Poitiers, permet au royaume de Clovis de s'étendre en Aquitaine¹⁸¹. Le roi des Wisigoths Alaric II est tué par Clovis lui-même et les Wisigoths se replient en Espagne, au-delà des Pyrénées. Les Ostrogoths de Théodoric ne peuvent intervenir en faveur des Wisigoths en raison d'un conflit avec l'Empire d'Orient, qui soutient Clovis et dont l'empereur Anastase 1^{er} lui confère le titre de « consul » l'année suivante. Le tableau de Natoire illustre la scène

¹⁸⁰ Dubos, *op. cit.*, 1734, t. 2, pp. 401-402.

¹⁸¹ Périn, *op. cit.*, pp. 50-52.

où Clovis, qui vient de tuer Alaric, est attaqué par un soldat muni d'une lance. Grégoire de Tours raconte cet épisode : « Le roi, après avoir mis les Goths en fuite et tué leur roi Alaric, fut tout à coup surpris par derrière, par deux soldats qui lui portèrent des coups de lance sur les deux côtés. Mais la bonté de sa cuirasse et la légèreté de son cheval le préservèrent de la mort »¹⁸². Beaucoup d'historiens le suivent. Savaron écrit : « le Roi Louis [Clovis] défait Alaric et le tue de la main. Quoi voyant deux chevaliers goths, heurtèrent le Roi aux flancs de leurs javelots, mais le Dieu des batailles le garantit par la vitesse de son cheval, et par la force de sa cotte d'arme »¹⁸³. De Mézeray cite la description de Grégoire de Tours : « Grégoire de Tours a écrit qu'il fut tué par la main de Clovis même, et que ce vainqueur après un si beau fait d'armes, se trouva aussi en grand danger de sa personne : deux soldats Visigoths courant à droite et à gauche le frappèrent de leurs lances dans les flancs, dont ils l'eussent percé ou renversé par terre, si la bonté de ses armes, et celle de son cheval ne l'eussent sauvé »¹⁸⁴. Le Gendre affirme aussi : « En ce moment Clovis courut un grand péril : Deux Cavaliers étant venus fondre sur lui, il reçut deux coups de lance. La bonté de ses armes et la vigueur de son cheval lui sauvèrent la vie »¹⁸⁵. Dubos décrit en s'appuyant sur d'autres auteurs : « Clovis après avoir mis les Visigots en fuite, et après avoir tué leur Roi Alaric, tous les auteurs semblent dire qu'il ait tué de sa propre main ce Prince, ne laissa point de courir encore un très grand danger. Il fut assailli dans le même temps par deux Visigots qui lui portèrent chacun un coup d'épieu d'armes au milieu du corps. Heureusement la trempe de sa cuirasse était si bonne qu'elle résista et l'agilité de son cheval le tira d'entre ces assaillants »¹⁸⁶.

¹⁸² Grégoire de Tours, *op. cit.*, t. 1, Livre II, p. 114.

¹⁸³ Savaron, *op. cit.*, 1622, p. 13.

¹⁸⁴ Mézeray, *op. cit.*, 1685, t. 1, p. 19.

¹⁸⁵ Le Gendre, *op. cit.*, t. 1, p. 73.

¹⁸⁶ Dubos, *op. cit.*, 1734, t. 2, p. 573.

Ainsi est-il connu à l'époque que Clovis est attaqué par deux cavaliers, juste après la mort d'Alaric. Nous voyons une lance derrière le soldat qui attaque Clovis et cette lance semble suggérer l'existence d'un autre cavalier, ce qui montre la volonté de Natoire d'être fidèle aux textes. En effet, quelques historiens affirment que Clovis est attaqué par deux cavaliers, un de chaque côté, mais le tableau d'un format étroit doit obliger l'artiste à les représenter sur un seul côté.

De plus, *L'Histoire de France* de Daniel, publiée en 1727, décrit cette scène en détail, de même que la bataille de Tolbiac, où Aurélien convainc Clovis de prier le dieu de Clotilde. Il est très probable que Natoire fait référence à ce texte :

« [...] mais enfin Clovis ou plus fort, ou plus adroit, ou plus heureux, désarçonna Alaric, *le renversa de dessus son cheval*, et lui porta à l'instant un coup, dont il expira sur le champ. Au moment de cette chute qui causa des mouvements bien différents dans les deux armées, *deux Cavaliers Visigots se détachèrent* et vinrent à toutes jambes fondre sur Clovis qui avant que de pouvoir être secouru des siens, fut atteint de deux coups de lance que lui portèrent ces deux Cavaliers l'un au côté droit, l'autre au côté gauche. La bonté de ses armes, la vigueur de son cheval, et sa force à soutenir un si terrible assaut sans être abattu, lui sauvèrent la vie. Ayant piqué son cheval, et s'étant débarrassé *il donna le loisir d'arriver à quelques uns de ses gens qui tuèrent les deux Visigots* » [nous soulignons]¹⁸⁷.

Ce qui retient notre attention, c'est la dernière phrase. Daniel suggère que quelques soldats viennent sauver Clovis. La figure d'un cavalier qui approche, au galop, au second plan du tableau, une épée à la main, suit cette description. Ainsi, de

¹⁸⁷ Daniel, *op. cit.*, 1727, t. 1, p. 61.

même que pour la bataille de Tolbiac, où Natoire représente Aurélien convainquant Clovis, tout en restant fidèle aux textes, le peintre met particulièrement en relief les épisodes qui pourraient enrichir la scène.

En contrepartie, *Le Siège de Bordeaux* (Planche 5) est considéré comme conventionnel et respectant la composition stéréotypée de la peinture de bataille¹⁸⁸, mais cela est sans doute dû à l'absence de description de la bataille réelle et d'épisode intéressant. C'est pourquoi le peintre doit s'attacher à décrire la situation de la bataille en détail dans un grand format, en largeur. Bien que cette scène ne soit pas riche en épisodes, nous pouvons reconnaître les tentatives de l'artiste d'illustrer clairement un état de guerre. Clovis qui se retourne vers Aurélien le suivant, un soldat qui prépare les armes au premier plan à gauche, un cavalier qui monte sur un cheval blanc et qui conduit une troupe à l'arrière-plan à gauche, un cavalier qui galope au second plan, indiquant du doigt cette troupe, des machines appuyées sur le mur d'enceinte, des soldats qui escaladent ce mur, des soldats qui se battent au-dessus des murailles, les vaisseaux sur le fleuve, toute cette description détaillée démontre la volonté de Natoire de représenter de façon vivante les circonstances de la bataille.

Cycle de Télémaque

Nous reconnaissons l'intention de l'artiste d'enrichir la narration également dans le cycle de Télémaque. À l'époque, les sujets de la peinture d'histoire arrive progressivement à épuisement¹⁸⁹ et *Vénus qui donne l'Amour à Calypso* (Planche 9) peut être considéré comme une tentative de renouvellement des thèmes. Cette œuvre

¹⁸⁸ Boyer, *op. cit.*, 1945, p. 88.

¹⁸⁹ Déjà en 1727, l'Académie royale organise le concours pour susciter de nouveaux sujets de peinture d'histoire. Cf. P. Rosenberg, « Le concours de peinture de 1727 », *Revue de l'art*, n° 7, 1977, pp. 29-43 ; E. Jollet, « La peinture et l'histoire. Problèmes de poétique figurative au temps de Madame de Pompadour », *La volupté du goût*, cat. exp., Tours, Musée des Beaux-Arts, 2008, p. 78.

révèle bien que Natoire lit le texte attentivement. Le roman de Fénelon raconte cette scène comme suit :

« [...] elle [Vénus] appelle son fils ; [...] elle parle ainsi : “ [...] descend avec moi dans cette île, je parlerai à Calypso”. Elle dit, et fendant les airs dans *un nuage tout doré*, elle se présenta à Calypso, qui dans ce moment *était seule au bord d’une fontaine assez loin de sa grotte*. Malheureuse Déesse, lui dit-elle, l’ingrat Ulysse vous a méprisée. Son fils encore plus dur que lui prépare un semblable mépris : mais l’amour vient lui-même pour vous venger ; je vous le laisse : il demeurera parmi vos nymphes, comme autrefois l’enfant Bacchus qui fut nourri par les nymphes de l’île de Naxos. Télémaque le verra comme un enfant ordinaire, il ne pourra s’en défier, et il sentira bientôt son pouvoir. Elle dit, et remontant dans *le nuage doré* d’où elle était sortie, elle laissa après elle une odeur d’ambrosie dont tous les bois de Calypso furent parfumés » [nous soulignons]¹⁹⁰.

La représentation de Natoire est très fidèle au texte. Le nuage derrière l’une des Trois Grâces est tout doré. La jeune fille du bas portant une jupe bleue, à côté de laquelle l’eau jaillit, doit représenter la fontaine du texte. À sa gauche, nous voyons plusieurs femmes qui sont les nymphes dont Calypso est éloignée. Vénus qui regarde Calypso, l’index levé, semble lui parler avec ardeur, tandis que Calypso fixe l’Amour, malicieux. En fait, Neufville de Brunhaubois-Mentador qui voit cette toile au Salon, affirme : « les discours et les sentiments des personnages qui sont ici figurés sont aussi-bien rendus par M. Natoire qu’ils sont décrits par M. de Fénelon. [...] et je connais avec autant de facilité que Calypso ne saurait tenir son quant-à-elle de Déesse, et qu’elle

¹⁹⁰ Fénelon, *op. cit.*, 1734, pp. 122-123.

sent déjà la flamme couler dans son sein »¹⁹¹. En effet, dans la figure de Calypso qui va prendre l'Amour dans ses bras, le regardant fixement, nous pouvons voir son impatience.

Télémaque caressant l'Amour dans l'île de Calypso (Planche 10) nous semble s'appuyer sur plusieurs passages du texte de Fénelon. Premièrement, les attitudes de l'Amour qui jouent sur les genoux de Calypso et celles des nymphes qui sont attirées par son air aimable conviennent aux paroles de Vénus citées : « il demeurera parmi vos nymphes, comme autrefois l'enfant Bacchus qui fut nourri par les nymphes de l'île de Naxos. Télémaque le verra comme un enfant ordinaire, il ne pourra s'en défier »¹⁹². Télémaque qui va prendre l'Amour dans ses bras songe à la suite : « Télémaque voyant cet enfant qui se jouait avec les nymphes, fut surpris de sa douceur et de sa beauté. Il l'embrasse, il le prend tantôt sur ses genoux ; tantôt entre ses bras »¹⁹³.

En revanche, c'est sans doute le premier chapitre que Natoire consulte pour représenter la grotte de Calypso, décrite en détail :

« On arrive à la porte de la Grotte de Calypso, où Télémaque fut surpris de voir avec une apparence de simplicité rustique, tout ce qui peut charmer les yeux. [...] cette Grotte était taillée dans le roc en voûtes pleines de rocailles et de coquilles, elle était tapissée d'une jeune vigne qui étendait également ses branches souples de tous côtés. Les doux Zéphirs conservaient en ce lieu, malgré les ardeurs du soleil, une délicieuse fraîcheur. [...] Mille fleurs naissantes émaillaient les tapis verts dont la Grotte était environnée [...] La Grotte de la Déesse était sur le penchant d'une colline ; de-là on découvrait la mer quelquefois claire et unie comme une glace,

¹⁹¹ Neufville de Brunhaubois-Mentador, *op. cit.*, p. 5.

¹⁹² Fénelon, *op. cit.*, p. 123.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 123.

quelquefois follement irritée contre les rochers [...] »¹⁹⁴.

En fait, dans le tableau, nous reconnaissons la décoration de rocailles et de coquilles sur les chapiteaux des colonnes de pierre. Au fond, nous voyons la mer, sur laquelle flotte un bateau à voiles. La scène est parsemée de fleurs de différentes couleurs et la nymphe au premier plan, à droite, porte une corbeille de fruits, qui évoquent « des pommes d'or » et des figues, des olives et des grenades venus des arbres des montagnes voisines¹⁹⁵ : « On apporta dans des corbeilles tous les fruits que le printemps promet et que l'automne répand sur la terre »¹⁹⁶.

Ce n'est pas seulement pour le décor que Natoire se fonde sur d'autres chapitres que le septième. Dans la composition, Mentor, qui fait des remontrances à Télémaque allant prendre l'Amour dans ses bras, semble lui dire de se taire, en se posant l'index sur les lèvres. Ce geste correspondrait mieux à la parole du Mentor du quatrième chapitre. Après que Télémaque a raconté une partie de ses glorieuses aventures à Calypso pendant le repas, Mentor lui reproche : « Le plaisir de raconter vos histoires vous a entraîné ; vous avez charmé la Déesse en lui expliquant les dangers dont votre courage et votre industrie vous ont tirés [...]. L'amour d'une vaine gloire vous a fait parler sans prudence. Quand est-ce, ô Télémaque, que vous serez assez sage pour ne parler jamais par vanité, et que vous saurez taire tout ce qui vous est avantageux, quand il n'est pas utile à dire ? »¹⁹⁷.

Ainsi, à la différence de la composition de Raoux qui représente clairement *Télémaque raconte ses aventures à Calypso* (fig. 24), ce tableau de Natoire ne peut pas

¹⁹⁴ *Ibid.*, pp. 4-5.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 5 ; p. 6.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 8.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 66.

se réduire à l'illustration d'une seule partie du roman et il enrichit la scène, en insérant plusieurs épisodes dans une composition sans suivre servilement le texte. Le peintre essaie d'interpréter ce texte librement : Calypso couronne l'Amour avec une guirlande de fleurs, bien qu'une telle scène n'apparaisse pas dans le roman. Cela signifie le triomphe de l'Amour et suggère que Calypso est tombée amoureuse de Télémaque. Cette iconographie semble fondée sur une parole de Mentor qui affirme : « il [l'Amour] a blessé le cœur de la Déesse Calypso ; elle est passionnée pour vous »¹⁹⁸. Cela montre clairement que c'est d'abord le discours de Télémaque qui charme Calypso puis l'Amour rend amoureux non seulement la déesse, mais aussi le héros.

Selon le texte, pour soulager la flamme de son cœur, Calypso donne l'Amour aussitôt à la nymphe proche d'elle, c'est-à-dire, Eucharis, qui tombe amoureuse, elle aussi, de Télémaque¹⁹⁹. Cependant, rien ne le suggère dans cette toile et nous ne pouvons pas non plus identifier Eucharis parmi les nombreuses nymphes de Calypso. La situation qui relie ces trois personnages n'apparaissant que partiellement, le thème de cette œuvre se concentre sur l'opposition entre l'amour et l'honneur. En 1745, s'appuyant sur cette composition, Natoire peint *Télémaque dans l'île de Calypso* pour décorer le salon du dauphin du château de Versailles²⁰⁰. Ce dessus de porte présente le héros dans la même attitude, entouré des nymphes, mais ni Calypso ni Mentor ne sont représentés. Au contraire, le tableau de La Chapelle Godefroy montre clairement l'opposition entre l'amour et l'honneur par la différenciation de trois personnages et le contraste du clair-obscur.

Le Vaisseau de Télémaque brûlé par les nymphes (Planche 11) est une œuvre où nous voyons bien les nouvelles tentatives du peintre quant à la composition. Dans

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 125.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 123.

²⁰⁰ Engerand, *op. cit.*, pp. 311-312.

l'illustration représentant la même scène dans l'édition d'A. Matjens en 1710, Télémaque et Mentor apparaissent au premier plan et les nymphes qui brûlent le vaisseau à l'arrière-plan. Pour illustrer cette scène, il serait normal de situer le héros au premier plan. Toutefois, dans le tableau de Natoire, c'est le contraire. Dans la toile présentée au Concours de 1747, Natoire reprend la même composition. Dans *Le Triomphe de Bacchus* (fig. 33), il représente le héros en petit, à l'arrière-plan, et Érigone au tout premier plan²⁰¹. Dans sa lettre adressée à Antoine Duchesne, prévôt des Bâtiments du roi, Natoire affirme que le renouvellement de la peinture d'histoire doit se faire par une représentation nouvelle des sujets les plus communs²⁰². La composition inattendue du tableau du vaisseau de Télémaque aurait également pour effet de faire parcourir du regard toute la composition pour chercher le héros.

En conclusion, le décor de la galerie du château de La Chapelle Godefroy se caractérise par le choix de thèmes à la fois contrastés et équilibrés et le choix de scènes permettant de glorifier clairement les vertus princières. Le cycle de Clovis renouvelle l'iconographie. Auparavant fortement liée à la religion, elle manifeste ici les vertus profanes et officielles du prince : la gloire militaire et la justice. En revanche, le cycle de Télémaque choisit des scènes d'amour à partir d'un roman critique à l'encontre de l'autorité du Roi-Soleil. Ce cycle présente une allégorie de la morale privée du prince : le conflit entre l'amour et l'honneur. Natoire lit attentivement le texte, consultant plusieurs parties, si nécessaire, et interprète le roman parfois librement pour présenter clairement le conflit de l'amour et de l'honneur d'une manière contrastée. Ces choix de Natoire pour la réalisation de ses œuvres montrent explicitement son statut

²⁰¹ *La volpté du goût*, cat. exp., *op. cit.*, 2008, p. 80 et p. 92, note 30. Jollet doit son analyse aux remarques sur Natoire par Susanna Caviglia-Brunel.

²⁰² Lettre de Natoire à Antoine Duchesne, citée dans : Jouin, *op. cit.*, p. 144.

de peintre d'histoire, comme nous le verrons en détail dans le quatrième chapitre.

Chapitre 2 *Histoire de l'Amour et Psyché* du salon de la princesse de Soubise (1737-1739)

Hercule-Mériadec de Rohan, prince de Soubise, qui se remarie avec Marie-Sophie de Courcillon, confie à Germain Boffrand le réaménagement de son appartement et de celui de sa femme. Le salon de la princesse (fig. 34), où est installé le cycle de *L'Amour et Psyché* (ill. 95-102), exécuté par Natoire, est généralement considéré comme une des décorations intérieures les plus importantes du XVIII^e siècle sous diverses appellations selon l'époque, le pays et le chercheur : *style Louis XV*, *rocaille*, *rococo*, *genre pittoresque*. Le décor intérieur de ce salon apparaît non seulement dans les ouvrages spécifiques de l'architecture du XVIII^e siècle, mais aussi dans les livres élémentaires et sommaires d'histoire de l'art. Dans l'historiographie, l'intérêt se porte principalement sur l'élégante finesse des ornements sculptés et l'effet visuel de l'ensemble, mais les chercheurs examinent peu ce cycle, ne s'attachant qu'à son caractère décoratif. Par exemple, Louis Hautecœur, n'en mentionnant même pas le sujet, ne considère les tableaux que comme « des taches colorées » qui constituent les décors :

« Boffrand conserve de sa formation première le goût des points saillants de sculptures et des *taches colorées de peinture*. Il garnit les écoinçons et les tympans du salon ovale du prince de Soubise de bas-reliefs, dont les figures symbolisant les lettres et les arts, tandis qu'au premier étage les écoinçons

chantournés contiennent des tableaux de Natoire, sous lesquels des amours sculptés accompagnent de leurs gestes gracieux les courbes du lambris »²⁰³ [nous soulignons] .

Emil Kaufmann ne mentionne aucune sculpture et aucune peinture qui constituent le décor : « *Boffrand's upper oval salon (1735) in the Hôtel de Soubise loses by the mirrors the character of an independent volume unit and becomes virtually a unit in an infinite sequence of rooms. Ascending bands of scrollwork efface the differentiation between the walls and the vaulted ceiling* »²⁰⁴. Tout en mentionnant le sujet des tableaux de Natoire, Blunt s'intéresse plus à la composition des éléments qui crée une fusion : « *In the upper room, walls, spandrels, cove and ceiling are merged in a splendid fusion of the arts : the crucial role is played by vestigial pendentives in undulating frames, containing Natoire's Psyche panels, supported by putti resting on the upper curves of the main wall panels and crowned by stucco cartouches in sprays of foliage linked both across the ceiling to the central rosette by filigree bands and around the cove by a quivering molding, supporting more putti over more cartouches crowding the arched embrasures of windows, mirrors and doors* »²⁰⁵.

Dans les recherches spécifiques sur l'hôtel de Soubise, les tentatives de la restitution, fondées sur les inventaires et les guides de voyages, sont essentielles. En particulier, Christian-Victor Langlois retrace de façon très détaillée l'histoire de l'hôtel, en remontant à l'hôtel de Guise et à l'hôtel de Clisson, antécédents de l'hôtel de

²⁰³ L. Hauteceur, *Histoire de l'architecture classique en France*, t. 3, *Première moitié du XVIIIe siècle : le style Louis XV*, Paris 1950, p. 244.

²⁰⁴ E. Kauffmann, *Architecture in the age of reason : Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France*, Cambridge, Harvard University, 1955.

²⁰⁵ A. Blunt, *Baroque & Rococo : architecture & decoration*, Londres, Paul Elerk, 1978, p. 137.

Soubise²⁰⁶. Les recherches d'Edna Donnell et Fiske Kimbal²⁰⁷, et celles de Jean-Pierre Babelon et Pierre Rosenberg²⁰⁸ s'inscrivent dans cette restitution. Bien évidemment, on ne saurait critiquer la mise en valeur de l'effet de l'ensemble de la décoration, constituée de différents éléments, tels que la peinture, le stuc, le bas-relief et le miroir. Le guide de Dezallier d'Argenville souligne l'harmonie des ornements : « On peut dire que les dorures sont employées dans ce salon avec un peu de profusion. Non seulement la corniche est entièrement dorée, mais le plafond en calotte est couvert d'ornements de sculpteurs sur un fond blanc qui se raccordent avec la rose du milieu. Ils sont dus à la fertilité du génie de M. Boffrand »²⁰⁹. De plus, dans son *Livre d'architecture*, Boffrand fait ressortir lui-même la délicatesse des ornements : « Les lambris de menuiserie et les ornements en bois et en plâtre en ont été faits avec beaucoup de soin »²¹⁰.

Dans l'historiographie, se détache l'article de Sherry McKay, qui met en lumière le caractère de l'espace du salon de la princesse par l'examen de la distribution pour analyser le décor par rapport à la distinction entre l'espace officiel et l'espace privé et au sexe de la commanditaire²¹¹. Son étude, fondée sur le point de vue des *gender studies*, bien que novatrice, s'intéresse peu au sujet et au programme iconographique du

²⁰⁶ C.-V. Langlois, *Les hôtels de Clisson, de Guise & de Rohan-Soubise au Marais*, Paris, Jean Schemit, 1922.

²⁰⁷ E. Donnell ; F. Kimbal, « Les boiseries du cabinet vert de l'Hôtel de Soubise », *G.B.A.*, vol. 17, mars 1928, pp. 183-86.

²⁰⁸ J.-P. Babelon ; P. Rosenberg, « Les dessus de porte de l'Hôtel de Soubise. À propos de deux œuvres retrouvées », *B.S.H.A.F.*, 1967, pp. 211-15. Cette étude, qui discute le programme iconographique des dessus de porte de la chambre à coucher de la princesse, mérite attention, mais le salon de la princesse n'est pas l'objet de ces recherches.

²⁰⁹ A. N. Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris, ou indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture et architecture*, Paris, de Bure, 1749, pp. 141-142.

²¹⁰ G. Boffrand, *Livre d'architecture : contenant les principes généraux de cet art, et les plans, élévations et profils de quelques-uns des bâtiments faits en France & dans les pays étrangers*, Paris, Cavalier, 1745, p. 97.

²¹¹ Malgré son point de vue intéressant, nous ne partageons pas quelques études comparatives entre l'espace officiel et privé, comme nous analyserons plus bas.

cycle de Natoire :

« *Psyche is presented half-clothed, all gestures and glances, seemingly freed from the narrative by the sensual appeal of color and detail* » [nous soulignons] ²¹².

Cependant, le cycle de Psyché, exécuté entre 1737 et 1739 et installé dans le salon où la Princesse reçoit, convient à la dignité de l'espace de parade, parce que l'importance de la peinture se manifeste par trois traits : c'est la peinture mythologique qui occupe une des premières places dans la hiérarchie des genres ; une histoire suivie est représentée en cycle de huit tableaux et enfin le sujet de ce cycle, le mariage, correspond à la situation de la princesse récemment mariée. De plus, ce cycle répond clairement à la volonté du commanditaire et à la fonction de l'espace par le sujet, les scènes retenues et l'iconographie. Il ne convient donc ni aux intentions de Boffrand ni à la volonté de Natoire de ne comprendre cet ensemble de peinture que comme « taches colorées ». L'objectif de cette étude est de montrer que le peintre choisit attentivement les scènes et représente l'histoire avec soin, prenant en compte la magnificence exigée pour le décor et une narration convenant à la situation de la destinataire.

Premièrement, nous retracerons l'histoire du réaménagement de l'hôtel de Soubise et reverrons son plan et son décor intérieur. Deuxièmement, nous montrerons à travers la tradition iconographique que des scènes de tristesse de l'héroïne, Psyché, étaient jusqu'alors représentées sans réticence. Troisièmement, nous constaterons que ce cycle, ne représentant pas de telles scènes, contrairement à la tradition, retient tout particulièrement des scènes où Psyché reçoit de l'aide et un accueil chaleureux et qu'il

²¹² S. McKay, « The 'Salon de la Princesse' : 'Rococo' Design, Ornamented Bodies and the Public Sphere », *RACAR*, 1994, vol. 21, n^{os} 1-2, p. 76.

souligne la tendresse de l'Amour, évitant des expressions qui montreraient la culpabilité de Psyché. Quatrièmement, nous présenterons la tendance générale de l'interprétation de cette fable dans la littérature française de l'époque et le caractère exceptionnel du cycle de Natoire parmi les œuvres d'art qui traitent ce sujet. Cinquièmement, nous analyserons les circonstances qui auront permis le choix des scènes et leur représentation²¹³.

Réaménagement et plan de l'hôtel de Soubise

Le 27 mars 1700, François de Rohan, père d'Hercule-Mériadec, quitte son pavillon de la place Royale (l'actuel 13, place des Vosges) et achète l'hôtel de Guise²¹⁴. Dès 1704, François confie à Pierre-Alexis Delamair la transformation radicale de l'hôtel (fig. 35). L'architecte utilise le grand terrain du manège, encore non bâti, au sud de l'hôtel de Guise pour en faire la cour d'honneur du nouvel hôtel. Au fond de la cour, la façade latérale de l'hôtel de Guise devient la façade de l'hôtel de Soubise, avec un décor nouveau comportant des colonnes adossées et un grand fronton sculpté d'allégories. Cependant, pour le réaménagement intérieur du bâtiment principal, Delamair est contrarié par Hercule-Mériadec, fils aîné du prince François. L'architecte veut d'abord une enfilade centrale pour la beauté de la perspective et cette idée est acceptée par François, mais Hercule-Mériadec qui occupe l'appartement du premier

²¹³ Nous avons présenté une communication sur ce cycle de peinture au colloque de la Société Bijutsushi (Société japonaise d'Histoire de l'Art) qui a eu lieu à l'Université Kaisei Gakuin (Kobe, Japon) le 25 mai 2005 et nous en avons publié l'article suivant : 太田みき「オテル・ド・スービーズ『公妃の楕円形のサロン』における装飾画」《アモルとプシュケ》—場面選択および表現について—、『美術史』、164号、2007年 (M. OTA, « Le cycle de l'Amour et Psyché du Salon ovale de la princesse à l'Hôtel de Soubise : à propos du choix des scènes et de la représentation », *Bijutsushi*, n° 164, 2007).

²¹⁴ J.-P. Babelon, *Du Palais Soubise au CARAN : le siège des Archives Nationales*, Paris, Archives Nationales, 1988, pp. 14-18.

étage veut conserver la distribution du côté jardin. Delamair est donc chassé et le 22 mai 1712, Boffrand est nommé architecte du prince de Soubise. En août de la même année, François de Rohan meurt et Hercule-Mériadec devient prince de Soubise²¹⁵.

L'appartement de la princesse appartient à Anne-Geneviève de Lévis (1672-1727), que le prince a épousée en 1694. Cinq ans après son décès en 1727, Hercule-Mériadec se remarie, avec Marie-Sophie de Courcillon. À cette occasion, le prince de Soubise demande à Boffrand de réaménager son appartement et celui de sa nouvelle épouse. En 1735, au nord de l'ancienne façade de l'hôtel de Guise donnant sur le jardin, l'architecte construit un pavillon de plan ovale. Il abrite un salon à chacun de ses deux niveaux. Comme le *Livre d'architecture*, rédigé par Boffrand vers 1742, consacre un chapitre à l'intérieur de l'hôtel de Soubise, le réaménagement est alors achevé²¹⁶.

Le rez-de-chaussée est occupé par l'appartement du prince (fig. 36) et le premier étage par l'appartement de la princesse (fig. 37)²¹⁷. Le bâtiment est constitué de deux corps disposés en L et la partie longue comprend une enfilade des appartements de parade, qui part du vestibule et, en tournant à gauche, mène à un appartement privé composé de petites pièces. Au fond de cet appartement, se trouve l'appartement de Jules-François-Louis de Rohan, fils aîné d'Hercule-Mériadec et Anne-Geneviève de Lévis, et de la princesse bru. Cet appartement n'existe plus actuellement. Au rez-de-chaussée du corps-de-logis se déploie l'appartement du prince, qui donne alors de plain-pied sur le jardin. Après le grand vestibule, se trouvent en enfilade qui associe une antichambre, une salle du dais, une salle d'audience, une chambre de parade et finalement un salon ovale. Anciennement, un escalier, datant des travaux de

²¹⁵ Langlois, *op. cit.*, 1922, pp. 142-144.

²¹⁶ *Ibid.*, pp. 160-164.

²¹⁷ Babelon, *op. cit.*, 1988, pp. 17-26.

Delamair et décoré d'architectures et de paysages en trompe-l'œil par Paolo Antonio Brunetti, conduisait au premier étage. La grande salle des Gardes de l'hôtel de Guise devient une galerie qui précède l'appartement de parade de la princesse, constitué de la salle d'assemblée, de la chambre de parade et du salon ovale. Du salon ovale, on passe dans le petit appartement de la princesse : petite chambre à coucher et salle du dais. Ensuite suivent les appartements du prince héritier et de sa femme. Il est à noter que contrairement à la distribution traditionnelle qui situe le salon avant la chambre de parade, les salons ovales se trouvent entre l'appartement de parade et le petit appartement.

La salle d'audience du prince ne conserve pas son décor. Pour les peintures, les indications de leurs lieux d'origine, données par Dezallier d'Argenville et par Luc-Vincent Thiéry, sont fragmentaires, parfois contradictoires²¹⁸. Babelon essaie de reconstituer des groupes d'œuvres par sujets et dimensions et de dégager les grandes lignes d'un programme, mais l'emplacement actuel des tableaux ne respecte pas toujours la restitution proposée par Babelon. L'inventaire après décès de 1787 permet de préciser les « deux tableaux dessus-de-porte peints sur toile par Boucher représentaient des paysages avec figures et animaux »²¹⁹, qui sont actuellement accrochés un de chaque côté du lit de l'alcôve de la chambre de parade de la princesse : *La Pastorale à la guirlande* (fig. 38) et *La Pastorale à la cage* (fig. 39).

La chambre du prince est remise dans son état d'origine (fig. 40)²²⁰. Les colonnes de l'alcôve ainsi que les lambris sont peints de blanc et l'or n'apparaît qu'en bordure des glaces et des peintures. Les médaillons chantournés des parclozes

²¹⁸ Dezallier d'Argenville, *op. cit.*, 1749 ; M. Thiéry, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*, Paris, Hardouin et Gatty, 1787. Cf. Rosenberg et Babelon, *op. cit.*, 1967, pp. 211-215.

²¹⁹ A.N., Min. Cent., XCII, 880. Cité dans P. Béchu et C. Taillard, *Les Hôtels de Soubise et de Rohan-Strasbourg : marchés de construction et de décor*, Paris, Centre historique des archives nationales : Somogy, 2005, p. 336.

²²⁰ Babelon, *op. cit.*, 1988, p. 18.

entourant les glaces renferment des bas-reliefs en bois massif représentant du côté de l'alcôve *Le Discernement* (fig. 41) et *La Liberté* (fig. 42), attribués à Lambert-Sigisbert Adam, du côté des fenêtres *La Prudence* et *Le Courage*, attribués à Jean-Baptiste II Lemoine. L'emplacement des dessus de porte de la chambre de parade du prince suit la restitution proposée par Babelon : quatre toiles mythologiques : *L'Hymen d'Hercule et d'Hébé enchaînés par l'Amour avec des guirlandes de fleurs* (fig. 43), par Pierre-Charles Trémolières, *Mars et Vénus* (fig. 44) par Carle Vanloo, *Neptune et Amphitrite* (fig. 45) par Jean Restout, *L'Aurore et Céphale* (fig. 46) par Boucher.

Le salon ovale du prince (fig. 47) est aussi restauré. Comme dans la chambre, les dorures sont réservées aux cadres des glaces surmontant les deux cheminées. Les splendides lambris sont peints en blanc mêlé de « gris de lin ». Les écoinçons sont ornés de bas-reliefs en stuc : *La Poésie et les Arts* (fig. 48), *La Musique*, *La Justice* (fig. 49) et *L'Histoire avec le Temps* et *La Renommée*, attribués à Lambert-Sigisbert Adam ; *La Fable et la Vérité*, *L'Arithmétique*, *L'Astronomie*, *L'Épopée et la Tragédie*, attribués à Jean-Baptiste II Lemoine.

Au premier étage, selon Babelon, dans la salle d'assemblée de la princesse se trouvent, à l'époque, deux dessus de porte, autrefois enlevés de l'hôtel et donnés aux Archives Nationales par le comte Henri de Boisgelin en 1967 : *La Dispute de Neptune et de Minerve* (fig. 50) par Jean Restout et *Jupiter et Junon* (fig. 51) par Carle Vanloo²²¹. La chambre de parade de la princesse (fig. 52) conserve son décor avec les boiseries en blanc et or, sauf la cheminée et la console qui lui fait face²²². Les médaillons, traités en or mat, illustrent les amours de Jupiter et Callisto, Sémélé, Europe et Io (fig. 53), tandis que les parclozes sont sculptées de génies portant les attributs des sciences, des

²²¹ Rosenberg et Babelon, *op. cit.*, 1967. Ces tableaux sont actuellement dans le grand cabinet du prince.

²²² Babelon, *op. cit.*, 1988, pp. 23-24.

lettres et des arts. Les médaillons d'angle représentent aussi les amours des dieux (fig. 54). Au-dessus des médaillons sur la corniche, les dieux mythologiques sont sculptés en stuc par Nicolas-Sébastien Adam (fig. 55-58). Les dessus de porte sont *in situ* : *L'Éducation de l'Amour par les Trois Grâces* (ou *Les Trois Grâces qui enchaînent l'Amour*) (fig. 59) par Boucher ; *Minerve enseignant à une nymphe l'art de la tapisserie* (fig. 60) par Trémolières.

Le salon ovale (fig. 34) présente deux aspects traditionnel et moderne qui reflètent aussi le caractère ambigu de l'espace qui se situe entre l'appartement de parade, traditionnel, et le petit appartement qui se développe notamment au XVIII^e siècle. Le salon précède traditionnellement la chambre de parade. Mais comme le signalent Bruno Pons et McKay²²³, Boffrand place le salon derrière la chambre de parade, parce que c'est un bâtiment existant qu'il faut réaménager. Le salon de la princesse en pavillon, situé au premier étage et en avancée du bâtiment principal, profite de beaucoup de lumière entrant par deux côtés. Ce caractère rapproche ce salon du cabinet d'angle qui sert à associer l'appartement de parade et l'appartement d'intérieur²²⁴. Derrière le salon suivent la petite chambre à coucher de la princesse, la salle du dais et des espaces pratiques tels que le cabinet et la garde-robe. La fonction de la salle du dais n'est pas claire. Pons la considère comme une partie de l'appartement de parade et il pense que, malgré les caractéristiques similaires avec le cabinet d'angle, la fonction de la salle du dais diffère de celle de ce type de cabinet²²⁵. En effet, dans le plan de l'hôtel de Soubise, inséré dans l'*Architecture française* de Jacques-François Blondel, la salle de même nom, salle du dais, est située au

²²³ Germain Boffrand : 1667-1754 : *L'aventure d'un architecte indépendant*, cat. exp., dir. M. Gallet ; J. Garms, Paris, Herscher, 1986, p. 222 ; McKay, *op. cit.*, p. 74.

²²⁴ *Ibid.*, p. 222.

²²⁵ *Ibid.*, p. 222.

rez-de-chaussée dans l'appartement de parade du prince²²⁶. Cojannot-Le Blanc souligne l'importance de la salle du dais du premier étage, qui matérialise un archaïsme pour représenter l'ancienneté de la famille des Soubise²²⁷. Cependant, Babelon et McKay considèrent que la petite chambre à coucher et la salle du dais appartiennent à l'appartement privé de la princesse et, en particulier, McKay souligne que le salon de la princesse se situe entre l'appartement de parade et l'appartement privé²²⁸. De plus, Blondel ne cite pas les noms des salles qui se trouvent derrière le salon ; la chambre à coucher et la salle du dais sont beaucoup plus petites que les autres pièces de l'appartement de parade.

Le salon de la princesse de Soubise a un double caractère. Il fait partie de l'enfilade de l'appartement de parade et la porte qui conduit à la petite chambre à coucher est dissimulée dans les panneaux de mur. En revanche, déplacé derrière la chambre de parade et juste devant l'appartement privé, il ressemble au cabinet d'angle, bien éclairé, ce qui crée une ambiance intime. Nous trouvons un exemple similaire dans l'appartement du dauphin du château de Versailles, construit entre 1746 et 1747 par Ange-Jacques Gabriel. Cet appartement est constitué de la salle des gardes, de la première antichambre, de la deuxième antichambre, de la chambre de parade et du salon. Ce dernier, situé derrière la chambre de parade, profite de la lumière par son emplacement à l'angle du bâtiment, tout comme le salon de la princesse de Soubise.

Le caractère double du salon de la princesse se reflète dans la décoration. Le plafond en calotte de ce salon est un élément traditionnel, car il provient du salon à l'italienne, normalement à deux étages, orné somptueusement de peintures et de

²²⁶ J.-F. Blondel, *Architecture française*, éd., Paris, C.-A. Jombert, 1752.

²²⁷ Cojannot-Le Blanc, *op. cit.*, dans Gaetgens, Michel et Rabreau, 1997, p. 66.

²²⁸ Babelon, *op. cit.*, 1980, p. 26 ; McKay, *op. cit.*, p. 74. Mais nous voyons une confusion dans la compréhension des espaces officiel et privé sur le plan de l'appartement de la princesse dans l'article de McKay. Nous détaillerons cette question plus loin.

décorations en stuc. Mais ici, le plafond simule un ciel bleu que soutiennent des nervures dorées. En outre, les groupes de deux enfants joueurs en ronde-bosse s'appuyant au couronnement des lambris et les groupes de deux enfants, sur la corniche, en stuc blanc portant un arc et un carquois (fig. 61) sont les variations mises au goût du jour des figures en ronde-bosse traditionnelles, telles que la Victoire de la galerie de l'hôtel de Toulouse ou les *putti* au-dessus de la corniche de la galerie des Glaces de Versailles (fig. 62). Entre les écoinçons, on voit les cartouches en bas-relief où sont représentés les trophées avec les attributs des sciences et des arts : caducée et chapeau ailé de Mercure, cornemuse et flûte à bec, globe et rapporteur, palette et rouleau de papier. Au-dessus de la porte du côté de la chambre de parade est actuellement installé un buste de la princesse, mais comme le montre l'illustration du *Livre d'architecture* de Boffrand, à l'origine, s'y trouve un buste du prince. Au-dessous, différents ornements en stuc doré représentent le statut social, la gloire militaire et la culture profonde du prince : couronne, épée, caducée, livres et rouleaux superposés.

Dans la petite chambre de la princesse qui suit le salon ovale, s'imposent naturellement *Vénus au bain* (fig. 63) par Boucher et *Vénus à la toilette* (fig. 64) par Carle Vanloo. Les dessus de porte d'autres salles n'ont pas de rapport évidents avec la destination des pièces. Au-dessus des portes de la salle du dais, appelé aussi l'antichambre de la princesse, se trouvent les tableaux de sujets mythologiques : *Diane désarmant l'Amour* (fig. 65) par Trémolières et *Apollon montrant à l'Amour à jouer de la lyre* (fig. 66) par Restout. Dans le cabinet vert, appelé également la petite chambre, deux paysages : *Le Paysage au pêcheur* (fig. 67) par Trémolières et *Le Paysage champêtre au moulin* (fig. 68) par Boucher.

Le caractère double, traditionnel et moderne, du salon ovale de la princesse, que nous trouvons dans son emplacement et dans son décor intérieur, se reflète également

dans le choix de son décor peint : la peinture mythologique qui appartient au grand genre, mais qui permet de représenter un sujet aimable.

Tradition du sujet *Amour et Psyché*

La fable d'Amour et Psyché s'insère dans les *Métamorphoses ou l'âne d'or* d'Apulée, écrivain romain du deuxième siècle de notre ère²²⁹. Ce récit conte l'aventure d'un héros, Lucius, transformé en âne par une sorcière. Il regarde la corruption de la société du point de vue d'un animal et finit par redevenir homme grâce à sa foi en la déesse Isis. La fable est insérée comme un conte qu'une vieille femme raconte, pour la consoler, à une fille enlevée par des brigands, alors que Lucius, métamorphosé en âne, se déplace avec eux. En France, Jean de La Fontaine publie en 1664 un roman tiré de cette fable. Le cycle de Natoire, représentant les bergers, qui n'apparaissent pas dans le conte d'Apulée, est censé se référer à ce texte.

L'iconographie de l'Amour et Psyché existe avant même la création de l'œuvre d'Apulée et elle a alors une connotation allégorique. Selon l'étymologie grecque, le mot « Psyché » signifie l'âme et dans l'Antiquité, l'iconographie de l'Amour et Psyché est le symbole de l'union de l'amour et de l'âme (fig. 69). Jusqu'à la Renaissance, il n'existe pas d'œuvre plastique qui représente le récit d'Apulée, mais après la publication de la traduction de l'*Âne d'or* en italien en 1469 à Rome, cette histoire connaît rapidement un grand succès en Italie. Boccace la présente dans sa *Généalogie des dieux*, écrite entre 1353 et 1370, et l'interprète comme allégorie de l'âme qui s'unit à Dieu après avoir surmonté des épreuves. Cette interprétation exerce une influence

²²⁹ Nous avons consulté le texte suivant : Apulée, *Les Métamorphoses, ou l'Âne d'or*, trad. par Comain de Saint-Martin, Paris, M. Brunet, 1736.

décisive au XV^e siècle et de nombreux coffres de mariées sont décorés de ce thème²³⁰. Bien qu'ils soient destinés au mariage, ils représentent les épreuves subies par Psyché telles que l'abandon ou la flagellation (fig. 70).

Au XVI^e siècle, cette fable gagne une grande faveur comme thème du mariage ainsi qu'en témoigne l'opéra-ballet composé par Alessandro Striggio pour le mariage de François 1^{er} de Médicis et de Jeanne d'Autriche en 1565. Dans le domaine des Beaux-Arts, s'illustrent la loge de la villa Farnèse exécutée par Raphaël, le salon du palais du Té par Jules Romain (Giulio Romano) et le salon de l'hôtel d'Andrea Doria par Perin del Vague. Tous ces décors à fresque sont peints pour célébrer le mariage ou l'amour du commanditaire. Le cycle de Raphaël, exécuté entre 1517 et 1518, est commandé par un grand banquier, Agostino Quigi, pour sa maîtresse, Francesca Ardeas, qu'il épouse en 1519. Au centre du plafond se trouvent deux grandes scènes, *Réunion des dieux* et *Mariage de l'Amour et Psyché*, de chaque côté desquelles sont distribuées d'autres scènes. Sur les murs, on voit actuellement des niches peintes en trompe-l'œil, mais Raphaël semble avoir eu l'intention de mettre une suite de tapisseries qui avaient représenté des aventures de Psyché sur terre²³¹.

²³⁰ E. Hazelton Haight, *Apuleius and his influence*, New-York, 1963; A. P. de Mirimonde, « Psyché et le papillon », *L'Œil*, 1968, n° 168, pp. 2-11; C. Noireau, *La lampe de Psyché*, Paris, Flammarion, 1991; 安室可奈子「フランソワ・ジェラールとプシケ図像—フランスの新古典主義美術における挿絵本、版画集出版史と絵画作品の成立過程」学位請求論文、日本大学、2002年 (K. Amuro, *François Gérard et l'iconographie de Psyché : le processus de la création d'un tableau par rapport à l'histoire de l'édition des ouvrages illustrés et des estampes*, l'époque néoclassique, thèse de doctorat, Université Nihon, 2002) ; 木村三郎「西洋における『蝶』のイメージ—一つの試みのためのエッセー—」『日本大学芸術学部紀要』第十一号, 2002年, 83-107頁 (S. Kimura, « Essai sur l'image du papillon en Occident », *Bulletin de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université du Japon*, 1981, n° 11, pp. 83-107); S. Cavicchioli, *The Tale of Cupid et Psyche : An Illustrated History*, New-York, George Brazziler, 2002.

²³¹ D'après une lettre de Giovanni Pietro Belloli, datée de 1695, les niches feintes en fresque sur les murs sont exécutées lors de la restauration de la loggia du XVII^e siècle par des peintres tels que Carlo Maratta. Les scènes représentées au plafond se passent toutes dans le ciel. Par conséquent, quelques chercheurs soutiennent que sur les murs, Raphaël a peint des scènes terrestres et qu'elles se sont dégradées ; d'autres soutiennent que le peintre avait l'intention de les représenter, mais qu'il n'a pas réalisé ce programme. Il existe des gravures qui copient des

Le cycle de Jules Romain, exécuté entre 1529 et 1530, est commandé par Frédéric II de Gonzague, duc de Mantoue, pour le salon de sa maîtresse, Isabelle Boschetti²³². Selon Hartt²³³, Isabelle d'Este étant opposée à cette relation, Frédéric pourrait voir une allégorie personnelle dans l'histoire de l'amour de Psyché. Le cycle de Perin del Vague, peint entre 1528 et 1533, est commandé par Andrea Doria, amiral de Gênes, pour le salon de sa femme, Peretta Usodimare²³⁴.

Bien que le thème de Psyché soit choisi pour célébrer l'amour et le mariage des commanditaires, tous ces cycles représentent, sans réticence, diverses épreuves qu'elle subit. Celui de Jules Romain, capable de représenter fidèlement l'histoire en vingt-trois scènes, représente la scène où Junon et Cérès refusent de protéger Psyché, celle où on la taquine (fig. 71), celle où elle pleure devant un monceau de grains à trier (fig. 72) et d'autres épreuves imposées par Vénus. Dans le décor peint de l'hôtel de Doria, l'artiste représente douze scènes parmi lesquelles l'abandon, la flagellation (fig. 73) et les épreuves de Vénus (fig. 74). Dans le cycle de la villa Farnèse, il reste actuellement douze scènes parmi lesquelles on voit celle où Vénus ordonne à l'Amour de punir Psyché (fig. 75), celle où Vénus demande leurs soutiens à Junon et Cérès et celle où Mercure ordonne d'emmener Psyché chez Vénus, ce qui laisse imaginer que le peintre a très probablement l'intention de représenter, sur les murs, les souffrances de Psyché sur terre.

Au milieu des années 1530, le Maître au dé²³⁵ et d'autres graveurs exécutent un

dessins et présentent vraisemblablement des projets des scènes terrestres. Cf. E. Gerlini, *Villa Farnesina alla Lugara Rome*, Rome, Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1990.

²³² F. Hartt, *Giulio Romano*, New-Haven, Yale University Press, 1958 ; R. Signorini, *La "fabella" di Psiche e altra mitologia : secondo l'interpretazione pittorica di Giulio Romano nel Palazzo del Te a Mantova, presentazione di Giorgio Bernardi Perini*, 3^e éd., Mantova, Sintesi, 1989.

²³³ *Ibid.*, pp. 139-140.

²³⁴ Cavicchioli, *op. cit.*, pp. 147-152.

²³⁵ Le Maître au dé est un des graveurs qui exécutent un cycle de l'histoire de Psyché d'après le dessin de Michel Coxie au milieu des années 1530. En raison de l'influence dominante de

cycle de trente-deux gravures d'après le dessin de Michel Coxie, dont le style révèle clairement l'influence de Raphaël. Ce cycle permet de diffuser ce sujet dans toute l'Europe. Le cycle de dix scènes au château de Saint-Ange à Rome, peinte par Perin entre 1545 et 1547, et celle des quarante-deux vitraux, destinée par Bernard Palissy au château d'Écouen, puisent l'iconographie dans le cycle du Maître au dé. La galerie de vitraux du château d'Écouen, commandée par Anne de Montmorency, est construite entre 1541 et 1544 pour associer son appartement et l'appartement du roi²³⁶. Né dans l'illustre famille de Montmorency, Anne s'affirme comme militaire auprès de François 1^{er} et est nommé connétable de France en 1538. Mais en octobre 1540, il tombe en disgrâce à la suite de l'abandon par le roi de la politique pacifique envers l'empereur Charles Quint et il lui est ordonné de se retirer dans son domaine²³⁷. Son mariage avec Madeleine de Savoie, cousine de François 1^{er}, renforce sa relation personnelle avec le roi et l'importance de ce mariage se reflète dans les armoiries des familles de Montmorency et de Savoie, qui ornent la galerie du château d'Écouen. Le sujet de l'Amour et Psyché a donc une signification particulièrement importante pour cette galerie qui associe l'appartement du prince et celui du roi²³⁸. Ces deux décors, fondés sur le cycle de Michel Coxie, qui représentent fidèlement l'histoire, avec beaucoup de scènes, choisissent la scène des malheurs de Psyché, en particulier, l'abandon (fig. 76) et la flagellation (fig. 77).

Comme nous l'avons montré, les scènes des épreuves de Psyché sont traditionnellement représentées dans les cycles qui traitent ce sujet, même peintes pour

Raphaël, cette série d'estampes est célèbre du XVI^e siècle au XVIII^e siècle.

²³⁶ J.-P. Babelon, *Chantilly*, Paris, Scala, 1999, p. 207 ; p. 212.

²³⁷ Noireau, *op. cit.*, pp. 148-150 ; *Ibid.*, p. 43.

²³⁸ Ces vitraux sont transférés au château de Chantilly par l'architecte Honoré Daumet au XIX^e siècle et y sont toujours conservés.

le décor de l'appartement d'une femme ayant comme thème l'amour et le mariage²³⁹. En revanche, le choix des scènes du cycle de Natoire révèle que le peintre est exceptionnellement sensible au statut de la destinataire et au caractère de l'espace où il est installé.

Choix des scènes du cycle de Natoire et analyse iconologique

Choix des scènes

En nous appuyant sur le texte de La Fontaine, nous examinerons les scènes représentées dans le cycle de Natoire pour mettre en lumière son intention.

La beauté de la princesse Psyché porte ombrage à Vénus qui ordonne à l'Amour, son fils, de la venger. Abandonnée dans la montagne sur ordre de l'oracle d'Apollon, Psyché est sauvée par Zéphyr grâce à l'Amour, qui l'aime. Zéphyr la conduit au palais de son maître et les nymphes l'accueillent chaleureusement. Dans l'obscurité, Psyché s'unit à l'Amour, qui lui interdit de connaître son identité. Elle obtient l'autorisation

²³⁹ À propos des raisons pour lesquelles les souffrances de Psyché sont représentées pendant la période de la Renaissance, bien que les décors soient exécutés pour commémorer un mariage, il faudrait prendre en considération l'influence du néoplatonisme. Hartt interprète le programme iconographique du cycle du palais du Té à la lumière de l'interprétation du texte d'Apulée par Philippus Boroardus, qui est fondée sur l'explication de Fulgence et qui se propage parmi les humanistes depuis la première édition, publiée en 1500. Cf. Hartt, *op. cit.*, pp. 132-133. Supposant que cette interprétation de l'histoire est connue dans le cercle de Raphaël et de Jules Romain, Hartt analyse la composition de leurs décors peints. S'appuyant sur les études des poètes du XVI^e siècle, Noireau pense que les poèmes accompagnant des vitraux du château d'Écouen sont composés par Antoine Héroët, Claude Chappuys et Moullin de Saint-Gelais, poètes fréquentant le cercle de Marguerite de Navarre. Il examine la composition des vitraux de point de vue néoplatonicien de Marsile Ficin, répandu en France à l'époque. Cf. Noireau, *op. cit.*, p. 150. Mais Signorini rejette l'interprétation de Hartt sur le palais du Té, en signalant des contradictions et des surinterprétations, parce que l'analyse de Hartt est fondée sur l'état actuel, réaménagé au XVIII^e siècle, et non sur l'état de l'époque qui peut être restitué par la lecture de l'inventaire dressé en 1540. Cf. Signorini, *op. cit.*, pp. 15-16 ; p. 25. Il est donc possible que les peintres aient voulu tout simplement illustrer l'histoire de façon fidèle. Cependant, le salon de l'Amour et Psyché du château de Saint-Ange appartient au pape Paul III, qui n'a rien à voir avec l'amour et le mariage dans sa vie personnelle et qui a reçu une éducation néoplatonicienne auprès de Laurent de Médicis. En conclusion, il nous semble prudent ni de tout attribuer à la philosophie, ni d'interpréter ce sujet uniquement comme thème simple de l'amour et du mariage.

de l'Amour d'inviter ses sœurs dans le palais. Celles-ci, jalouses de sa richesse, cherchent à l'inquiéter et l'incitent à vérifier l'identité de son mari qui pourrait être, selon elles, un monstre. Malgré sa promesse, Psyché regarde l'Amour endormi, qui l'abandonne avec colère. Entre temps, Vénus, mise au courant de la trahison de son fils, fait chercher Psyché, qui se réfugie chez des bergers et se met à chercher l'Amour, mais elle est poursuivie par des serviteurs de Vénus. Junon et Cérès ayant refusé de la protéger, Psyché se rend volontairement chez Vénus, qui lui impose des épreuves devant elle pour obtenir son pardon. Grâce aux envoyés de l'Amour, Psyché les surmonte. Apportant la boîte des Ténèbres, Psyché l'ouvre malgré l'interdiction et elle s'évanouit. Finalement, Vénus permet le mariage à l'Amour et Psyché, qui gagne la vie éternelle et fait partie des dieux de l'Olympe.

En premier lieu, en nous appuyant sur d'autres exemples, réalisés avant l'œuvre de Natoire, nous évoquerons les scènes absentes du décor du salon ovale. Dans la tradition, on tend à représenter Psyché recevant des hommages pour sa beauté (fig. 124 et 125) et Vénus ordonnant à l'Amour de punir Psyché (fig. 75), l'oracle d'Apollon qui annonce le destin malheureux de Psyché, la tristesse douloureuse de sa famille, et le cortège funèbre qui conduit Psyché dans la montagne (fig. 76), mais aucun de ces épisodes n'est retenu dans le cycle de Natoire. Les scènes le plus souvent traitées traditionnellement sont *La Lampe* et *L'Abandon* (fig. 96, 78 et 79). Le peintre évite *L'Abandon* qui exprime plus clairement la tristesse de Psyché. De plus, les épreuves imposées à Psyché par Vénus sont les points culminants dans cette tradition et la flagellation, le tri des grains et la descente aux enfers pour rapporter la boîte de Proserpine sont très souvent décrits dans les œuvres plastiques. Natoire, lui-même, représente *Psyché, descendue aux enfers, obtient de Proserpine, l'eau de beauté exigée par Vénus*, (fig. 80) et *Psyché dérobant la toison d'or* (fig. 81). Cependant, pour le

salon de la princesse de Soubise, tout en ayant exécuté un dessin préparatoire de la flagellation (fig. 83), il élimine finalement cette scène. Le peintre exclut donc complètement des scènes qui se rapportent aux souffrances de Psyché²⁴⁰, contrairement à la tradition iconographique.

À leur place, que choisit-il ? Premièrement, l'historiographie remarque la somptuosité de la peinture et, en effet, Natoire retient des scènes qui lui permettent de représenter des objets magnifiques et qui soulignent l'effet décoratif. C'est en particulier le cas des *Nymphes offrent des fleurs à Psyché au seuil du palais de l'Amour* (Planche 13) et de *Psyché montrant ses trésors à ses sœurs* (Planche 14). Dans le premier tableau, de nombreuses nymphes tiennent un vase ou une corbeille de fleurs et les couleurs vives sont réparties partout dans le tableau, telles que la robe rosée de Psyché, le bleu de la nymphe agenouillée, l'orange de la nymphe du premier plan, qui baignent la scène d'une atmosphère à la fois brillante et douce. Dans la seconde scène, le rouge, le vert, le bleu et le jaune des costumes des sœurs et du coffret à bijoux sont répartis dans la scène, ce qui en fait le plus somptueux tableau du cycle. Pour représenter Psyché et ses sœurs, les peintres décrivent parfois leur conversation, mais la scène des trésors est plus décorative.

En revanche, les œuvres qui illustrent la vie de Psyché au palais de l'Amour traitent principalement le bain, la toilette et le festin. Natoire, lui-même, dépeint le bain pour le cycle du château de La Chevrette en 1745 (fig. 84). Ces scènes illustrent pleinement la sensualité de la femme dénudée, qui charme les yeux des spectateurs masculins. Mais pour le cycle du salon de la princesse, il n'y a aucune de ces scènes. De plus, les peintres illustrent parfois l'Amour et Psyché dormant ensemble. Dans cette scène, Psyché est alors représentée dans une attitude voluptueuse ou le couple dans

²⁴⁰ Caviglia-Brunel, *op. cit.*, 2012, p. 64.

une posture érotique. Natoire ne la choisit pas non plus. Pour d'autres paires, il représente des scènes heureuses : *Le Festin de Psyché* (fig. 85) et *Psyché se divertissant sur le bord d'un canal* (fig. 86). Pourquoi a-t-il retenu alors les trésors au lieu de toutes ces scènes pour le cycle du salon ovale ? C'est la scène déterminante qui marque un tournant dans le récit dans le sens où les cadeaux provoquent la jalousie des sœurs qui incitent alors Psyché à regarder l'Amour. Dans un ton moqueur, le texte de La Fontaine souligne la curiosité de Psyché, sa vanité qui l'incite à vouloir vanter sa richesse à ses sœurs et sa coquetterie pour convaincre l'Amour de les inviter²⁴¹. Cette *lutte* psychologique entre Psyché et l'Amour est une des scènes les plus intéressantes. Mais la scène de Natoire donne l'impression que ce n'est pas la curiosité ou la vanité de Psyché mais la jalousie de ses sœurs qui cause tous ses malheurs. Les gestes et la bouche ouverte de la sœur, située à gauche, montrent bien qu'elle s'adresse avec ardeur à Psyché, tandis que l'autre sœur fixe son regard sur la ceinture luxueuse de Psyché, la main gauche ouverte exprimant sa surprise. Les statuts de Psyché et de ses sœurs sont nettement distingués par leurs costumes : Psyché, largement décolletée, ressemble à une déesse mythologique, tandis que ses sœurs sont habillées d'une robe luxueuse mais humaine. Bien que les tableaux d'autres peintres, qui illustrent la même scène, représentent clairement la vanité de Psyché par son attitude affectée ou autoritaire (fig. 87 et 88), Natoire représente cette princesse qui s'adresse à ses sœurs, se baissant vers elles. En conséquence, nous pensons que c'est non seulement pour son effet décoratif mais également pour le contenu narratif que le peintre choisit cette scène.

²⁴¹ « La belle représenta, entre autres choses, que son bonheur serait imparfait tant qu'il demeure inconnu. À quoi bon tant d'habits superbes ? [...] s'il avait cru à propos de lui en faire un présent, ce devrait être plutôt pour la montre que de besoin. Pourquoi les raretés de ce séjour, si on ne lui permettait de s'en faire honneur ? [...] Son époux lui répartit : « [...] Vous êtes tombée justement dans les trois défauts qui ont le plus accoutumé de nuire aux personnes de votre sexe, la curiosité, la vanité et le trop d'esprit » » (J. de La Fontaine, « Les amours de Psyché et de Cupidon », *Œuvres diverses*, 1729, t. 3, Paris, p. 82).

Deuxièmement, en prêtant attention au contenu narratif, nous constatons que dans le cycle de Natoire, les scènes qui sont significativement nombreuses sont celles où Psyché est sauvée des malheurs et celles où elle est accueillie chaleureusement et (Annexe 3)²⁴². *Psyché recueillie par Zéphyr* (Planche 12) et *Psyché sauvée de l'eau par les nymphes du dieu de fleuve* (Planche 16) appartiennent à la première catégorie et *Les Nymphes offrent des fleurs à Psyché au seuil du palais de l'Amour* (Planche 13) et *Psyché accueillie par les bergers* (Planche 17) et *Psyché ravie par l'Amour* (Planche 19) appartiennent à la seconde.

La majorité des œuvres représente traditionnellement Psyché et Zéphyr au moment de l'enlèvement de Psyché. Au contraire, le cycle de Natoire est exceptionnel en présentant le moment où Zéphyr vient accueillir Psyché et matérialisant le retour à l'espoir de Psyché. En outre, selon le texte d'Apulée, Psyché entre seule dans le palais de l'Amour et dans la plupart des œuvres traitant cette scène, elle ne reçoit aucun accueil. Une estampe du Maître au dé (fig. 89), que Natoire pourrait avoir consultée, est un exemple rare qui représente l'accueil de Psyché par les nymphes. Cependant, il n'y a que trois nymphes et de surcroît, deux ne tournent pas la tête vers Psyché. Au contraire, dans le tableau de Natoire, une nymphe qui, à genoux, offre des fleurs et une nymphe qui tient la main de Psyché pour la conduire au palais suggèrent un accueil affectueux. Quatre autres nymphes, qui se trouvent derrière la balustrade, observent avec intérêt l'arrivée de Psyché.

Le passage où Psyché, qui s'est jetée à l'eau, est sauvée par les nymphes du dieu du fleuve, n'est pas décrit en détail dans les textes et cette scène est tellement peu importante qu'à notre connaissance, elle n'a jamais été traitée avant le décor du salon de la princesse. Le tableau de Natoire est donc novateur. Le fait que le peintre choisit

²⁴² Caviglia-Brunel, *op. cit.*, 2012, p. 64.

ce moment malgré son absence dans la tradition iconographique témoigne de son intention claire de représenter les instants où Psyché reçoit de l'aide. Il est à remarquer que Natoire reprend cette scène pour une paire de cette histoire (fig. 90). De plus, la scène où Psyché est accueillie chez les bergers n'apparaît pas dans le texte d'Apulée et l'œuvre de Natoire en est également le premier exemple²⁴³. En revanche, le refus de la protection de Psyché par Junon et Cérès est une scène s'opposant à l'idée même d'aide. Cet épisode est souvent représenté dans les décors (fig. 91 et 92) et les illustrations, mais non dans le cycle de Natoire.

Ainsi, ce cycle, traitant des scènes aux effets somptueux propres à la décoration, évite les misères de Psyché et retient tout particulièrement des moments où Psyché reçoit une aide ou un accueil chaleureux. Dans la section suivante, nous effectuerons une analyse iconologique de ce cycle que les recherches précédentes n'ont pas assez mis en lumière.

Analyse iconologique du cycle de Natoire

Cette étude examinera la représentation de quelques tableaux très révélateurs du cycle de Natoire, en les comparant avec deux sortes d'œuvres : d'une part, les cycles du décor commandé en commémoration du mariage ou de l'amour d'un commanditaire comme ce cycle ; d'autre part, les œuvres que, bien qu'exécutées pour d'autres fins, le peintre pourrait avoir consultées en vue de la réalisation du cycle du salon de la princesse.

En premier lieu, la majorité des œuvres représente Psyché et Zéphyr au moment

²⁴³ Ces deux scènes, représentées pour la première fois dans ce cycle, exercent une influence importante dans le choix des scènes des œuvres suivantes : *Psyché sauvée par les naïades* par Jean-Baptiste Marie Pierre en 1750 ; *Psyché sauvée par le dieu du fleuve* dans la série d'illustrations de La Fontaine en 1795 par Moreau le Jeune ; *Psyché accueillie par les bergers* dans la série de tapisserie d'après les cartons de Boucher et le cycle décoratif de Restout pour l'appartement de la dauphine à Versailles.

de l'enlèvement, quand elle est transportée dans les airs (fig. 89 et 93). Cette image reprend l'iconographie des femmes ravies sans résistance, comme *L'Enlèvement d'Europe* (fig. 94), car c'est un rapt par un dieu. Dans les textes d'Apulée et de La Fontaine, Psyché ne remarque pas au début que c'est le Zéphyr qui la transporte doucement. Au contraire, le tableau de Natoire (Planche 12) crée une atmosphère de rencontre amoureuse : Zéphyr va prendre tendrement Psyché en larmes dans ses bras et Psyché, ouvrant la main droite, exprimant sa surprise, regarde fixement Zéphyr. En outre, comme le montrent l'estampe du Maître au dé (fig. 89) ou la toile de Giordano, Zéphyr est souvent représenté sous forme d'un nuage dans cette scène, tandis que la composition de Natoire le figure en jeune homme. Zéphyr joue ici le rôle de l'Amour, absent. Le tableau décrit ce moment comme si c'était la rencontre de Psyché avec un amoureux qui la délivre des souffrances plutôt que son enlèvement au palais de l'Amour.

Psyché contemplant l'Amour endormi (Planche 15) révèle les mêmes caractéristiques de ce cycle. Suivant fidèlement les textes, de nombreuses œuvres illustrant Psyché, un couteau à la main ou près de ses genoux (fig. 95 et 96). Le texte de La Fontaine décrit précisément la stupéfaction, à la vue du couteau, de l'Amour réveillé : « Il vit la pauvre Psyché qui toute confuse tenait sa lampe ; et ce qui lui fut le plus malheureux, il vit aussi le poignard tombé près de lui »²⁴⁴. Cependant, on ne le trouve nulle part dans le tableau de Natoire²⁴⁵, ce qui atténue la culpabilité de Psyché. La plupart des œuvres illustre Psyché regardant d'en haut l'Amour représenté en enfant ailé (fig. 95 et 96 ; 113 et 114). Cela démontre que suivant la tradition iconographique, les artistes ont la coutume de représenter l'Amour sous figure d'enfant, bien que dans

²⁴⁴ La Fontaine, *op. cit.*, 1729, t. 3, p. 87.

²⁴⁵ Caviglia-Brunel, *op. cit.*, 2012, p. 64.

les textes, l'Amour, jeune homme, soit amoureux. Dans quelques tableaux, Psyché, saisie en contre-plongée, observant l'enfant Amour d'en haut, se montre colossale et affreuse, un couteau à la main. Au contraire, le tableau de Natoire le dépeint en jeune homme et il n'y a pas beaucoup de décalage de hauteur entre Psyché et l'Amour dans la composition. Psyché, écarquillant les yeux et ouvrant la main sous l'effet de l'émerveillement, contemple avec admiration son bel époux divin. Ces effets permettent au tableau de présenter une scène d'amour et non de trahison.

L'épilogue est tellement important qu'il est souvent traité indépendamment en peinture de plafond : Psyché reçoit une coupe du nectar lui conférant l'immortalité (fig. 97), Psyché reçoit l'anneau du mariage ou le banquet de noces (fig. 98). Les caractéristiques du tableau de l'épilogue de Natoire (Planche 19) sont les suivantes. Premièrement, par rapport à d'autres scènes, cette œuvre, qui dépeint le moment du transport de Psyché vers l'Olympe, souligne l'élévation de son statut. Deuxièmement, la présence des dieux de l'Olympe manifeste plus explicitement la divinisation de Psyché que d'autres œuvres qui représentent Psyché et l'Amour seuls (fig. 99). Troisièmement, comme l'affirme Taillard avec raison, l'attitude de Psyché retrace celle d'*Io* de Corrège, qui appartient à la collection impériale de Vienne et dont les estampes, exécutées en 1705 par Gaspard Duchange et Étienne Jehandier Desrocher (fig. 100 et 101), se propagent à Paris²⁴⁶. La citation d'*Io*, amante de Jupiter, souligne que les amours de Psyché et de l'Amour sont les liens entre un dieu et une mortelle, d'autant plus que Psyché est située plus bas que l'Amour dans la composition. Suivant le texte d'Apulée, dans de nombreuses œuvres, c'est Mercure qui transporte Psyché au ciel

²⁴⁶ Béchou et Taillard, *op. cit.*, pp. 354-359 ; Caviglia-Brunel, *op. cit.*, 2012, p. 98. Comme le démontre *Amphitrite* dont l'attitude est une citation du *Triomphe de Galatée* de Raphaël, Natoire fait souvent des citations de grands maîtres et son inventaire après décès témoigne qu'il a de nombreuses gravures d'après le Corrège. Cf. *Natoire*, cat. exp., *op. cit.*, 1977.

(fig. 97 et 102). Mais dans le tableau de Natoire, c'est l'Amour lui-même qui la prend dans ses bras, ce qui met en lumière sa tendresse pour elle. En conclusion, ce tableau affirme clairement que l'affection profonde de l'Amour permet à Psyché, une mortelle, de s'élever parmi les dieux.

Scène du septième tableau et source littéraire

C'est le septième tableau (Planche 18) dans lequel se manifeste le plus significativement le caractère du cycle du salon de la princesse. Il existe jusqu'ici deux interprétations pour cette œuvre : l'une, Psyché, qui vient demander pardon chez Vénus, s'évanouit d'effroi ; l'autre Psyché ouvre la boîte des Ténèbres de Proserpine malgré l'interdiction de Vénus (Annexe 4).

Le musée de l'Histoire de France qui conserve l'hôtel de Soubise intitule actuellement ce tableau *Psyché défaille de frayeur en présence de Vénus*²⁴⁷. Ce titre remonte à l'ouvrage *La France artistique et monumentale : l'hôtel de Soubise*, rédigé par Jules Guiffrey et publié en 1893²⁴⁸ et Langlois adopte le titre *Psyché s'évanouit de frayeur en présence de Vénus* en 1922²⁴⁹. En revanche, dans *L'inventaire des richesses d'art de la France*, publié en 1875, Guiffrey décrit le même tableau de cette manière : « Psyché arrive des Enfers et s'évanouit, signé, 1730. L'Amour la soutient et cherche à fléchir le courroux de sa mère, portée sur un nuage par des amours »²⁵⁰.

Contrairement au titre adopté par le musée de l'Histoire de France, nous voudrions accepter la seconde interprétation pour les raisons suivantes : premièrement, il semble que le vase tombé aux pieds de Psyché et le couvercle dans sa main (fig. 103)

²⁴⁷ Babelon, *op. cit.*, 1969, p. 44 ; Babelon, *op. cit.*, 1988, p. 25.

²⁴⁸ J. Guiffrey, *La France artistique et monumentale : Palais Soubise*, Paris, Librairie illustrée, 1893.

²⁴⁹ Langlois, *op. cit.*, p. 174.

²⁵⁰ J. Guiffrey, *Inventaire des richesses d'art de la France, Palais des Archives nationales*, Paris, E. Plon, 1875.

remplacent la boîte qu'elle a ouverte. Certes, La Fontaine décrit le contenant du baume de Proserpine comme une « boîte ». Néanmoins, cette « boîte » est représentée en forme de vase dans de nombreuses œuvres telles que celle du Maître au dé (fig. 104) ou celle d'Antoine Coypel (fig. 105). Natoire se conforme certainement à cette tradition iconographique. Deuxièmement, on voit une tour cylindrique à la gauche des deux arbres situés en bas à gauche dans la scène (fig. 106). Cela doit être la tour qui, dans le texte, donne des conseils à Psyché, quand elle descend aux enfers²⁵¹, parce que la tour du tableau de Natoire présente une grande ressemblance avec la tour qui apparaît dans le cycle du Maître au dé (fig. 107). Troisièmement, la fumée noire, qui se lève de la terre à gauche du vase au sol, peut être interprétée comme la fumée des Enfers, parce que les Enfers sont traditionnellement représentés par une flamme et de la fumée dans l'iconographie mythologique ainsi que chrétienne.

Cependant, ni dans le texte d'Apulée, ni dans celui de La Fontaine, il n'y a de scène où l'Amour et Vénus apparaissent chez Psyché *évanouie*²⁵². Dans l'ouvrage d'Apulée, Psyché retourne au palais de Vénus toute seule après que l'Amour l'a sauvée et dans celui de La Fontaine, c'est après que l'Amour l'a réveillée qu'ils se rendent ensemble chez Vénus. Nous pensons que le peintre aurait pu consulter un autre texte. Une tragédie-ballet de Molière, *Psyché*, est mise en scène en collaboration avec Philippe Quinault, Pierre Corneille et Jean-Baptiste Lully à la demande de Louis XIV durant le carnaval de l'année 1671 à la salle des Machines des Tuileries²⁵³. Reprise au théâtre du Palais-Royal, cette pièce connaît un grand succès et plusieurs éditions en

²⁵¹ Ignorant le texte de Molière qui suit, Caviglia-Brunel n'attribue à ce bâtiment que le rôle de renforcer la dimension anecdotique qui évoque la vie quotidienne. Cf. Caviglia-Brunel, *op. cit.*, 2012, p. 68.

²⁵² *Ibid.*, 2012, p. 67.

²⁵³ Les intermèdes de cette tragédie-ballet sont réincorporés dans l'opéra *Psyché*, rédigé par Thomas Corneille et Fontenelle en 1678.

sont tirées au XVIII^e siècle²⁵⁴. Dans le cinquième acte, l'Amour et Vénus apparaissent chez Psyché qui, ayant ouvert la boîte des Ténèbres, s'est évanouie. L'Amour supplie sa mère de sauver la vie de Psyché et Vénus, touchée, est près d'accepter :

« L'AMOUR : Mais soyez moins inexorable
Aux prières, aux pleurs d'un fils à vos genoux.
Ce doit vous être un spectacle assez doux
De voir d'un œil Psyché mourante,
Et de l'autre ce fils d'une voix suppliante,
Ne vouloir plus tenir son bonheur que de vous.
Rendez-moi ma Psyché, [...]
Rendez-la, Déesse, à mes larmes ;
Rendez à mon amour,
Rendez à ma douleur [...].
VÉNUS : Je vous l'avoue, il me touche le cœur,
Votre amour ; il désarme, il fléchit ma rigueur,
Votre Psyché reverra la lumière »²⁵⁵.

La situation de ce texte et les paroles de l'Amour correspondent bien à la description et aux gestes de l'Amour du septième tableau. Le texte d'Apulée et celui de La Fontaine soulignent la curiosité et l'imprudence de Psyché, quand elle ouvre la boîte des Ténèbres. Mais dans le tableau de Natoire, l'Amour qui, prenant Psyché dans ses bras, sollicite une grâce de sa mère, fait sentir que ce n'est pas la curiosité de

²⁵⁴ Jusqu'à l'exécution du cycle de Natoire en 1737, les œuvres complètes de Molière qui recueillent *Psyché* sont publiées à Paris en 1673, 1674, 1681, 1682, 1697, 1710, 1718, 1734.

²⁵⁵ Molière, « Psyché, tragi-comédie et ballet », dans *Œuvres*, nouv. éd., t. 6, Paris, 1734, p. 202.

Psyché elle-même qui porte ses malheurs et sa situation mérite compassion. Cette représentation semble avoir entraîné l'interprétation que Psyché défaille de frayeur en présence de Vénus. Les gestes de l'Amour, qui supplie, mettent en relief son affection qui impressionne le spectateur²⁵⁶. Dans le texte de Molière, c'est persuadée par Jupiter que Vénus permet finalement le mariage, mais dans ce tableau, on dirait que c'est l'affection de l'Amour qui la convainc. À cet égard, ce tableau appartient aux œuvres qui représentent le moment où Psyché, souffrant, reçoit de l'aide, telles que *Psyché recueillie par Zéphyr* et *Psyché sauvée de l'eau par les nymphes du dieu du fleuve*. À cet effet, le peintre tire la scène d'un texte approprié. De plus, de nombreuses œuvres illustrent Psyché ouvrant la boîte des Ténèbres, mais à notre connaissance, ce tableau de Natoire est la seule représentation incluant Vénus et cette première illustration, de même que *Psyché sauvée de l'eau par les nymphes du dieu du fleuve* et *Psyché accueillie par les bergers*, mérite une attention particulière. Les autres scènes de ce cycle ne correspondent à aucune scène dans la pièce de Molière et la scène de l'arrivée de Psyché chez les bergers n'apparaît que dans le texte de La Fontaine. En outre, on ne trouve que dans le texte de Molière la situation où l'Amour supplie Vénus. La lettre de Louis-Petit de Bachaumont, adressée à Boucher, que nous examinerons plus loin, est probablement la cause du choix de ce texte. Il choisit des scènes selon le texte de La Fontaine, mais en même temps, il recommande de lire le texte de Molière: « Mais, avant tout, je vous exhorte à lire *Psyché*, opéra de Quinault, et *Psyché*, comédie de Molière. Cela donne toujours des idées »²⁵⁷. Ces mots prouvent qu'un peintre

²⁵⁶ Nous n'adhérons pas à la vue de Caviglia-Brunel qui pense qu'au lieu de soutenir Psyché, comme on l'attendrait, l'Amour semble la soumettre au jugement de Vénus, bien que nous partagions son opinion qui affirme que le corps de Psyché, charmant, est exposé au spectateur. Cf. Caviglia-Brunel, *op. cit.*, 2012, p. 67. La source littéraire renforce plutôt notre interprétation.

²⁵⁷ B.F. Arsenal, MS. 4011 (327H.F.) n° 65-fol 362. Cité dans M. Petit-Delchet, « L'illustration décorative du 'Mythe de Psyché' aux XVII^e et XVIII^e siècles, » *B. S. H. A. F.*, 1911, pp. 143-144.

consulte librement plusieurs textes pour concevoir un cycle²⁵⁸. Par conséquent, Natoire doit avoir prêté attention aux différents textes pour rechercher des situations et une iconographie appropriées dans les scènes proposées.

En conclusion, les caractéristiques du cycle du salon de la princesse se résument ainsi : il évite les souffrances de Psyché et les expressions qui montrent sa culpabilité ; il retient les scènes où elle bénéficie de l'aide de Zéphyr, du dieu du fleuve, des bergers et de l'Amour lui-même et enfin il souligne la tendresse de l'Amour. Nous comparerons ensuite ces caractéristiques avec la littérature et les œuvres d'art traitant le même sujet aux XVII^e et XVIII^e siècles que le peintre pourrait avoir consultées.

Tendance de la littérature sur Psyché et caractère exceptionnel du cycle de Natoire dans la peinture de ce sujet

Sujet de Psyché dans la littérature française du XVIII^e siècle

Les caractéristiques du cycle de l'hôtel de Soubise étaient exceptionnelles par rapport à la représentation traditionnelle du sujet. Au XVII^e siècle en France, la mythologie gréco-romaine est souvent interprétée du point de vue du christianisme ou du savoir-vivre²⁵⁹. Dans le chapitre *Discours sur la moralité de la Fable*, inséré dans *Les Amours des dieux*, publié en 1624²⁶⁰, Jean-Puget de La Serre interprète chaque scène du texte d'Apulée en détail suivant l'allégorie traditionnelle de l'amour et de

Mais Bachaumont confond ici probablement l'opéra que Corneille et Fontenelle ont rédigé à la demande de Lully en 1678, en s'appuyant sur la tragédie-ballet, dont les paroles des airs des intermèdes sont rédigées par Quinault à la demande de Molières en 1671.

²⁵⁸ Toutefois, à strictement parler, la tour n'apparaît pas dans le texte de Molière. Le peintre semble avoir suivi l'iconographie traditionnelle de la tour cylindrique.

²⁵⁹ *Les Amours des Dieux*, cat. exp., op. cit., 1991, pp. 73-95.

²⁶⁰ J. Puget de La Serre, *Les Amours des dieux, de Cupidon et Psyché, du Soleil et Clytie, de Jupiter et Danaé, de Jupiter et Io, de Jupiter et Calisto, de Neptune et Amphitrite, avec celles d'Orphée et sa descente aux enfers*, Paris, D. de Cay, 1624.

l'âme, les explications par les philosophes antiques tels que Platon, Aristote ou Sénèque, et les interprétations chrétiennes. Toutefois, une nouvelle tendance peut être reconnue dans le roman et le théâtre ayant Psyché pour sujet à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle. Le roman de La Fontaine et la tragédie-ballet de Molière, références littéraires de ce cycle, mettent en relief les mouvements du sentiment amoureux. *L'Amour et Psyché* dans les *Cantatas*²⁶¹, composé par Thomas-Louis Bourgeois en 1718, souligne la finesse de l'Amour et le bonheur de Psyché sans aucune mention de ses souffrances. Dans l'opéra-comique de Barthélémy-Christophe Fagan, *L'Esclavage de Psyché*²⁶², mis en scène à la foire de Saint-Germain le 2 mars 1731, l'Amour a une grande délicatesse et les épreuves que Psyché subit se transforment en élément comique. Par conséquent, à cette époque, l'essentiel de ce sujet ne réside plus dans les allégories traditionnelles et leurs interprétations moralisatrices, mais dans la délicatesse de l'amour²⁶³. À cette évolution correspond ce cycle qui met en valeur la tendresse de l'Amour.

Sujet de Psyché dans les œuvres plastiques aux XVII^e et XVIII^e siècles

Cependant, les œuvres d'art ne suivent pas vraiment cette évolution. Nous comparerons ici le cycle de Natoire avec les œuvres traitant ce sujet, principalement celles que le peintre pourrait avoir consultées.

²⁶¹T. L. Bourgeois, « L'Amour et Psyché », dans *Cantatas*, Philippe Courbois ; Thomas Louis Bourgeois, éd. D. Tunley, New-York, Garland Publications, 1991. (Musique manuscrite, s. l., s. d. [1718]).

²⁶²B. C. Fagan, « L'Esclavage de Psyché, opéra-comique en trois actes, par Mrs Pansart & Fagan ; représenté pour la première fois sur le Théâtre de la Foire S. Germain, le 3 Février 1731 », dans *Théâtre de M. Fagan, et autres œuvres du mesme auteur*, nouvelle édition, t. 4, Paris, N. B. Duchesne, 1761.

²⁶³L'allégorie traditionnelle de l'Amour et Psyché est évidemment connue au XVIII^e siècle, comme le révèle la version du *Grand dictionnaire historique* de Moréri. Cf. L. Moréri, *Grand dictionnaire historique, ou, Le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, éd. corrigée & considérablement augmentée, Basle, J. Brandmuller, t. 8, partie 2, 1731-1732 (1^{re} éd., Lyon, J. Girin et B. Rivière, 1674).

Tapisseries

Au XVII^e siècle en France, ce récit donne une matière abondante à la tapisserie. Fondés sur le cycle du Maître au dé, des cycles de tapisseries de Psyché sont exécutés dans l'atelier de Raphaël de La Planche à Paris et dans la manufacture royale des Gobelins et ils continuent à être tissés au XVIII^e siècle.

Les scènes représentées dans ces cycles sont mises en lumière par les recherches de Fenaille²⁶⁴. Tout comme dans le cycle de l'hôtel de Soubise, l'expression de la tristesse de Psyché est atténuée. Par exemple, dans le cortège funèbre qui la conduit dans la montagne, la gravure du Maître au dé exprime clairement le chagrin de Psyché, baissant la tête, et de ses parents, tandis que les cycles de tapisseries adoucissent ses malheurs, en mettant en valeur l'élégance de son costume et du cortège (fig. 76 et 108).

Cependant, la plupart des scènes ne correspondent pas à celles du cycle de Natoire, ce qui révèle qu'il n'y a pas d'influence directe. Dans les tapisseries ne sont pas représentées les scènes importantes du récit, telles que Psyché contemplant l'Amour endormi ou leur mariage. De plus, elles illustrent ses malheurs, comme l'abandon de Psyché dans la montagne et le refus de Junon et Cérès de la protéger. En revanche, elles accordent particulièrement d'importance à la description des décors somptueux dans le style de l'époque pour la scène de la toilette et celle du banquet (fig. 109). Par conséquent, les cycles de tapisseries ont quelques affinités avec le décor de Natoire dans le choix des scènes aux effets luxueux, mais elles accordent un plus grand intérêt à l'effet décoratif qu'au contenu de l'histoire.

²⁶⁴ Les scènes de ces cycles sont les suivantes : *Le Vieille raconte l'histoire de Psyché* ; *Le Père de Psyché consultant l'Oracle d'Apollon* ; *Psyché portée sur la montagne* ; *Toilette de Psyché* ; *Repas de Psyché* ; *Zéphyr conduit à Psyché ses sœurs* ; *Psyché au temple de Cérès*. Cf. Fenaille, *op. cit.*, 1903-1923, vol. 1, pp. 287-292.

Illustrations

Malgré les dissemblances entre le texte d'Apulée, celui de La Fontaine et celui de Molière, il n'y a pas de grande différence entre leurs illustrations. Comme le démontrent les seize illustrations de Crispin de Passe (fig. 110), publiées dans l'édition d'Apulée chez Thiboust en 1623²⁶⁵ et dans les éditions qui la suivent, les illustrations qui racontent fidèlement le récit en de nombreuses scènes n'évitent naturellement pas les souffrances de Psyché. Quand on n'insère qu'une illustration, l'abandon de Psyché par l'Amour est le plus souvent représenté, telle l'illustration d'après Brisard (fig. 111), publiée dans l'édition de Molière en 1682²⁶⁶ et dans celles qui la suivent²⁶⁷. Ce choix deviendra un lieu commun, comme le révèle l'illustration, par Boucher, pour les *Œuvres complètes* du même auteur en 1734 (fig. 112)²⁶⁸, juste avant l'exécution du cycle de l'hôtel de Soubise. *Psyché contemplant l'Amour endormi* est également souvent traité, comme l'illustration de l'édition de La Fontaine chez Nion en 1708²⁶⁹ (fig. 113) et l'illustration d'après Démaré (fig. 114), publiée dans les éditions d'Apulée chez Brunet en 1707 et 1736²⁷⁰. Néanmoins, suivant l'iconographie traditionnelle, toutes ces gravures représentent l'Amour en figure de petit garçon et montrent le couteau dans la scène.

Tableaux et estampes

De 1652 à 1653, Charles Le Brun exécute un cycle de peinture pour la chambre

²⁶⁵ Apulée, *Les Métamorphoses, ou l'Asne d'or de l. Apulée, philosophe platonique*, traduit par J. de Montlyard, Paris, S. Thiboust, 1623.

²⁶⁶ Molière, « Psyché », *Les Œuvres de Monsieur de Molière, reveuës, corrigées et augmentées par Vivot et C. Varlet, sieur de La Grange*, Paris, D. Thierry, C. Barbin et P. Trabouillet, 1682, t. 6.

²⁶⁷ B.N.F. Est., Db-8-fol ; B.N.F. Est., Ta-54a++-Pet-fol.

²⁶⁸ Molière, *op. cit.*, t. 6, Paris, 1734.

²⁶⁹ La Fontaine, *op. cit.*, 1708.

²⁷⁰ Apulée, *Les Métamorphoses, ou l'Âne d'or*, trad. par Comain de Saint-Martin, Paris, M. Brunet, 1707 ; 1736.

de parade dans l'hôtel de Louis de La Rivière. Tout en représentant *Mercur* emmenant *Psyché à l'Olympe* (fig. 97) dans la peinture du plafond de grandes dimensions, il choisit, *Pan consolant Psyché* mis à part, principalement des scènes des souffrances de Psyché, telles que le refus de protection par Junon et Cérès (fig. 92) ou le tri des grains (fig. 115).

Dans un couloir du premier étage du château de Fontainebleau se trouve un tableau de Psyché fouettée, peint par Jean-Baptiste Oudry²⁷¹. Antoine Coypel exécute un tableau appartenant actuellement au musée de l'Hermitage et deux pour la chambre de la princesse de Conti au château de Meudon en 1701, qui sont tous gravés et que Natoire pourrait donc avoir consultés. Le premier, qui montre l'Amour réveillant Psyché évanouie pour avoir ouvert la boîte des Ténèbres (fig. 105), est la scène où Psyché reçoit de l'aide, mais les deux derniers tableaux représentent *Psyché contemplant l'Amour endormi* (fig. 96) et *Psyché abandonnée par l'Amour* (fig. 79). L'eau-forte d'après Charles-Antoine Coypel, gravée par François Jouillan dans les années 1720, pour la *Suite des principaux sujets des comédies de Molière* traite l'abandon de Psyché par l'Amour²⁷². François Le Moyne exécute une paire de l'histoire de Psyché au début des années 1730, juste avant l'exécution du cycle par Natoire. Il représente la scène de la lampe et celle de l'abandon (fig. 116 et 78) et ces deux tableaux appartiennent alors à la collection du roi de Prusse et ils sont gravés. Un autre tableau de Le Moyne dans la collection de Jean de Julienne à Paris illustre *Psyché abandonnée par l'Amour*. Contrairement au tableau de Natoire, dans toutes ces scènes de la lampe, héritées de l'iconographie traditionnelle, Le Moyne représente l'Amour en

²⁷¹ Petit-Delchet, *op. cit.*, p. 139.

²⁷² Le tableau de Coypel, lui-même, est actuellement perdu, mais connu inversé grâce à la gravure de Jouillan. En 1748, Coypel peint le même thème, mais ce tableau du musée de Lille se rattache plutôt à la tragédie-ballet conçue par Molière en collaboration avec Lully et Quinault, Corneille ayant rédigé les actes IV et V. Cf. *La volupté du goût*, cat. exp., *op. cit.*, 2008, p. 132, n° 18.

figure d'enfant et donne à voir le couteau²⁷³.

Les malheurs de Psyché continuent à être représentés conformément à la tradition dans le décor peint après le cycle de l'hôtel de Soubise. En 1744, Carles Vanloo exécute deux dessus de portes pour le cabinet de Marie-Thérèse de Raphaël à Versailles : *Psyché abandonnée par l'Amour* (fig. 117) et *Psyché dans le chariot de l'Amour* (fig. 99). Après la mort de la dauphine, ces tableaux sont transportés dans le grand cabinet de Marie-Josèphe de Saxe, nouvelle dauphine. Pour le même cabinet, Jean Restout reçoit une commande d'une autre paire de tableaux qui est installée finalement dans la chambre à coucher : *Psyché accueillie par les bergers* (fig. 118) et *Psyché demandant pardon à Vénus* (fig. 119). Nommée salle de compagnie dans le guide de Piganiol de La Force²⁷⁴, bien qu'ayant un caractère plus intime, le grand cabinet est situé dans l'appartement d'une femme récemment mariée, tout comme le salon de la princesse de Soubise. Il est à remarquer que malgré la similitude du caractère des espaces, les malheurs de Psyché sont aussi importants que ses bonheurs dans l'appartement de la dauphine.

Ainsi, le cycle de Natoire a quelques analogies avec les cycles de tapisseries dans le choix des scènes, qui accorde de l'importance aux effets somptuaires, néanmoins il reste exceptionnel en comparaison avec les œuvres que le peintre pourrait avoir consultées. D'où vient ce caractère exceptionnel du cycle du salon de la princesse ? Nous examinons maintenant les circonstances de sa réalisation.

²⁷³ Dans la gravure d'après Coypel (B. n. F Est., Db-8-Fol.) et le tableau de Le Moyne, on voit un couteau près d'un genou de Psyché. Pour les gravures d'après le tableau de Coypel et celui de Le Moyne, voir les ouvrages suivants : I. S. Nemilova, *The Hermitage catalogue of Western European painting: 10: French painting : Eighteenth century*, Florence, Giunti, 1986 ; J.-L. Bordeau, *François Le Moyne and his generation, 1688-1737*, Neuilly-sur-Seine, Arthena, 1984.

²⁷⁴ J.-A. Piganiol de La Force, *Nouvelle description des châteaux et parcs de Versailles et de Marly*, t. 8, Paris, 1751, pp. 327-327.

Circonstances de l'exécution du cycle de l'hôtel de Soubise

Cycle de Boucher et propositions de Bachaumont

Le 25 novembre 1737, Boucher reçoit commande du cycle de six tableaux de l'*Histoire de l'Amour et Psyché* pour la manufacture royale de Beauvais par la direction des Bâtiments du roi²⁷⁵. Il n'exécute finalement que cinq scènes et l'ensemble de tapisseries commence à être tissé en 1741. Six suites de tapisseries sont tissées jusqu'en 1770. Il est significatif qu'il élabore des projets presque concomitants à ceux de Natoire. Dans sa lettre adressée à Boucher²⁷⁶, Bachaumont, amateur d'art, lui propose neuf scènes avec des commentaires. Il n'est pas sûr que Bachaumont propose des sujets pour les cartons de la tenture commandée par les Bâtiments²⁷⁷. Mais à l'époque, travaillant ensemble à l'hôtel de Soubise et habitant aussi, depuis 1737, dans l'hôtel de Longville au quartier de Saint-Thomas, Natoire et Boucher deviennent plus intimes. Il est donc très probable que Natoire ait connaissance alors de la lettre de Bachaumont, bien qu'elle ne soit pas datée. Elle est donc très importante pour examiner les circonstances de l'exécution du cycle de Natoire. Exposant le premier tableau du cycle au Salon de 1739, Boucher compose probablement des œuvres fondées sur les propositions de Bachaumont, sur le cycle de Natoire et sur les œuvres représentant la pièce du théâtre de Molière. Nous comparons ici le cycle de l'hôtel de Soubise avec les propositions de Bachaumont et les tapisseries d'après les cartons de Boucher (Annexe 3).

Dans les propositions de Bachaumont, quatre des neuf scènes correspondent à

²⁷⁵ G. L. Hunter, « Beauvais Boucher Tapestries », *Art and decoration*, n° 10, 1919, pp. 244-248, pp. 319-321 ; n° 11, 1919, pp. 28-29 ; K. B. Hiesinger, « The Sources of François Boucher's Psyche Tapestries », *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, November 1967, pp.7 -23.

²⁷⁶ Lettre de Bachaumont, cité dans Petit-Delchet, *op. cit.*, pp. 142-143.

²⁷⁷ Hiesinger pense que c'est pour proposer à Boucher de concevoir un décor d'une galerie. Cf. Hiesinger, *op. cit.*, p. 10.

celles choisies par Natoire : *Psyché recueillie par Zéphyr*, *Les nymphes offrent des fleurs à Psyché au seuil du palais de l'amour*, *Psyché contemplant l'Amour endormi* et *Psyché accueillie par les bergers*, ce qui laisse supposer que le peintre suive quelques-unes de ses propositions.

L'examen des commentaires de Bachaumont éclairera les raisons de son choix. Conformément à la tradition, il propose la toilette de Psyché et le banquet dans le palais de l'Amour, en mentionnant des motifs évoquant le luxe qui convient aux tapisseries : « Que de beaux vases d'or et de cristal ! Que de belles cassolettes qui fument et parfument ! Que la chambre de Psyché est belle et riche ! On voit dans le fond une partie d'alcôve qui fait venir l'eau à la bouche » ; « Le salon, le buffet et le couvert sont bien magnifiques et bien galants ; et de la musique, des anges dans les tribunes ; surtout beaucoup de flûtes douces, douces comme tout »²⁷⁸. Ses intentions, qui soulignent le caractère décoratif, ont une analogie avec quelques scènes du cycle de Natoire telle que *Psyché montrant ses trésors à ses sœurs*.

Toutefois, bien que Hiesinger signale la similarité iconographique avec les tableaux de Natoire, les propositions de Bachaumont, qui accordent de l'importance principalement au paysage, à l'architecture et aux décors, n'ont pas beaucoup de liens avec le contenu du récit. Par exemple, dans son commentaire sur la scène de la rencontre de Psyché avec Zéphyr, il s'intéresse beaucoup au paysage et à l'effet sublime : « Qu'elle sera belle cette solitude, quoique affreuse ! Vous faites le paysage comme un ange. J'entends d'ici le bruit du torrent ; souvenez-vous bien de tout ce que vous avez fait chez M. d'Herbois »²⁷⁹. En revanche, le tableau de Natoire, qui illustre les parents de Psyché lorsqu'ils l'abandonnent en pleurant, représente fidèlement le récit

²⁷⁸ Petit-Delchet, *op. cit.*, p. 143.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 142.

et exprime avec éloquence la délicatesse des échanges entre Psyché et Zéphyr. Le commentaire de Bachaumont sur la proposition de *Psyché contemplant l'Amour* fait voir également qu'il met en valeur un effet visuel de la lampe : « Une grande alcôve qui n'est éclairée que par la lampe ; la lampe enchantée qui donne dix millions de fois plus de lumière que la lampe ordinaire »²⁸⁰. De plus, ce qui distingue le cycle de Natoire des propositions de Bachaumont est que celui-ci choisit des souffrances de Psyché : *L'Abandon* et *La Flagellation*. Pour *L'Abandon*, Bachaumont incite Boucher à l'émulation avec Charles-Antoine Coypel : « M. Coypel a traité ce sujet fort ingénieusement et il est gravé »²⁸¹. Quant à *La Flagellation*, Bachaumont souligne l'aspect érotique de la nudité de Psyché : « Quelle croupe, etc., etc. »²⁸².

Quant à l'ensemble de tapisseries de Boucher, Hiesinger discute les sources iconographiques des cinq scènes pour démontrer que, dégagant ce sujet de l'allégorie morale traditionnelle, le peintre fait ressortir la modernité divertissante et l'effet décoratif²⁸³. Ici, il n'y a ni flagellation et ni épreuves. De plus, trois scènes correspondent à celles du cycle de Natoire : *Psyché conduite par Zéphyr dans le palais de l'Amour* (fig. 120) ; *La Richesse de Psyché (Psyché montrant ses trésors à ses sœurs)* (fig. 121) ; *Psyché et le vanniers*²⁸⁴ (fig. 122), ce qui laisse imaginer que les deux

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 143.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 143. Antoine Coypel étant mort en 1722, Bachaumont ne pense probablement pas à feu Antoine, mais à son fils Charles-Antoine. Il s'agit de la *Suite d'estampes des principaux sujets des comédies de Molières*. Cf. Hiesinger, *op. cit.*, p. 18.

²⁸² *Ibid.*, p. 143.

²⁸³ Hiesinger, *op. cit.*

²⁸⁴ Hussman signale que contrairement au texte de La Fontaine, qui décrit deux jeunes femmes enroulant du fil sur une bobine, ces deux jeunes filles font des paniers et elle pense que cette composition de Boucher correspond à la scène d'Apulée, dans laquelle Psyché est sauvée par Pan. De plus, elle affirme que la femme du fond à droite qui a des gestes théâtraux est Cérès qui refuse la protection de Psyché et que dans l'ombre, la femme tournant le dos au spectateur est Cérès. Cf. G. C. Hussman, « Boucher's Psyche at the Basketmakers : A Closer Look », *J. Paul Getty Museum Journal*, 1977, n° 4, pp. 45-50. Mais il n'est pas naturel que le peintre représente ces déesses plus bas que Psyché, mortelle, et les fruits et les bottes de paille que Hussman considère comme attributs de Cérès sont des motifs communs dans la peinture pastorale. Nous pouvons donc considérer que cette scène correspond à la scène de La Fontaine, où Psyché est accueillie

cycles s'influencent l'un l'autre. Cependant, l'examen du choix des scènes sur le plan thématique éclaire leur différence. Suivant les conseils de Bachaumont, Boucher choisit *L'Abandon* (fig. 123). De plus, il manque la scène la plus importante du dénouement, le mariage. Tout comme pour d'autres ensembles de tapisseries, Boucher ne semble donc pas accorder ici beaucoup d'importance au déroulement de l'histoire.

La représentation dans les tapisseries de Boucher présente également des différences importantes avec le cycle de Natoire. Par exemple, dans *Psyché conduite par Zéphyr dans le palais de l'Amour* (fig. 120) et *Psyché montrant ses trésors à ses sœurs* (fig. 121), les architectures entre les colonnes du fond et les draperies délicates des costumes des nymphes créent le rythme complexe des lignes courbes dans la scène, produisant un effet décoratif. Cependant, dans ces scènes du cycle de l'hôtel de Soubise (Planches 13 et 14), Natoire s'intéresse moins à la description de l'arrière-plan qu'à celle des personnages, représentés en grande taille. Dans le premier tableau, il met en valeur l'accueil chaleureux par les nymphes et leurs différentes réactions et dans la deuxième composition, il souligne les gestes éloquents des sœurs parlant avec Psyché. Comparés avec les tapisseries d'après Boucher, qui saisissent largement des scènes en totalité, les compositions de Natoire se concentrent sur la communication entre les personnages et à l'expression de leurs sentiments délicats²⁸⁵.

En somme, tout en ayant des points communs avec les propositions de Bachaumont et la suite de Boucher, le cycle de Natoire s'en différencie clairement par

par les bergers. Cf. Hiesinger, *op. cit.*, p. 20.

²⁸⁵ Les esquisses des cartons de Boucher, conservées actuellement au musée du château de Blois représentent les personnages en plus grandes dimensions que dans les tapisseries achevées. Supposant qu'une toile de Blois (fig. 124) soit l'esquisse pour *Psyché conduite dans le palais de l'Amour*, Hiesinger affirme que le groupe des nymphes du centre de ce tableau ressemble à celui de la même scène de Natoire. Mais comme le désigne le titre de cette esquisse, illustrée dans l'article de Hiesinger, cette toile dépeint *Psyché refusant les honneurs divins*. La présence de Vénus, qui ordonne à l'Amour de se venger de Psyché, justifie ce titre. Nous signalons que Boucher s'appuie sur la composition de la même scène, gravée par le Maître au dé d'après Michel Coxie (fig. 125).

les intentions du choix des scènes et leur expression. Inspiré des œuvres de Boucher et les conseils de Bachaumont, Natoire doit avoir choisi les scènes et recherché une expression personnelle.

Nous examinons maintenant la situation du prince et de la princesse de Soubise de l'époque et la possibilité de la participation du commanditaire à l'élaboration du programme du cycle.

Situation du commanditaire et étendue de sa participation au projet

La famille princière Soubise est une branche de la famille ducale de Rohan, une des plus anciennes de France²⁸⁶. François de Rohan, qui fait construire l'hôtel de Soubise, s'illustre comme militaire et participe aux campagnes de Hollande, Flandre et Franche-Comté de Louis XIV. Sa seconde épouse, Anne-Julie de Rohan-Chabot, maîtresse du roi, possède la seigneurie de Soubise, sise sur la rive gauche de la Charente en Saintonge. En 1667, cette ville est élevée à la principauté par les lettres patentes du roi et François est nommé prince de Soubise.

Hercule-Mériadec de Rohan, deuxième prince de Soubise, qui charge Boffrand de la deuxième construction et du réaménagement de l'hôtel, est le deuxième fils de François et Anne-Julie. Destiné au clergé à l'origine, il entre dans le domaine militaire après la mort de son frère aîné en 1689. Nommé capitaine-lieutenant des Gendarmes de la Garde en 1703, qualifié chevalier de l'Ordre de Saint-Louis, il devient lieutenant-général des armées en 1704. Pour son mérite militaire et sa naissance, Louis XIV lui donne la baronnie de Frontenay-L'Abattu, élevée au duché de Rohan-Rohan. En 1721, il accompagne Louise-Élisabeth d'Orléans, Mademoiselle de

²⁸⁶ F. A. de La Chenaye-Desbois, *Dictionnaire de la Noblesse*, t. 9, Paris, 1876, réimpr. en fac-similé, par M. Fleury, Paris, Berger-Lebrault, 1980, (1^{re} éd., Paris, Vve Duchesne et l'auteur, 1770-1786), t. 9, pp. 516-521.

Montpensier, qui part pour l'Espagne, et il reçoit Marie-Anne-Victoire, infante d'Espagne, destinée à épouser le dauphin, Louis, futur Louis XV. Au couronnement de Louis XV, il est grand-maître de France, surintendant de la Maison du roi. Comblé d'honneurs, Hercule-Mériadec a une autorité incontestée à la cour.

Hercule-Mériadec épouse Anne-Geneviève de Lévis à l'âge de vingt-cinq ans en 1694 ; elle décèdera à l'âge de cinquante-et-un ans en 1721. Cinq ans plus tard, il se remarie, le 31 août 1732, avec Marie-Sophie de Courcillon (fig. 126), veuve elle aussi. Fille de Philippe-Égon de Courcillon, marquis de Courcillon et fils du marquis de Dangeau, et de Françoise de Pompadour, duchesse de La Valette. Elle épouse d'abord Charles-François d'Albert d'Ailly, duc de Picquigny, colonel d'un régiment d'infanterie et capitaine-lieutenant des chevau-légers de la Garde du roi. Mais il décède à l'âge de vingt-quatre ans en 1731. Le 2 septembre 1732, elle se remarie avec Hercule-Mériadec, plus âgé qu'elle de quarante-quatre ans. Lors de l'exécution du cycle en 1737, le prince a atteint soixante-huit ans, tandis que la princesse n'en a que vingt-quatre.

Le cycle de Natoire, qui met en valeur le mariage entre la charmante Psyché et l'Amour affectueux, convient parfaitement au salon de la princesse. Mais en même temps, la dignité du prince, grand seigneur, est bien soulignée. La situation dans laquelle Psyché, mortelle, rejoint les dieux de l'Olympe par le mariage, correspond bien aux circonstances du remariage de Marie-Sophie. Le prince de Soubise est de plus haute condition que la princesse de par sa maison paternelle, mais également de par son premier mariage, avec le duc de Picquigny. Son mariage avec le prince lui permet de faire partie d'une des familles les plus proches du roi. Dans ce sens, l'histoire de l'Amour et Psyché convient encore mieux par rapport à d'autres sujets tirés des *Métamorphoses* d'Ovide, qui ont l'amour comme thème et qui illustrent des amours

légères entre Jupiter et une mortelle, telles Europe, Danaé ou Lédä. Dans *Psyché recueillie par Zéphyr* (Planche 12), Natoire invente ingénieusement une scène de rencontre amoureuse malgré une iconographie abondante d'enlèvement pour ce sujet. Dans le transport de Psyché vers l'Olympe (Planche 19), la citation d'*Io* du Corrège indiquait que le mariage de Psyché avec l'Amour était une relation entre un dieu et une mortelle et l'existence des dieux de l'Olympe soulignait l'élévation du statut de Psyché que seule la tendresse de l'Amour pouvait lui procurer. C'est ainsi que ce cycle, installé dans le salon où la princesse reçoit, prétend que son mariage politique, qui permet à la princesse de devenir membre de l'illustre famille, est un mariage idéal.

Pour le programme du cycle qui correspond avec justesse à la situation du commanditaire, celui-ci donne-t-il des directives concrètes à l'artiste sur le choix des scènes et de la représentation ? Tout au début du XVIII^e siècle, il s'oppose au projet de la distribution de l'appartement, qui aboutit au renvoi de Delamair et à l'entrée en service de Boffrand. Il n'existe pas de document qui prouve que le prince de Soubise donne des avis sur les décors de son hôtel²⁸⁷, mais l'engagement de peintres âgés d'une trentaine d'années²⁸⁸ révèle la volonté du commanditaire de s'adapter au goût nouveau pour la jeune mariée. En outre, le dessin préparatoire de la flagellation de Psyché (fig. 83) est plus achevé que d'autres esquisses qui subsistent, ce qui laisse penser que le peintre doit avoir éliminé cette scène en raison d'un obstacle à l'encontre de son projet. Natoire aurait voulu suivre la proposition de Bachaumont, qui souligne la nudité. Nous supposons qu'il s'agit de l'objection du commanditaire contre la violence de cette scène. En conséquence, la cohérence du programme iconographique est encore renforcée.

²⁸⁷ Langlois, *op. cit.*, 1922, pp. 142-144.

²⁸⁸ En 1737, Natoire a trente-sept ans, Boucher trente-quatre ans, Carle Vanloo trente-deux ans, Trémolières trente-quatre ans. Seul Restout a quarante-cinq ans.

Rôle de l'architecte et cadre architectural

Le *Livre d'architecture* de Boffrand, publié en 1745, se remarque par sa théorie qui développe le principe de la *convenance* et qui exige que l'architecture et le décor correspondent à la fonction de l'espace et au statut du commanditaire. Dans ce livre, il rédige un traité indépendant sur la décoration intérieure et affirme la nécessité de choisir des décors selon les dimensions de la pièce et sa fonction, citant des exemples : tapisseries pour la chambre à coucher ; boiserie pour le cabinet, etc.²⁸⁹ Comme l'affirme McKay²⁹⁰, l'architecte cherche à différencier les décors en fonction des sexes du propriétaire de la pièce dans l'hôtel de Soubise : la peinture de couleurs vives et les riches dorures pour le salon de la princesse ; la boiserie bleue et les reliefs de plâtre blanc pour celui du prince, malgré leurs élévation et plan presque identiques (fig. 34 et 47). Dans son *Livre d'architecture*, Boffrand se montre sensible à cette différenciation. Le salon du prince est décrit avec deux illustrations :

« [...] la Planche LXVI fait voir la face développée de la moitié de ce salon du côté des deux cheminées ; l'autre moitié est percée de croisées opposées aux glaces et de mêmes décorations. Dans ce salon, *il n'y a que les bordures des glaces et les bois des meubles qui soient dorés*, les bas-reliefs et les plafonds sont blancs et les murs au pourtour sont peints en blanc mêlé de gris-de-lin adouci et verni [nous soulignons]. La Planche LXV représente le plan ovale du plafond avec une rose d'où pend un lustre de cristal de roche et le contour de la corniche qui avance sur le

²⁸⁹ Les parties où nous reconnaissons bien le respect que Boffrand accorde à la convenance dans la théorie architecturale sont les suivantes : Boffrand, *op. cit.*, 1745, p. 16 ; p. 26 ; p. 42.

²⁹⁰ McKay, *op. cit.*

plafond »²⁹¹.

Le salon de la princesse est décrit aussi avec deux illustrations :

« La Planche LXIX fait voir la moitié développée de ce salon du côté de la cheminée. L'autre côté vers les jardins est percé de croisées vis-à-vis les arcades de glaces opposées. Les trumeaux sont ornés d'une décoration suivie depuis le parquet jusqu'au milieu du plafond en calotte qui se lie à une rose d'où pend le lustre de cristal de roche. *Tous les ornements de sculptures, les meubles et les bois de meubles sont dorés* sur un fond blanc au pourtour des murs et les ornements de la calotte sont percés à jour sur un fond de *bleu clair* [nous soulignons]. Les enfants qui sont sur la corniche sont peints en blanc »²⁹².

La diversification du décor en fonction des usages des pièces est aussi claire dans cet hôtel. Malgré l'intérêt de son point de vue, quelques comparaisons faites par McKay ne sont pas convaincantes²⁹³. S'appuyant sur *gender studies*, elle confronte la façade rigide et *virile* à la décoration légère et *féminine* du salon de la princesse, mais la façade est conçue par Delamaire, alors que le salon de la princesse est dessiné par Boffrand. De plus, il est probable qu'elle considère à tort l'illustration de Boffrand de la chambre de parade comme représentant la petite chambre à coucher, bien qu'elle distingue clairement les termes « chambre à coucher » et « chambre de parade ». À cause de cette confusion, elle signale la possibilité que la salle du dais derrière la petite chambre à coucher ne soit pas conçue par Boffrand, car son illustration n'est pas

²⁹¹ Boffrand, *op. cit.*, 1745, p. 98.

²⁹² *Ibid.*, p. 98.

²⁹³ McKay, *op. cit.*, p. 83, note 34.

présentée²⁹⁴. Elle ne compare donc pas le décor de la chambre de parade et le salon de la princesse. Mais cette confrontation est essentielle pour savoir combien l'architecte est sensible à la convenance en fonction du caractère de l'espace.

Boffrand décrit la chambre de parade ainsi :

« [...] la Planche LXVI : le côté où est la cheminée. Le côté opposé est semblable. La Planche LXVII (fig. 127) fait voir l'alcôve qui est au fond de la chambre. Le côté opposé est percé de trois croisées sur le jardin, dont les trumeaux sont ornés de glaces de même forme que celles des côtés de la chambre. La Planche LXVIII représente le plan de la chambre dont le plafond est cintré et les contours de la corniche dans le cintre, au milieu duquel il y a une rose d'où pend un lustre de cristal de roche. Tous les ornements, les moulures et les bois de meubles sont dorés sur un fond blanc adouci. Les figures du plafond sont aussi en blanc ».

La chambre de parade de la princesse présente un caractère plus rigide que son salon. C'est une pièce carrée, constituée du plafond, de la corniche et des trumeaux, suivant les règles traditionnelles de la structure de base d'une salle, tandis que le salon ovale se caractérise par la liberté de la conception. La chambre de parade distingue clairement, avec une balustrade, l'alcôve tendue de tapisserie, espace d'honneur, alors que dans le salon, cette différenciation n'existe pas. Les iconographies des figures en stuc diffèrent également. Dans la chambre de parade, ce sont des dieux mythologiques, mais dans le salon, les enfants jouant des instruments de musique et des guirlandes de

²⁹⁴ En effet, pour la chambre de parade du prince, Boffrand adopte le terme « la chambre à coucher » et pour celle de la princesse, « la chambre » simplement. Mais étant donné les emplacements de cette chambre et du salon ovale qu'il désigne dans son ouvrage, l'illustration de la chambre représente évidemment la chambre de parade de la princesse. Cf. Boffrand, *op. cit.*, 1745, pp. 97-98.

fleurs allègent l'ambiance.

Pour les tableaux de peinture, certes, dans son ouvrage, Boffrand ne détaille pas la *convenance* de leurs sujets, mais il fait mention de l'importance des œuvres dans cet hôtel : « Tous les tableaux sont originaux d'habiles peintres de l'Académie, dont les figures sont de grandeur naturelle »²⁹⁵. Nous ne pouvons pas savoir à quel degré l'architecte prend part pratiquement au choix des détails, mais il s'intéresse sans doute au programme iconographique de chaque pièce. Dans le salon de la princesse, la peinture mythologique du thème de l'amour est illustrée. En revanche, dans la chambre de parade, deux tableaux d'histoire ou de religion sont installés dans l'alcôve²⁹⁶ et les dessus de porte, *L'Éducation de l'Amour par les Trois Grâces* (fig. 59) et *Minerve enseignant à une nymphe l'art de la tapisserie* (fig. 60), se rapportent tous deux aux vertus d'une femme²⁹⁷.

En outre, c'est l'emplacement de la peinture que l'architecte conçoit qui joue un rôle important pour déterminer les caractéristiques du cycle. L'architecte prévoit que huit tableaux fassent le tour de la pièce. C'est cette installation qui permet à la peinture du salon de la princesse de se dérouler en un récit complet et au cycle de présenter un message clair. Le salon du prince et celui de la princesse à part, toutes les pièces de leurs appartements de parade sont décorées de dessus de portes, exécutés par deux peintres. Ces dessus de porte ne représentent pas une suite de récit mais des

²⁹⁵ Boffrand, *op. cit.*, 1745, p. 97. En réalité, les personnages sont plus petits que grandeur nature. Boffrand doit exagérer, probablement parce qu'il connaît l'importance que la tradition accorde à la peinture aux personnages en grandeur nature. Dans le quatrième tome de *l'Architecture française*, Blondel mentionne lui aussi des « tableaux originaux des plus habiles peintres de l'Académie ». Cf. Blondel, *op. cit.*, 1752, p. 157.

²⁹⁶ L'inventaire de 1787 mentionne « Deux tableaux représentant le même sujet ». Langlois suppose qu'ils sont tirés de l'histoire d'Esther, mais Babelon soutient que ce sont des tableaux religieux. Cf. Langlois, *op. cit.*, p. 173, note 2 ; Babelon, *op. cit.*, 1969, p. 42. L'estampe insérée dans le *Livre d'architecture*, on voit le couronnement d'une femme, richement habillée (fig. 127).

²⁹⁷ Babelon et Rosenberg, *op. cit.*

sujets se rapportant tous à un thème commun, à l'exemple du sujet de l'éducation dans la chambre de parade de la princesse. À cet égard, le cycle de Psyché est exceptionnel dans cet hôtel et sa mise en place permet au peintre de déployer ses talents pour le décor de la peinture narrative.

Ni dessus de porte, ni peinture murale, ni peinture de plafond, le cycle de Psyché est un exemple particulier. Cet emplacement exceptionnel permet de faire un récit détaillé et de présenter clairement le statut de la princesse, tout en produisant un effet décoratif.

En conclusion, le cycle de Natoire évite des scènes de la tristesse de Psyché et retient tout particulièrement des scènes où elle bénéficie d'aide et d'un accueil chaleureux, bien que dans l'iconographie traditionnelle et dans celle de l'époque, des scènes illustrant les misères de Psyché soient représentées sans réticence. Nous n'avons trouvé aucune trace d'archive qui témoigne définitivement des intentions de Natoire pour le choix des scènes, mais nous pensons qu'en contact avec Boucher et Bachaumont, suivant des propositions de l'architecte et du commanditaire, le peintre doit avoir élaboré le programme du cycle, en se fondant sur plusieurs textes et en prenant en considération la fonction de décor peint. Ces facteurs multiples permettent de créer un cycle qui se remarque par la magnificence exigée pour la peinture du décor et par la narration convenant à la situation du commanditaire.

Chapitre 3 *Histoire d'Aminte et Sylvie* au château de Crécy (1755-1756)

Le cycle de quatre tableaux de l'*Histoire d'Aminte et de Sylvie* (Planches 20-23), signés par François Boucher et datés de 1755 et de 1756, a été considéré pendant très longtemps comme une commande faite par le duc de Penthièvre, fils du comte de Toulouse, pour l'hôtel sis à Paris qu'il avait hérité de son père en 1737. Vers 1770, l'hôtel est transformé pour la princesse de Lamballe après la mort de son mari, fils du duc de Penthièvre. Au cours de ces transformations, deux des dessus de porte, *Sylvie guérit Phyllis de la piqûre d'une abeille* (Planche 20) et *Sylvie délivrée par Aminte* (Planche 21), sont réduits à un ovale et remontés dans des lambris Louis XVI pour l'appartement de la princesse. Le guide de Thiéry de 1787 parle de ces deux tableaux²⁹⁸ qui sont toujours installés à l'hôtel, actuellement siège de la Banque de France, dans le cabinet du directeur²⁹⁹. Les deux autres, *Sylvie fuyant le loup blessé* (Planche 22) et *L'Amour ranime Aminte dans les bras de Sylvie* (Planche 23), sont déposés, puis envoyés au château de Châteauneuf-sur-Loire, car ils sont mentionnés en 1786, dans un petit guide qui décrit l'état des tableaux de ce château, propriété du duc de Penthièvre³⁰⁰. La même année, le duc achète de la veuve du duc de Choiseul le

²⁹⁸ « La chambre à coucher de la Princesse, très richement décorée, est ornée de deux tableaux ovales, par François Boucher, [...] » (Thiéry, *op. cit.*, 1787, t. 1, p. 306).

²⁹⁹ F. Laudet, *L'Hôtel de Toulouse, siège de la Banque de France*, Paris, 1932, p. 39.

³⁰⁰ [Anonyme], *Tableaux de la galerie du Château de Châteauneuf-sur-Loire*, Paris, 1786, n° 20 L ; François Boucher, cat. exp., *op. cit.*, 1986, p. 268 ; S. Join-Lambert, *Peintures françaises du XVIII^e siècle*, catalogue raisonné, musée des Beaux-Arts de Tours, château d'Azay-le-Ferron, Tours, 2008, pp. 30-38.

château de Chanteloup et ces deux toiles y sont transportées de Châteauneuf et sont saisies à la Révolution avec un autre tableau de Boucher, *Apollon révélant sa divinité à la bergère Issé* (fig. 128), signé et daté de 1750³⁰¹. L'inventaire des tableaux et objets d'art des châteaux d'Amboise et de Chanteloup, dressé le 29 ventôse an II (le 19 mars 1794) par Charles-Antoine Rougeot, directeur du musée de Tours, est publié par C. de Grandmaison dans les *Nouvelles archives de l'art français* en 1879³⁰². Cet inventaire mentionne, dans le cabinet ensuite d'une chambre à coucher à la suite de la galerie, « trois tableaux de *Boucher*, représentant l'un, un Apollon, et les autres des nymphes, le tout avec leurs bordures dorées », accompagné d'un note précisant que « Les deux derniers sont des sujets tirés de l'*Aminta* du Tasse »³⁰³. Saisies lors de la Révolution³⁰⁴, ces trois toiles de Boucher sont enregistrées dans plusieurs inventaires³⁰⁵. Elles sont jusqu'à maintenant conservées au musée des Beaux-Arts de Tours. À cause de quelques confusions, la propriété du cycle d'*Aminte et Sylvie* et d'*Apollon et Issé* a été quelquefois attribuée au duc de Choiseul, car l'on voulait voir dans *Apollon et Issé* la réminiscence du duc et de la duchesse de Choiseul³⁰⁶. Fernand Engerand s'y oppose, en montrant un « Mémoire d'un tableau pour le Roi, peint par ordre de M. de

³⁰¹ *François Boucher*, cat. exp., *op. cit.*, 1986, p. 268.

³⁰² Inventaire du château de Chanteloup du 29 ventôse an II (19 mars 1794), A. D. L 589 ; « Inventaire des tableaux et objets d'art des châteaux d'Amboise et de Chanteloup (29 ventôse an II - 19 mars 1794), publ. par Ch. de Grandmaison, *Nouvelles archives de l'art français*, 1879, pp. 186-192. Cf. *Louis XV : un moment de perfection de l'art français*, cat. exp., Hôtel de la Monnaie, Paris, 1974, p. 123 ; Join-Lambert 2008, p.33.

³⁰³ *Ibid.*, p. 189.

³⁰⁴ Saisi révolutionnaire 25 thermidor an II (12 août 1794), A. N. F 12 1270B.

³⁰⁵ « Dans la première salle après la bibliothèque, n° 11 : trois tableaux peints par Boucher représentant l'un Apollon et les autres des nymphes » (Procès-verbal du 3 floréal de l'an IV (22 avril 1796), A. D. L 589) ; « n° 8 : trois tableaux de Boucher » (Inventaire au château de Chanteloup le 29 Brumaire de l'an VI (19 mars 1797), A. D. L 589) ; « n° 38 : trois tableaux de Boucher » (Inventaire au château de Chanteloup le 5 frimaire de l'an VI (26 novembre 1797), A.D. L 589).

³⁰⁶ G. Maugras, *La Disgrâce de Choiseul*, Paris, Plan-Nourrit et Cie, 1903, pp. 112-113 ; A. Gabeau, « La Galerie de tableaux du duc de Choiseul », *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements à la Sorbonne*, vol. 28, 1904, pp. 232-271 ; J. d'Orliac, *Chanteloup*, extrait de la *Revue hebdomadaire*, 13-20-27 mai, 3 juin, 1922, s. l., 1922, p. 116 ; J. d'Orliac, *La duchesse de Choiseul*, Tours, Arrault, 1947.

Tournehem [...] par Boucher, professeur en son Académie, en 1749 », dont les traces du paiement par les Bâtiments ne sont pas trouvées³⁰⁷. Boris Lossky, qui confronte les opinions contradictoires sur l'origine des tableaux de Boucher du musée de Tours, conclut en 1951 que le cycle d'*Aminte et Sylvie*, dont deux tableaux étaient évidemment à l'hôtel de Toulouse, se trouvait dans la collection du duc de Penthièvre et suppose que *Apollon et Issé*, à l'origine destiné au roi, a été livré à un nouveau client, soit au duc de Penthièvre soit au duc de Choiseul³⁰⁸. Dans les années 1970, les chercheurs s'accordent sur l'attribution de la propriété du cycle d'*Aminte et Sylvie* au duc de Penthièvre, tandis que leurs avis diffèrent pour *Apollon et Issé*.

Cependant, Jean Vittet révèle en 2000 que le cycle d'*Aminte et Sylvie* ainsi qu'*Apollon et Issé* n'ont pas été exécutés pour le duc de Penthièvre, mais probablement pour Madame de Pompadour³⁰⁹. L'inventaire révolutionnaire de Châteauneuf de 1794 comprend une « Note des tableaux qui étaient à Chateauneuf et qui ont été portés au château de Chanteloup. Savoir [...] François Boucher. Deux tableaux dont l'un représente Thisbé poursuivie par un loup. L'autre représente Renaud dans les bras d'Armide, tous deux de forme ronde et dans leurs bordures. [...] Par François Boucher. Un autre peint sur toile représentant Apollon visitant Églé sous la figure de feu madame Pompadour »³¹⁰. Selon Vittet, le mémoire de Boucher sur *Apollon et Issé*, conservé à la direction des Bâtiments, n'empêche pas de penser que ce tableau est destiné à la marquise, parce que des factures privées de la favorite, payées sur ses crédits personnels, se sont parfois mêlés aux documents officiels. Le thème d'*Apollon et Issé* est tiré

³⁰⁷ A.N., O¹ 1934^A. Cf. Engerand, *op. cit.*, p.50.

³⁰⁸ B. Lossky, « Les Bouchers de Chanteloup au Musée des Beaux-Arts de Tours », *B.S.H.A.F.*, 1951, pp. 74-81.

³⁰⁹ J. Vittet, « Le décor du château de Crécy au temps de la marquise de Pompadour et du duc de Penthièvre. Essai d'identifications nouvelles », *B.S.H.A.F.*, 2000, pp.133-155. Sur la destination originale des tableaux de Boucher : *Ibid.*, pp. 140-144.

³¹⁰ A. N. F. 12 1270 B. Publié dans *Ibid.*, p. 140.

d'une pastorale héroïque de Houdar de La Motte jouée plusieurs fois au théâtre des Petits cabinets en 1749 et dans laquelle Madame de Pompadour tient le rôle d'Issé. Vittet pense que ce tableau était commandé à l'origine pour le château de Bellevue, inauguré en 1750, mais qu'il a été installé au château de Crécy. Quant au cycle d'*Aminte et Sylvie*, la période de sa réalisation correspond à l'époque du réaménagement du château de Crécy, propriété de Madame de Pompadour. De plus, le thème de ce cycle ne correspond pas au goût du duc, sérieux et pieux, mais au mécénat personnel de la marquise et est mis en relation, par Vittet, avec la pastorale de Pierre Laujon, *Silvie*, inspirée du Tasse et jouée au théâtre des Petits cabinets en 1749 avec la marquise dans le rôle principal³¹¹.

Les recherches de Vittet, fondées sur les archives, quant à la destination originelle et la référence littéraire sont très révélatrices pour examiner le cycle d'*Aminte et Sylvie*. Il reste à l'analyser sur le plan iconologique et sur les intentions de la commanditaire. Boucher exécute de nombreux pendants et séries d'allégories ou de pastorales, mais peu de cycles illustrant une histoire suivie. Le cycle de l'*Amour et Psyché* pour la tapisserie de Beauvais en 1739 et le cycle d'*Aminte et Sylvie* en sont de très rares exemples.

Le cycle du château de Crécy mérite attention en tant que cycle unique de peintures de Boucher, à l'exception du cycle de l'*Histoire de l'Amour et Psyché*, exécuté pour être tissé à la manufacture royale de Beauvais. De son vivant, Boucher est parfois considéré comme la source de la dégénération de la peinture d'histoire³¹² et jusqu'à présent, l'idée que ce peintre ne sait pas représenter l'histoire est généralement acceptée. Dans les analyses de ses œuvres, le manque de narration et les défauts de

³¹¹ Vittet, *op. cit.*, p. 144.

³¹² Voir le chapitre suivant, « Narration et représentation propres à Boucher ».

son expression narrative sont souvent signalés. Dans le catalogue de l'exposition qui a lieu en 1986 au Grand Palais à Paris et au Metropolitan Museum à New-York, Alastair Lang fait remarquer le lien entre la peinture pastorale de Boucher et l'Opéra comique de Charles-Simon Favart et il propose des sources littéraires possibles pour quelques tableaux³¹³. Cependant, sur ses peintures mythologiques, la confrontation entre les toiles et les sources littéraires est très peu approfondie et c'est l'aspect décoratif de ses œuvres qui y est surtout souligné. Sur *Renaud et Armide* (fig. 129) : « Ce genre de sujet n'attire guère Boucher, pas plus le décor d'architecture qu'il emploie »³¹⁴. Quant à *Léda et le cygne* (fig. 130), l'auteur affirme que « Boucher enjolive cet épisode un peu forcé en donnant une compagne à Léda, le cygne Jupiter devenant un accessoire décoratif », en signalant que le peintre ne suggère pas la suite du récit, parce qu'il n'y a rien qui fasse allusion à Castor et Pollux, fruits de l'union de Jupiter avec Léda³¹⁵. De plus, dans son ouvrage consacré à Boucher, Georges Brunel intitule un chapitre, « Art de rien raconter », et il y affirme que c'est bien l'originalité de ce peintre³¹⁶. Il constate en particulier que dans le dernier tableau du cycle de Madame de Pompadour, *L'Amour ranime Aminte dans les bras de Sylvie*, « Boucher est incapable d'observer et de décrire les sentiments et les passions » et que « le drame est absent »³¹⁷.

Toutefois, Boucher continue à traiter les sujets narratifs et il n'abandonne pas totalement l'expression narrative. En fait, depuis les années 1990, apparaissent des recherches qui essaient de dépasser l'idée reçue et de présenter le talent de Boucher comme peintre d'histoire. Dans son article « « Mythologie galante » ou « l'art ingénieux » : les récits cachés dans la peinture mythologique en France au

³¹³ *François Boucher*, cat. exp., op. cit., 1986.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 164.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 203.

³¹⁶ Brunel, op. cit., 1986, pp. 159-160.

³¹⁷ *Ibid.*, pp. 284-285.

XVIII^e siècle »³¹⁸, Colin B. Bailey analyse quelques tableaux de Boucher. À propos de la toile *Diane au bain* (fig. 131), l'auteur fait remarquer que la réaction du chien, qui suggère l'apparition d'un personnage se trouvant hors champ, en l'occurrence, Actéon, annonce la suite du récit. Il attribue donc cette toile à « la peinture séquentielle »³¹⁹. Quant à *Hercule et Omphale* (fig. 132), Bailey trouve sa source littéraire dans la traduction d'Étienne Algay de Martignac, publiée à la fin du XVII^e siècle, et il range cette œuvre dans la catégorie de « la peinture référentielle »³²⁰. Il signale également la lecture approfondie du texte d'Ovide dans *L'Enlèvement d'Europe* (fig. 133)³²¹. Notre directeur de thèse, M. Daniel Rabreau, consacre un article à l'analyse d'une peinture mythologique de Boucher, *Jupiter, sous les traits de Diane, séduisant Callisto* (fig. 167)³²². Il confronte le tableau à sa source littéraire, *Les Métamorphoses* d'Ovide, non seulement sur le plan iconographique mais aussi en référence à la théorie de l'art, *Ut pictura poesis*, qui constitue la base fondamentale de la *mimesis* associée à la conception de l'*art langage*. Cet auteur critique les historiens d'art qui reprennent de vagues notions stylistiques sans prendre la peine de lire un tableau ni d'analyser le langage de la peinture. Il récuse également le préjugé, répété depuis deux siècles, qui « cantonne les sujets mythologiques du XVIII^e siècle dans la catégorie d'aimables prétextes à montrer des nus féminins à des fins d'excitation libidineuse »³²³. Signalant que dans le texte d'Ovide, le thème des Quatre éléments apparaît tantôt explicitement tantôt implicitement à partir de la découverte de Callisto par Jupiter jusqu'à sa métamorphose en constellation avec Arcas, fruit de son union avec Jupiter, l'auteur analyse le tableau de Boucher sur les plans iconographique et plastique et procède à une

³¹⁸ Bailey, *op. cit.*, 1994.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 159.

³²⁰ *Ibid.*, p. 159.

³²¹ *Ibid.*, p. 160.

³²² Rabreau, *op. cit.*, 2004, pp. 309-323.

³²³ *Ibid.*, p. 314.

lecture picturale et poétique pour montrer que Boucher lui aussi interprète les Quatre éléments en utilisant l'effet visuel d'éléments plastiques et figuratifs ; il rend ainsi justice à l'intention poétique de l'artiste.

De plus, l'article d'Éric Pagliano, publié dans la *Revue de l'art* en 2003³²⁴, est révélateur. Il confronte en détail les représentations de Boucher dans quelques peintures d'histoire, notamment *Le Mariage de l'Amour et Psyché* (fig. 134), avec les descriptions des textes et les interprétations des Grands maîtres. L'auteur essaie de montrer un Boucher fin lecteur de textes littéraires et de sources visuelles, en affirmant que « l'on peut voir en lui [Boucher] également un peintre qui se serait interrogé sur la capacité de la peinture à pouvoir rivaliser avec la littérature tout en se servant d'indications proprement littéraires »³²⁵. Nous faisons cependant quelques réserves sur son analyse appliquées aux œuvres. Par exemple, l'auteur compare *Psyché recevant les honneurs divins* (fig. 124) avec *La Manne* de Poussin (fig. 249), parce que l'existence de l'Amour et Vénus dans le haut de la composition suggère le déroulement du récit³²⁶. Mais dans ces deux personnages, nous pouvons reconnaître facilement l'influence directe de l'estampe, gravée par le Maître au dé d'après Michel Coxie (fig. 125)³²⁷, qui représente la même scène ; pourtant Pagliano ne la signale pas alors qu'il mentionne le Maître au dé peu après. De plus, il fait remarquer une différence entre le texte d'Apulée et la composition de Boucher. Tandis que dans le texte, c'est dans la rue que Psyché reçoit l'admiration des habitants, Boucher présente cet épisode dans le temple de Vénus. L'auteur trouve la source de l'interprétation du peintre dans la même scène exécutée par le Maître au dé, mais il souligne que Boucher n'est pas un

³²⁴ É. Pagliano, « Boucher, une lecture de La Fontaine et quelques autres », *Revue de l'art*, vol. 141, 2003, n° 3, pp. 47-56

³²⁵ *Ibid.*, p. 52.

³²⁶ *Ibid.*, p. 54.

³²⁷ Voir le deuxième chapitre de la première partie, p. 123, note 285.

simple imitateur, parce qu'il déplace la scène « dans » le temple, tandis que dans l'estampe, cet épisode se déroule « devant » le temple³²⁸. Tout en appréciant cette invention originale de Boucher, Pagliano n'en précise cependant pas la raison. Il nous semble que l'auteur interprète d'une façon générale les œuvres en suivant avec force différentes théories pour soutenir que le peintre excelle dans l'invention poétique.

Pour réexaminer le travail de Boucher, nous partageons largement la vue d'Emmanuel Brugerolles et David Guillet, présentée dans le catalogue de l'exposition *Boucher et l'art de rocaille*, qui a lieu à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts en 2003³²⁹. Ils affirment ici qu'il faut éviter tant l'ostracisme, qui essaie de réhabiliter Boucher comme peintre d'histoire, en négligeant ses œuvres de décor, jugées mineures, que la caricature qui le réduit à un simple décorateur³³⁰. Les contemporains de Boucher ne considèrent pas seulement que ce peintre excelle dans l'invention poétique, comme Jean-Baptiste Restout l'affirme³³¹, mais également que ce peintre renouvelle le sujet rebattu, c'est-à-dire que son interprétation est particulière³³². Comme l'invention est une notion concernant la représentation de l'histoire, la direction que Bailey, Rabreau et Pagliano montrent est très importante. En particulier, ce qui nous intéresse le plus est que Bailey cite *Léda et le cygne* et *Pan et Syrinx* (fig. 135) comme exemples de « la peinture inventive »³³³. Suivant les recherches de Bailey, de Rabreau et de

³²⁸ *Ibid.*, p. 54.

³²⁹ *François Boucher et l'art rocaille dans les collections de l'École des Beaux-Arts*, cat. exp., Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, 16 octobre-21 décembre 2003, Sydney, Art gallery of New South Wales, 5 mars-1^{er} mai 2005, Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada, 16 septembre 2005-1^{er} janvier 2006, cat. Emmanuelle Brugerolles, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2003.

³³⁰ *Ibid.*, p. 25.

³³¹ J.-B. Restout, *Galerie française ou portraits des hommes et des femmes célèbres [...]*, Paris, 1771, cité par Ananoff, *op. cit.*, 1976, t. 1, p. 134. Cité aussi dans Pagliano, *op. cit.*, 2003, pp. 54-55.

³³² J.-B. Le Blanc, *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture et sculpture de l'année 1747 et en général sur l'utilité de ces sortes d'exposition*, à R. D. R..., Paris, 1747, p. 57 ; L.-G. Baillet de Saint-Julien, *Lettre sur la peinture à un amateur*, Genève, 1750 (C.D., t. 4, n° 46), p. 6. Voir aussi la discussion dessous.

³³³ Bailey, *op. cit.*, 1994, p. 159-160.

Pagliano, nous essayons aussi d'examiner de quelle manière Boucher représente une histoire. Le cycle d'Aminte et Sylvie, qui est son seul cycle de peinture pour le décor, serait donc un objet précieux et approprié à notre tentative. Afin d'éclairer ce qu'est l'interprétation originale de Boucher, il importe de remarquer la variété des genres que ce peintre traite. Bailey a déjà montré que les motifs simples, que Boucher représentait souvent dans la peinture pastorale, contenaient des significations sexuelles qui relevaient du système iconographique propre à la peinture de genre³³⁴. Cette iconographie contribue bien à enrichir la narration dans ses pastorales. Le cycle d'Aminte et Sylvie est pourtant un sujet qui se situe entre la peinture mythologique et la peinture pastorale, comme nous verrons plus loin. Il se caractérise donc par la coexistence des iconographies et des expressions narratives propres à chaque genre. C'est ce cycle qui montre concrètement comment Boucher introduit, dans la peinture mythologique traditionnelle, les éléments des genres qui sont considérés comme inférieurs, mais qui connaissent un grand succès et gagnent en popularité auprès de la clientèle nouvelle.

Premièrement, nous retraçons l'histoire du château de Crécy, acheté et agrandi par Madame de Pompadour. Deuxièmement, l'examen du choix du sujet, *Histoire d'Aminte et Sylvie*, permettra de mettre en lumière l'importance de la place que ce cycle occupe dans les nouvelles tentatives de Boucher. Nous étudierons ensuite le choix des scènes et aborderons l'analyse iconologique afin d'éclairer les caractéristiques que le peintre souhaite mettre en relief dans l'interprétation du texte et sa façon d'élargir les possibilités artistiques au niveau des genres de la peinture. Enfin, l'étude sur la conception du décor de Madame de Pompadour et sur les programmes iconographiques

³³⁴ Colin B. Bailey, « Details that surreptitiously explain : Boucher as a Genre Painter », dans *Rethinking Boucher*, éd. M. Hyde and M. Ledbury, Los Angeles, Getty Research Institute, 2006, pp. 39-60.

qu'elle favorise aidera à situer le cycle d'Aminte et Sylvie dans la complexité du souci qu'a la marquise de représenter sa personne.

Madame de Pompadour et le château de Crécy

Le château de Crécy³³⁵ est construit pour Louis de Verjus, marquis de Crécy, maréchal des Camps et Armées du roi, gouverneur et lieutenant général pour Sa Majesté de la province et comté de Toulous³³⁶. Nous pouvons connaître son architecture grâce à deux estampes, conservées à la Bibliothèque nationale de France (fig. 136). Ayant découvert le château en mai 1746, la favorite achète aussitôt le domaine le 21 mai. Comme la qualité de la construction, faite en pierres de l'aqueduc de Maintenant, s'avère défectueuse, la marquise confie la reconstruction des ailes de basses de cours à Jean Cailleteau, dit Lassurance. Selon le duc de Luynes, dès 1747, Madame de Pompadour pense à vendre ce château pour acheter le château de Maisons, parce qu'elle ne trouve pas la vue agréable à Crécy, mais le roi, grand chasseur, à qui le domaine semble plaire, s'y oppose. Nous n'avons que le plan du premier étage du château de Crécy, mais la description du duc de Luynes du 29 mai 1752 nous permet de connaître la distribution du rez-de-chaussée : « On entre dans le château, d'abord dans un vestibule et ensuite dans un salon sur le jardin ; à gauche de ce salon il y a trois pièces, dont une est un cabinet d'assemblée [...]. À droite du salon qui donne sur le jardin, est l'appartement du Roi ; et sur le retour celui de Madame de Pompadour, qui n'est composé que d'une chambre, d'un cabinet en bibliothèque et d'une antichambre de

³³⁵ Crécy est situé au sud-ouest de Dreux et à la convergence de plusieurs forêts, Anet, Châteauneuf-en-Thymerais et Rambouillet.

³³⁶ Sur le château de Crécy : Vittet, *op. cit.* ; *Madame de Pompadour et les arts*, cat. exp., Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, 14 février-19 mai 2002, Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 14 juin-15 septembre 2002, Londres, National Gallery, 16 octobre 2002-12 janvier 2003, dir. X. Salmon, Paris, R.M.N., 2002, pp. 110-112.

dégagement »³³⁷. Il semble que le salon central donnant sur le jardin et le cabinet d'assemblée, sont appelés aussi galerie ou grand salon³³⁸.

Les premiers embellissements commencent seulement dans les années 1750. En 1752, le salon ouvrant sur le jardin est transformé en salle à manger³³⁹. Au premier étage, la marquise fait créer une enfilade, constituée principalement de deux bibliothèques et d'un cabinet. Cet espace est réservé à l'intimité du roi et de sa favorite. Ce cabinet est décoré de peintures de Boucher, qui sont parfois identifiées comme la série de tableaux des arts et des sciences, conservée actuellement dans la collection Frick à New-York³⁴⁰. En 1755, Madame de Pompadour fait compléter les décorations de la salle à manger, qui sera revêtue de stuc, et du cabinet d'assemblée, devenu grand salon³⁴¹. C'est pour les dessus de porte de ce grand salon du rez-de-chaussée que la marquise semble avoir commandé le cycle d'*Aminte et Sylvie*. Une réplique du portrait officiel de Louis XV en armure par Carle Vanloo et un ensemble de meubles, en tapisserie des Gobelins à sujet d'enfants nus, symbolisant les arts d'après Boucher, sont installés dans ce salon³⁴². Vittet inclut dans cet ensemble un fauteuil conservé au Mobilier national et l'unique série de tableaux de Boucher de la collection du Mobilier national³⁴³. Le sujet des Arts se retrouve également dans « deux fortes grilles de feu à figure représentant les Arts en bronze doré d'or moulu ». Vittet suppose également qu'une paire de lustres à neuf lumières, qui provient du château d'Anet et qui est actuellement conservée à la bibliothèque Mazarine, provient

³³⁷ Duc de Luynes, *Mémoire sur la cour de Louis XV*, éd. L. Dussieux et E. Souillé, 1860-1865, 17 vol., t. 12. Cité dans : Vittet, *op. cit.*, pp. 134-135.

³³⁸ Vittet, *op. cit.*, p. 135.

³³⁹ Vittet, *op. cit.*, p. 135 ; *Madame de Pompadour et les arts*, cat. exp., *op. cit.*, 2002, p. 110.

³⁴⁰ Vittet, *op. cit.*, p. 138. Mais A. Laing considère que ces panneaux ont été exécutés par un imitateur de Boucher pour le duc de Penthièvre. Cf. *Madame de Pompadour et les arts*, cat. exp., *op. cit.*, 2003, pp. 45-48.

³⁴¹ *Madame de Pompadour et les arts*, cat. exp., *op. cit.*, 2002, p. 112.

³⁴² Vittet, *op. cit.*, pp. 145-150 ; *Madame de Pompadour et les arts*, cat. exp., *op. cit.*, 2002, p. 112.

³⁴³ Vittet, *op. cit.*, pp. 145-149.

du grand salon du château de Crécy³⁴⁴.

Pendant l'été de l'année 1755, un an avant la guerre de Sept Ans, Louis XV décide, par mesure d'économie, de réduire le nombre de ses voyages chez Madame de Pompadour. Le 3 août 1755, elle écrit au comte de Stainville, futur duc de Choiseul : « Je n'aime pas la guerre, mais ce n'est pas le moment de le penser. [...] Sa Majesté se propose de faire de grands retranchements dans ses dépenses. J'ai cru devoir montrer l'exemple [...]. Je ne regrette que mon pauvre Crécy, mais je ne l'avouerais pas si je n'étais sûre de surmonter cette faiblesse. Ne me reprochez donc plus le goût que j'ai pour cette maison ; jamais il ne fut de passion plus malheureuse »³⁴⁵. Madame de Pompadour fait deux séjours à Crécy, sans le roi, premièrement du 26 septembre au 1^{er} octobre, deuxièmement du 23 au 26 mai 1757 avant de vendre le château au duc de Penthièvre le 21 septembre 1757. Les archives se rapportant au duc sont très lacunaires. Mais elles montrent qu'il dépèce une partie du décor mural et fait transporter d'importants éléments mobiliers dans ses différentes autres résidences, telles qu'Anet, Sceaux, Châteauneuf-sur-Loire³⁴⁶. Le château de Crécy est revendu par le duc de Penthièvre au prince de Montmorency le 2 décembre 1777 et est détruit sous la Révolution. Le château de Crécy est la plus importante résidence de la marquise, parce que c'est la première demeure qu'elle a acquise et qu'elle conserve le plus longtemps, pendant onze ans ; elle n'habite le château de Bellevue que pendant sept ans.

Le choix du sujet

L'Aminta, pastorale en cinq actes, du Tasse, auteur de la *Jérusalem délivrée*, est

³⁴⁴ Vittet, *op. cit.*, pp. 150-151.

³⁴⁵ Publié dans Vittet, *op. cit.*, p. 151.

³⁴⁶ Vittet, *op. cit.*, p. 136.

publiée en Italie en 1581. Dès 1584, cette pastorale dramatique est traduite en français par « Henriette de Clèves, fille et héritière de François de Clèves, duc de Nevers [...] et femme de Ludovic Gonzague, prince de Mantoue, mentionnée par quelques auteurs du XVIII^e siècle »³⁴⁷. Une autre traduction par Pierre de Brach, « Fable bocage prise de l'italien de Torquato Tasso », contenue dans ses *Imitations*, est parue à Bordeaux également en 1584. En 1603, cette pastorale dramatique est, de nouveau, traduite en français à Rouen et entre 1631 et 1632, pour l'accomoder au Théâtre français, Rayssiquier la traduit partiellement en alexandrins, de façon libre. Nous voyons, par la suite, paraître plusieurs traductions au cours du XVII^e siècle. Dans la première moitié du XVIII^e siècle, deux nouvelles traductions sont publiées à Paris : par Antoine Pecquet en 1734 et par Lescalopier de Nourar en 1735. En 1745, Prault publie à Paris un In-douze en italien avec des vignettes de Cochin fils. Le 26 février et le 5 mars 1749, une pastorale héroïque de Laujon, *Silvie*, inspirée du Tasse est jouée au théâtre des Petits cabinets en 1749 avec la marquise dans le rôle principal. *Sylvie délivrée par Aminte* est gravé en 1762 par René Gaillard et les estampes que Louis-Simon Lempereur exécute d'après trois autres sujets sont exposées au Salon de 1779. Peu après sans doute, trois des toiles de Boucher sont gravées par Jacques Firmin Beauvarlet³⁴⁸. Le cycle d'*Aminte et Sylvie* est transposé en tapisserie en 1783 à la manufacture royale des Gobelins pour le duc de Portland³⁴⁹. De plus, vers 1770, ce thème procure un modèle, d'après la copie dessinée par René Gaillard, à la porcelaine de la manufacture de Hoechst en Allemagne.

³⁴⁷ La Croix du Maine, Hilarion de Coste et l'Abbé Goujet. Cf. D. Mauri, « L'*Aminta* « habillé à la française » ; les traductions françaises de l'*Aminta* au XVI^e siècle », *L'Arioste et le Tasse en France au XVI^e siècle*, éd. Le Centre V.L. Saulnier, Paris, 2003, pp. 217-218.

³⁴⁸ Sur les estampes de Beauvarlet : V. Meyer, « L'histoire d'*Aminte*, peinte par Boucher et interprétée par Beauvarlet », *Nouvelles de l'Estampe*, décembre 2000-février 2001, n^{os} 173-174, pp. 41-43.

³⁴⁹ Fenaille, *op. cit.*, 1904-1907, t. 4, pp. 290-293.

Le sujet de ce cycle donne à Boucher l'occasion de perfectionner ses tentatives nouvelles concernant le système des genres. Pendant les années 1740, le peintre essaie souvent de créer un genre qui se situe entre la peinture mythologique et la peinture pastorale³⁵⁰. Dans le tableau *Érigone tenant un flageolet* (fig. 137), exécuté en 1735, nous reconnaissons déjà les objets propres à la pastorale tels que le flageolet et le tambour. Mais ce sont *Daphnis et Chloé* (fig. 138) et la paire des *Amusements de la campagne* et de *La Musique pastorale* (fig. 139 et 140), tous peints en 1743, qui manifestent la fusion des genres. Le sujet du premier tableau appartient à la fable grecque, fortement influencée par la poésie pastorale. Il correspond donc bien à une telle fusion des genres mythologique et pastorale. Le sujet de la seconde paire relève de la pastorale, mais le peintre représente des femmes dévêtues comme des déesses mythologiques. Le musée Cognacq-Jay et la collection Wallace conservent chacun deux tableaux d'une série (fig. 141-144) et les titres adoptés par les musées nous font penser qu'elle est constituée de peintures mythologiques et de peintures pastorales. Cependant, les titres originaux de ces tableaux sont inconnus, de même que la destination originale, souvent considérée comme étant le château dit « Les Folies des Chartres ». Par exemple, dans le tableau, actuellement intitulé *Le Retour de chasse de Diane* (fig. 141), nous pouvons reconnaître quelques points communs avec *Diane au bain* du Louvre (fig. 131) : la même posture de la figure principale, les gibiers et le carquois qui évoquent la chasse. De la même manière, le regroupement de la figure principale féminine et de ses suivantes suggère effectivement le sujet que le titre montre. Toutefois, il n'y a aucun attribut propre à la déesse, tel que le croissant de lune dans ses

³⁵⁰ Brunel mentionne également ces tableaux, mais il accorde moins d'importance à la signification de fusion des genres qu'au fait qu'en raison du manque de narration, ces œuvres, qui sont réduites à des scènes aimables et futiles, contribuent surtout à présenter des jeunes femmes dévêtues et à former une belle composition du point de vue esthétique. Voir la discussion ci-dessous. Cf. Brunel, *op. cit.*, 1986, pp.203-206.

cheveux. Il en est de même pour *Érigone vaincue* (fig. 142). En effet, la figure féminine, dans une attitude languissante, et les vignes évoquent ce sujet, mais l'identité de la femme, dite Érigone, n'est pas claire. Les tableaux qui ont des titres pastoraux, *Les Confidences pastorales* (fig. 143) et *La Toilette pastorale* (fig. 144), sont du même registre que les deux toiles précédentes, ce qui assure la cohérence de la série.

La série de Boucher, exécutée pour le château de Bellevue de Madame de Pompadour, est constituée d'une grande composition et de plusieurs dessus de porte. Le grand tableau a actuellement un titre qui évoque un sujet de la peinture de genre, *La Lettre d'amour* (fig. 145), tandis que les dessus de porte portent chacun le titre d'un personnage mythologique (ill. 416-418). Mais ces dessus de porte, exposés au Salon de 1745, ne sont pas décrits, dans le livret, de façon qu'ils suggèrent les sujets mythologiques, ce qui implique que ces toiles ont été dénommées postérieurement. Dans ces tableaux aussi, les femmes ne sont ni nues, comme dans la peinture mythologique, ni vêtues de costumes de bergères, comme dans la pastorale, mais leur habillement se situe juste entre les deux : tantôt elles sont décolletées, tantôt elles montrent leur poitrine.

Quant au sujet du cycle du château de Crécy, il appartient essentiellement à la peinture mythologique, comme le montrent la présence d'un satyre et de nymphes. Mais puisqu'il s'agit d'une tragédie-comédie pastorale, il convient de traiter le sujet dans cette sorte de fusion des genres, tout comme *Daphnis et Chloé*. Après cet ensemble du château de Crécy, nous ne trouvons cette fusion que dans un des pendants exécutés en 1760, *Pastorale aux jeunes femmes* (fig. 146), et Boucher se consacra surtout au genre de la pastorale pure. Par conséquent, le cycle d'Aminte et Sylvie peut être considéré comme le point culminant des tentatives de Boucher depuis les années 1740.

Les tentatives de fondre en une seule œuvre des genres différents existent depuis le début du XVIII^e siècle, comme le prouve le portrait mythologique, l'exemple le plus simple. Boucher est cependant un peintre original qui se plaît particulièrement à franchir la limite des genres. Les enfants, qui sont censés être une invention propre à Boucher, sont exemplaires de cette démarche. Nous pouvons voir leur origine dans les *putti*, que Charles-Antoine Coypel a déjà représentés pour illustrer les mœurs des adultes sur un mode satirique (fig. 147). Dans le même but, la singerie est utilisée aussi, mais l'amabilité des *putti* permet d'atténuer le sarcasme. Boucher commence à les utiliser pour son propre nouveau genre, la pastorale, et ces motifs sont aussi employés dans la tenture de tapisseries pour le mobilier ou dans la porcelaine de Sèvres. Ils connaissent un grand succès et gagnent une large clientèle. Ainsi, en confondant librement des genres de rangs différents, Boucher renouvelle l'iconographie traditionnelle et, en même temps, en fonction des exigences des commanditaires et des destinations des œuvres, tantôt il profite du système de la hiérarchie des genres pour donner à ses œuvres un caractère noble, tantôt il adopte le procédé d'un genre (iconographie et expression narrative) tenu pour inférieur à l'époque dans le genre supérieur, sans s'attacher à leur distinction. Comme Alastair Laing le montre, il y a plusieurs registres dans la pastorale de Boucher³⁵¹ et les costumes des personnages diffèrent en fonction des œuvres. Le sujet du cycle d'Aminte et Sylvie pourrait être traité comme la peinture purement mythologique, mais le peintre a dû juger qu'il convenait de le traiter en confondant plusieurs genres, ce qu'il avait essayé depuis les années 1740. Cette tentative du peintre se reflète également dans l'analyse iconologique suivante.

³⁵¹ *François Boucher, cat. exp., op. cit.*, 1986, pp. 73-77.

Choix des scènes et analyse iconologique

Vittet rapproche le cycle de Boucher de *Silvie* de Laujon³⁵². Dans cette pastorale, dès le début, Aminte est conscient de son amour pour Sylvie, son amie d'enfance et chaste nymphe de Diane, mais il le lui cache. Hilas, faune qui aime Sylvie, trouble la fête des nymphes pour Diane et Aminte livre combat à Hilas. Ce n'est pourtant pas par Aminte que Sylvie est sauvée, mais par un nuage qui la dérobe aux yeux du faune. Après la disparition de Sylvie, à la vue de ses armes abandonnées, Aminte croit qu'elle est morte et il s'en venge sur Hilas. Sylvie, vivante, qui craint, elle aussi, qu'Aminte ne perde la vie, prie devant l'autel de Diane, là où Aminte apparaît par la suite. Ils se réjouissent de se retrouver. Quand Aminte confesse son amour à Sylvie, elle reconnaît le sien, mais par peur de trahir ses vœux envers Diane, elle prend la flèche placée sur l'autel et s'en frappe. Cependant, c'est la flèche que l'Amour avait préparée en secret et les deux amants s'unissent.

Bien que Vittet rapproche le cycle de Boucher de cette pastorale de Laujon, les scènes que le peintre représente ne correspondent donc pas à ce texte mais à l'ouvrage du Tasse. Les caractéristiques de l'interprétation de Boucher sont les suivantes : premièrement, le peintre choisit des scènes importantes dans le déroulement du récit, en particulier, des moments où un des personnages est sauvé de la crise ; deuxièmement, il ne représente pas l'histoire de manière objective, mais il prend Sylvie plutôt qu'Aminte — bien qu'il soit le héros — pour sujet central ; enfin, la femme est présentée comme objet érotique et le peintre souligne sa faiblesse féminine. Pour cette interprétation,

³⁵² Vittet, *op. cit.*, p. 144. Nous avons consulté l'édition suivante : P. Laujon, *Silvie, pastorale héroïque en trois actes, avec un prologue, représentée devant le roi, sur le Théâtre des petits Appartements à Versailles*, dans *Divertissements du théâtre des petits appartements pendant l'hiver de 1748 à 1749*, t. 3, s. 1. [Imprimée par exprès commandement de Sa Majesté], 1749.

Boucher essaie de représenter plus clairement le récit que dans d'autres œuvres, en même temps qu'il y introduit divers iconographies et expression narrative de la peinture de genre.

Sylvie guérit Phillis de la piqûre d'une abeille (Planche 20)

Le premier tableau, *Sylvie guérit Phillis de la piqûre d'une abeille*, représente la deuxième scène de l'acte premier. Aminte raconte à son ami, Tirsis, comment il a pris conscience de sa passion pour Sylvie. L'épisode de cette composition apparaît dans ses explications :

« Au pied d'un hêtre touffu étaient un jour assises Sylvie et Phillis et moi avec elles, lorsqu'une abeille occupée à rassembler son butin sur l'émail de la prairie, s'approche des joues vermeilles de Phillis [...], la pique vivement à deux fois. La plainte suit de près la blessure cuisante ; mais ma Sylvie l'invite à se consoler, l'assurant qu'avec quelques paroles magiques, elle ferait cesser le mal et la douleur. [...] Aussitôt approchant ses lèvres vermeilles de la joue offensée, elle dit tout bas je ne sais quels mots, dont l'effet est prompt autant que surprenant. Aussitôt la douleur cède à la force de l'enchantement, ou plutôt, et je le crois, aux charmes d'une bouche dont l'approche est un remède assuré. Moi qui jusqu'alors me contentais du doux éclat des regards de Sylvie et des sons de sa voix, [...] je sens s'élever dans mon cœur un désir qu'il ne connaissait pas encore et qui me fait envier le bonheur de Phillis. [...] feignant qu'une abeille venait aussi de me piquer à la lèvre, je me plains avec un air de bonne foi [...]. La simple Sylvie, sensible à mon mal, m'offre le remède qui venait de guérir Phillis ; mais l'union de nos lèvres ne fait

qu'augmenter la blessure réelle que Sylvie ne connaissait pas encore [...].
Cependant je trouve tant de plaisir à cette ivresse, dont mon cœur ne sentait point le poison caché, que je feins la douleur encore subsistante ; je sais si bien que Sylvie essaie à plusieurs fois le remède, dont elle croit l'effet tardif. Depuis ce moment les désirs et l'impatience ont augmenté au point que mon cœur n'y pouvant plus résister, s'est enfin expliqué »³⁵³.

Dans les illustrations de la version publiée en 1666 n'apparaît pas cette scène, que Boucher choisit pour le premier tableau. L'illustration du premier chapitre (fig. 148) présente Aminte, qui s'adresse à Sylvie, et Sylvie, représentée comme une chasseresse vaillante. Dans le deuxième plan, nous voyons les hommes du côté d'Aminte et les femmes du côté de Sylvie, ce qui montre que le monde des hommes et celui des femmes sont bien séparés. Par contre, le tableau de Boucher représente le moment définitif, où l'amitié se change en amour et qui est la source de tout le développement de l'histoire : Aminte ressent, pour la première fois, un désir amoureux pour Sylvie. En tant que peintre d'histoire, Boucher essaie d'illustrer dans cette composition le déroulement du récit. Il réunit trois moments différents du texte en une seule scène, de façon descriptive, ce qui est rare pour ce peintre : le groupe des abeilles qui indique qu'une abeille a piqué Phillis ; Sylvie qui pose un baiser sur la piqûre de Phillis ; Aminte qui demande à Sylvie de guérir sa prétendue piqûre, en indiquant ses lèvres. Dans ce tableau, une caractéristique de Boucher est aussi qu'il ajoute au récit une nuance absent du texte, en introduisant une iconographie propre à la peinture de genre.

Selon la description du texte, les trois personnages sont assis ensemble. Comme

³⁵³ Le Tasse, *Nouvelle traduction française de l'Aminte du Tasse, avec le texte à côté par Pecquet*, Paris, Nyon fils, 1734, pp. 37-41.

le montrent *La Cueillette de cerises* et les pendants des *Amusements de la jeunesse* (fig. 139 et 140), *La Chasse* (fig. 149) et *La Pêche* (fig. 150), le regroupement de deux femmes et un homme apparaît souvent dans la pastorale de Boucher. Mais comme Georges Brunel le signale, ce tableau représente Aminte qui se montre de derrière un arbre pour s'adresser à Sylvie, qui est assise avec Phillis, contrairement à la description du texte.

On considère souvent que dans les tableaux de Boucher, les femmes occupent la place principale. Mais le personnage important fait toujours partie du groupe central de la composition, que ce soit dans la peinture mythologique ou dans la peinture pastorale. En revanche, dans le tableau qui nous occupe, Sylvie et Phillis constituent une construction pyramidale et bien éclairées ; elles portent des costumes de couleurs vives, rouge, vert, jaune et blanc, tandis que repoussé derrière un arbre en arrière-plan de la composition, Aminte est vêtu du brun ; seul son visage est légèrement éclairé et son corps se fond dans l'obscurité. C'est une interprétation originale de Boucher, qui s'éloigne clairement du texte. Contrairement au tableau de Boucher, une tapisserie de la tenture tissée à la manufacture de Coman au XVII^e siècle, qui illustre la même scène, représente Aminte au premier plan (fig. 151).

Aminte occupe la place d'un voyeur ou d'un intrus. Parmi divers sujets traditionnels qui représentent un voyeur, nous pouvons citer le satyre regardant Vénus ou une nymphe endormie. Dans la peinture de genre également, un personnage de cette sorte apparaît souvent. Comme le montre un tableau de Jean-Baptiste Lancret, *Jeune fille sur le canapé* (fig. 152), par exemple, nous voyons parfois un homme qui regarde à la dérobée une femme qui s'adonne à un acte érotique dans un espace intime. Du plus, il y a des voyeurs qui observent un rendez-vous secret d'amoureux, tel que dans *L'Épouse indiscrete* (fig. 153) de Pierre-Antoine Baudouin. Ces voyeurs tiennent

le rôle du spectateur. Dans quelques tableaux, le voyeur n'est pas représenté, mais le spectateur lui-même est invité à contempler la femme à la dérobée. Au XVIII^e siècle, il y a de nombreux tableaux qui représentent une femme dans un espace personnel. Nous ne citons que *La Toilette du matin* (fig. 154) ou *La Toilette intime* (fig. 155) de Watteau et *Jeune Fille lisant les lettres d'Héloïse et Abélard* (fig. 156) de Greuze. *La Nuit* (fig. 157) de Baudouin est une œuvre particulière qui incite le spectateur à regarder secrètement la scène amoureuse. Nous pouvons également trouver un personnage qui ne se contente pas de regarder, mais qui entre dans l'intimité de la scène. Parmi les sujets traditionnels, nous remarquons *Vénus et Mars surpris par Vulcain* (fig.158). Mais dans la peinture de genre, le sujet des *Amants surpris* est beaucoup plus souvent illustré. Dans le Pays-Bas du XVII^e siècle, Teniers représente une scène dans laquelle une vieille femme découvre son mari en train de séduire une jeune femme (fig. 159). Dans la peinture française du XVIII^e siècle, *L'Alarme* ou *La Gouvernante fidèle* (fig. 160) de Jean-François de Troy appartient aux sujets de cette sorte. Ici aussi, le spectateur s'identifie au voyeur et la scène a une ambiance piquante et satirique.

Boucher exécute de nombreuses œuvres qui représentent des voyeurs ou des intrus. Dans *L'Automne* (fig. 161), on reconnaît, à droite de la composition, un berger qui regarde un couple amoureux, par dessous de son chapeau. Dans *La Pastorale à la guirlande* ou *Le Pasteur galant* (fig. 38) aussi, un garçon, qui regarde à la dérobée les deux amoureux, apparaît à l'extrême droite de la composition. Quant à *La Surprise* (fig. 162), on voit un intrus entrer dans la scène. Boucher traite cette sorte de sujet non seulement dans la peinture pastorale, mais également dans la peinture mythologique. *Satyre et bacchantes* (fig. 163) dans lequel le satyre joue le rôle du voyeur est un sujet traditionnel, mais dans *Renaud et Armide* (fig. 129) également, nous remarquons les soldats qui se parlent derrière le rideau ainsi que l'Amour qui se situe à l'extrême droite

de la scène et qui vise Renaud avec une flèche ; ils occupent tous la place du voyeur. La plupart des représentations du sujet de *Pan et Syrinx* montrent Syrinx qui s'enfuit en courant. Cependant, Boucher ajoute une autre nymphe et illustre Pan qui entre brusquement dans la scène où les deux nymphes se reposent ensemble (fig. 135). Nous pouvons reconnaître cette sorte d'interprétation originale dans *Léda et le cygne* (fig. 130). Les peintres représentent normalement Léda et le cygne dans l'étreinte, mais Boucher peint le cygne qui apparaît dans la scène comme un intrus, lorsque Léda se trouve avec une autre nymphe. Comme le montrent ces œuvres, Boucher renouvelle les sujets mythologiques et les interprète de façon originale, en se servant de l'iconographie des *Amants surpris* de la peinture de genre.

Le tableau qui nous occupe appartient à ces tentatives du peintre. Dans *La Pastorale à la guirlande* (fig. 164) en particulier, le geste du troisième personnage, qui pose un doigt sur ses lèvres, ressemble beaucoup à celui d'Aminte dans cette toile (fig. 165). De plus, l'homme, représenté dans l'estampe exécutée par W. Ryland d'après *La Belle Dormeuse* (fig. 166) de Boucher, fait encore le geste semblable qu'il apparaît derrière le tronc d'un arbre. Ces compositions sont probablement des sources de la première toile du cycle d'Aminte et Sylvie. Ainsi, Boucher illustre le récit d'une manière intéressante, différente de celle de la peinture d'histoire normale, en introduisant le procédé utilisé souvent dans un genre, considéré comme inférieur, dans la peinture mythologique.

Ce qui est caractéristique chez Boucher est que les personnages qui sont l'objet de l'observation ne sont pas un couple hétérosexuel, mais un couple de jeunes filles. Dans les compositions qui représentent un satyre regardant des nymphes et des bacchantes endormies, de nombreuses femmes nues se rapprochent, mais ces tableaux montrent simplement les nus féminins au spectateur, tandis que le spectateur sent une

intimité lesbienne entre les femmes dans ces toiles de Boucher à sujet mythologique ou pastoral³⁵⁴. *Callisto et Jupiter en Diane* (fig. 167) est un sujet traditionnel qui représente deux femmes intimes comme objet de rêverie saphique. Toutefois, dans le cas de Boucher, l'iconographie du berger qui taquine une bergère endormie se retrouve aussi dans un couple de femmes (fig. 168 et 169). Dans *Léda et le cygne* (fig. 130) et *Pan et Syrinx* (fig. 135) et que nous avons mentionnés plus haut, le peintre ajoute une autre nymphe et illustre la scène comme une version des *Amants surpris*. Cela n'a rien à voir avec la description du texte. En effet, il existe de nombreuses représentations de deux femmes particulièrement intimes. Nous citons ici comme exemples *La Lecture à deux* (fig. 170), *Les Deux Confidentes* (fig. 171), *Érigone vaincue* (fig. 142). Dans ce dernier tableau en particulier, les attitudes des deux femmes ressemblent à celles de Sylvie et Phillis dans la composition dont nous parlons. Comme le montre *Bacchantes et satyres* (fig. 163), l'espace intime réservé aux femmes est clos par le rideau ou par les arbres, ce qui le constitue en scène du voyeurisme ou de l'intrusion. Dans le premier tableau du cycle de Crécy aussi, il y a peu de profondeur de champs et nous sommes témoins du moment de l'intrusion d'un homme dans l'espace des femmes. Cette toile représente une jeune fille qui donne un petit baiser à l'autre et crée une ambiance plus piquante que dans d'autres œuvres, suscitant une rêverie saphique.

Parmi les tableaux de genre de Jean-Frédéric Schalle et les estampes exécutées par Jean François Janinet, il y en a quelques uns qui montrent secrètement au spectateur deux femmes qui s'adonnent à des actes érotiques, ou qui représentent un homme qui entre brusquement dans ces scènes (fig. 172 et 173). Le tableau qui nous occupe

³⁵⁴ Brunel, *op. cit.*, 1986, p.206. Il fait remarquer une similitude avec *Le Sommeil* de Courbet. Voir aussi : *Les Amours des Dieux*, cat. exp., *op. cit.*, 2003, p. LXIX. Caviglia-Brunel signale la même évocation de l'amour saphique chez Natoire. Cf. Caviglia-Brunel, *op. cit.*, 2012, p. 62. Mais nous pensons que cette dimension saphique est très atténuée chez Natoire.

illustre la scène où Sylvie essaie de guérir Phillis de la piqûre d'une abeille, mais le baiser, érotique, éveille le désir sexuel d'Aminte et le fait reconnaître Sylvie comme femme. Dans le texte du Tasse, cet épisode qu'Aminte lui-même raconte est représenté comme extase interdite et douce. Inspiré par l'iconographie des femmes intimes et érotiques de la peinture de genre, Boucher illustre ainsi cette scène du baiser entre les jeunes filles. De plus, représenter Aminte comme un intrus permet de rendre l'épisode léger et piquant. Ici, Sylvie sauve une amie, Phillis et, saisie en mouvement avec les cheveux dénoués, elle se montre comme bergère chasseresse à qui la féminité n'est pas permise. Toutefois, la scène suivante lui fait vivre un grand choc, souligne qu'elle est une femme et provoque le spectateur.

Sylvie délivrée par Aminte (Planche 21)

Tout comme le premier tableau, le deuxième représente un épisode raconté par un personnage dans le texte du Tasse. Après qu'Aminte a parlé de sa souffrance amoureuse, Tirsis et lui entendent le monologue du satyre qui aime Sylvie et qui mentionne une entreprise dangereuse pour elle³⁵⁵. Dans la première scène de l'acte troisième, Tirsis, seul, qui cherche Aminte, demande de ses nouvelles à un groupe de bergers. Il leur raconte ce qui s'est passé avant sa disparition. Quand ces deux amis se sont rendus à la fontaine de Diane, ils ont entendu crier Daphné, compagne de Sylvie : « À moi, la triste Sylvie est déshonorée ». Ils se sont précipités et ont trouvé Sylvie :

« Nous trouvons la jeune Nymphé toute nue, attachée à un arbre sur lequel ses longs cheveux faisant plusieurs tours tenaient lieu de chaînes. Sa ceinture

³⁵⁵ Le Tasse, *op. cit.*, 1734, pp. 105-113.

qui avait si fidèlement servi sa pudeur, devenue instrument de la violence liait ses deux mains. L'arbre même avait fourni des liens, et de son pied sortait deux branches flexibles qui chacune arrêtaient une de ses jambes délicates et faibles. Nous voyons en face d'elle un Satyre hideux qui avait à peine achevé de l'attacher. [...] La crainte du coup et des pierres que de mon côté je rassemble déterminent sa fuite. Le berger libre alors ne peut retenir ses regards passionnés. La blancheur et l'émotion de Sylvie lui rappellent l'image du lait, qui, jusqu'à ce qu'il ait pris consistance, tremble au moindre mouvement dans le jonc qui le renferme. Mais malgré l'amour qui brille dans ses yeux, il s'approche avec tous les caractères de la modestie peints sur le visage. "Pardonnez, belle Sylvie, dit-il, à la main qui n'ose vous toucher que pour rompre vos chaînes et que ce soin que la fortune lui a réservé ne soit pas pour moi une nouvelle disgrâce auprès de vous". [...] De honte, et de désespoir elle baisse les yeux, et n'emploie le peu de liberté que lui laissent ses liens, qu'à se soustraire autant qu'elle peut aux regards du berger. "Cet arbre sauvage, dit-il, ne mérite pas des nœuds si beaux. Quel avantage auront les favoris de l'Amour, si les arbres ont les mêmes liens ? [...] Ensuite il lui délie les mains, mais de manière qu'on eût dit qu'il craignait et souhaitait tout à la fois de les toucher »³⁵⁶.

Sylvie ne le remercie même pas et, honteuse, s'enfuit.

Dans cette composition, Boucher introduit deux moments différents. À droite au fond de la composition, nous voyons un homme qui doit être Tirsis et qui poursuit le satyre (fig. 174) et, au premier plan, Aminte qui délivre Sylvie attachée à un arbre par sa

³⁵⁶ *Ibid.*, pp. 109-111.

ceinture. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, c'est Natoire qui se plaît à utiliser le procédé qui complète la représentation du récit à l'arrière plan, ce qui est cependant très rare chez Boucher et ce tableau mérite donc une attention particulière. De la même manière que dans *Sylvie guérit Phillis*, nous pouvons reconnaître ici les tentatives du peintre d'histoire qui essaie d'illustrer le récit clairement.

Le thème de la femme nue attachée se trouve dans la peinture d'histoire traditionnelle, comme dans *Andromède et Persée* par exemple. Mais dans la plupart des représentations d'Andromède, l'action du héros qui sauve une femme est l'objet primordial en même temps que le nu féminin, érotique, attire le regard du spectateur (fig. 175 et 176). L'illustration de la version du texte du Tasse, publiée en 1666, montre aussi l'épisode du viol (fig. 177). Suivant le type traditionnel de la composition, elle met en valeur l'attaque contre le monstre et la libération de la femme qui faillit devenir la proie. L'homme, qui doit être Aminte, chasse le satyre, une lance à la main, tandis qu'au premier plan, un homme qui peut être soit Tirsis soit Aminte lui-même, représenté deux fois dans la même scène, prend une pierre pour attaquer le satyre. Quant à Boucher, dans *Neptune et Amymone* (fig. 178) qui fait partie de la série des *Quatre éléments*, il peint lui aussi une figure masculine vigoureuse qui sauve une femme de l'ennemi. Toutefois, la toile dont nous parlons fait ressortir un autre point. Elle met en valeur davantage les échanges délicats de sentiments entre Aminte et Sylvie sans suivre l'iconographie traditionnelle du sujet qui représente la libération d'une femme. Le peintre repousse la scène de l'attaque à l'arrière plan et le héros qui saute sur l'ennemi n'est même pas le protagoniste principal, Aminte. En fait, le texte du Tasse en dit très peu sur l'attaque et, dans ce sens, la description de Boucher est fidèle au texte.

Le texte décrit, de façon séduisante, la sensualité du corps nu de Sylvie du point

de vue d'Aminte et le tableau de Boucher présente au spectateur son corps en grandes dimensions. Cet épisode souligne la féminité de Sylvie davantage que l'épisode du premier tableau de Boucher, en ce sens qu'elle est agressée par un homme en tant qu'objet sexuel. Sylvie est à l'origine une bergère chasseresse qui refuse l'amour et Aminte ne la regarde que comme une simple amie. La première composition représente le moment où le geste innocent mais sensuel de Sylvie éveille le désir sexuel chez Aminte. Mais Sylvie s'enfuit, en refusant l'amour que désire Aminte. Dans cette situation, Sylvie subit un accident qui lui fait prendre conscience qu'elle est une femme, sollicitée sexuellement par les hommes, ce que ce tableau illustre. Bien que le satyre soit l'ennemi à attaquer pour Aminte, il donne corps au désir d'Aminte.

Dans cette toile, les expressions des personnages ne montrent ni l'embarras ni la honte que le texte décrit, mais c'est le geste de Sylvie qui est éloquent. La composition de Willem Van Mieris (fig. 179) est un exemple très rare et précieux qui illustre cette scène. La tête détournée, Sylvie y repousse Aminte, ce qui montre bien son embarras. En revanche, dans le tableau de Boucher, l'attitude de Sylvie est moins proche de la honte d'être vue nue ou de la joie d'être sauvée que de la femme dans un autre sujet, également traditionnel, que la libération de la femme attachée : l'enlèvement. La posture de Sylvie a beaucoup de similitude avec la surprise de la femme enlevée dans des tableaux tels que *L'Enlèvement de Proserpine* (fig. 180) ou *L'Enlèvement d'Orythie* (fig. 181). Nous pouvons y sentir la faiblesse de la femme, tantôt agressée, tantôt sauvée, dont le destin dépend de l'homme. Sylvie, active dans le premier tableau, est représentée ici comme une femme tout-à-fait passive. L'attitude d'Aminte essayant de la délivrer est contrainte et illustre bien le sentiment ambivalent de ce héros qui à la fois craint de et souhaite de toucher les mains de Sylvie comme le présente le texte du Tasse. En même temps, le corps d'Aminte est placé de manière qu'il ne

superpose pas au corps de Sylvie, comme s'il le montrait volontairement au spectateur. Les bras d'Aminte, dessinant des arcs de cercle, répondent au mouvement des bras de Sylvie et bien que le corps d'Aminte contribue à former la composition centrale, il est vêtu de vert foncé et d'ocre et se fond dans les arbres et les feuillages l'entourant, tandis que le corps nu de Sylvie, blanc comme le lait, est bien éclairé. La figure d'Aminte sert à mettre en valeur Sylvie. Comme dans la première toile qui présente Aminte comme un intrus, dans ce tableau-ci également, la figure féminine est l'objet principal.

Tandis que les expressions des visages des personnages sont souvent ambiguës chez Boucher, il est à remarquer que les gestes servent à suggérer le récit. Par exemple, dans *Léda et le cygne* (fig. 130), peinture mythologique, l'expression de Léda ne traduit aucun sentiment, mais tout comme la posture du cygne, ailes ouvertes, tordant son long cou ondulant, le bras de Léda, levé haut, est très éloquent et montre clairement au spectateur qu'elle est surprise par l'apparition et l'approche du cygne. Le manque d'expression chez Boucher est souvent opposé aux échanges délicats des sentiments des personnages chez Watteau, mais Boucher apprend beaucoup de ce maître sur l'expression narrative. Dans les tableaux de Watteau, les personnages ne montrent pas d'expressions claires tout comme chez Boucher ou ils sont représentés de dos (fig. 182 et 183). En revanche, ce qui est au fond des cœurs de l'homme et de la femme est suggéré par de petits gestes ainsi que par des motifs tels que les statues qui matérialisent le désir sexuel (fig. 184 et 185)³⁵⁷. Ici, l'histoire n'est pas illustrée clairement, mais

³⁵⁷ A. P. de Mirimonde, « Statues et emblèmes dans l'œuvre d'Antoine Watteau », *Revue du Louvre* 12, 1962, pp.11-20. ; C. Seerveld, « Telltale Statues in Watteau's Painting », *Eighteenth-Century Studies* 14, 1980, pp.151-80. Le premier conçoit la statue de Watteau comme l'héritage de la tradition iconographique dans la peinture du Nord, expliquant des connotations érotiques que les statues de Vénus, Bacchus ou Satyre suggèrent. Le second comprend ce peintre comme fondateur de l'iconographie moderne, qui constitue un système de signification plus complexe, associant des motifs de la Comédie française et italienne à ceux de la mythologie. Il soutient en outre que la statue de la nudité érotique fournit une ambiance de passion aux couples qui s'y trouvent, dépassant les rapports univoques une image = un mot dans l'iconographie

légèrement suggérée et le spectateur doit la saisir pour accéder à une lecture plus subtile³⁵⁸.

De la même manière, ce qui mérite une attention particulière, c'est le chapeau, tombé sur les vêtements de Sylvie, car cela incite le spectateur à une interprétation volontaire. Le motif du chapeau apparaît souvent dans la peinture pastorale et contient parfois une métaphore érotique. Le système iconographique de la peinture pastorale diffère de celui de la peinture d'histoire et relève de la peinture de genre et de la fête galante. Il est connu que l'oiseau est une métaphore du sexe de l'homme et la cage de celui de la femme (fig. 186 et 187)³⁵⁹. Le chien représente parfois le désir sexuel de l'homme et du spectateur (fig. 188 et 189)³⁶⁰. Le motif du chapeau apparaît souvent avec un oiseau ou une cage et sert à dissimuler le sexe de l'homme (fig. 190). Parmi les œuvres de Boucher, nous remarquons des chapeaux placés entre les jambes de l'homme de façon allusive (fig. 191). Sur *L'Éducation du chien* ou *L'Obéissance récompensée* de Boucher (fig. 192) et *La Bergère* de Fragonard (fig. 193), Mary D. Sheriff affirme que le chapeau renversé a une signification sexuelle³⁶¹. Quant au chapeau de *Sylvie délivrée*, bien que nous puissions imaginer facilement qu'il appartient à Aminte, il ne le porte dans aucun autre tableau. Par conséquent, nous pouvons interpréter ainsi la raison pour laquelle le peintre représente le chapeau dans cette scène érotique : suivant le procédé de la métaphore de la peinture pastorale, ce motif suggère

traditionnelle.

³⁵⁸ Sur l'expression vague chez Watteau et sa relation avec les patrons de ses œuvres, voir : N. Bryson, *Word and Image: French Painting of the Ancien Regime*, Londres, New-York, Melbourne, Cambridge University Press, 1981 ; K. Scott, *op. cit.*, 1995, etc. Sur la question de l'expression du visage dans la peinture pastorale du XVIII^e siècle en général, y compris Watteau et Boucher, voir : H. T. Goldfarb, « Boucher's Pastoral Scene with Family at Rest and the Image of the Pastoral in Eighteenth-Century France », *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 1994, n° 71, pp. 82-89.

³⁵⁹ *Le Coat*, *op. cit.*, 1980, pp. 48-51.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 48-51.

³⁶¹ Sheriff, *op. cit.*, pp. 95-116.

le désir d'Aminte raconté par le texte, mais qu'il ne peut réaliser. Toutefois, il est à noter que le motif du chapeau renversé ne semble pas contenir un sens sexuel dans toutes les pastorales de Boucher. Sans s'attacher à une correspondance absolue entre l'objet et le sens, Boucher se sert librement du système iconographique, ce qui permet à un motif d'avoir tantôt une signification profonde, tantôt de ne représenter que l'objet lui-même. Cela a un lien fort avec l'attitude libérée du peintre par rapport à la hiérarchie des genres, comme le montre le fait qu'il existe différents registres entre la peinture mythologique la plus noble et la peinture de genre ou la peinture pastorale la plus champêtre. Boucher crée des gradations fines entre la vulgarité d'une signification sexuelle clairement affichée et l'élégance de la dissimuler adroitement, comme le chapeau qui se trouve tantôt près des jambes, tantôt discrètement par terre. Dans *Sylvie délivrée*, le motif du chapeau représente le sentiment du héros, décrit de façon très sensuelle, pour compléter l'expression vague des visages des personnages. Mais l'interprétation du spectateur reste libre de rechercher ou non une signification plus profonde. Ainsi, héritier de la tradition de la fête galante, Boucher associe les expressions ambiguës des personnages et les gestes éloquents aux motifs significatifs pour suggérer l'histoire.

Dans ce tableau, le peintre essaie de représenter clairement l'histoire, en choisissant un épisode important du récit et en mettant à profit l'arrière plan qui montre la scène complémentaire. En même temps, sans se fonder sur l'iconographie traditionnelle de la peinture d'histoire, qui représente un sujet similaire, Boucher suggère les sentiments des personnages selon le procédé de la fête galante, en mettant en valeur la sensualité de la description du texte. Ce tableau, tout comme *Sylvie guérit Phillis*, a pour caractéristique de faire coexister le procédé d'une peinture d'histoire explicite et celui d'une peinture considéré comme inférieure, suggestive.

Sylvie fuyant le loup (Planche 22)

Cette composition représente également une scène qui fait allusion au désir d'Aminte. L'épisode de la troisième composition de Boucher n'apparaît pas directement sur la scène, mais il est raconté par Sylvie elle-même. Lorsque Daphné encourage Aminte, désespéré par la fuite de Sylvie, apparaît une autre nymphe, Nérine, bouleversée. Selon elle, chassant avec d'autres nymphes, Sylvie a blessé un loup et l'a poursuivi en sous-bois, mais Nérine, la suivant, n'a trouvé que le voile blanc de Sylvie et des loups qui léchaient du sang à terre³⁶². Croyant Sylvie morte, Aminte décide de se donner la mort et s'élance en repoussant Daphné qui lui propose de vérifier ce qui est arrivé à son amie. Dans la scène première de l'acte quatrième, retrouvant Sylvie vivante, Daphné se réjouit et Sylvie lui raconte :

« Chassant un loup, j'étais entrée dans un endroit de bois si fourré, [...] mais je le vois et le reconnais à un trait que je lui avais lancé et qui s'était arrêté contre une de ses oreilles. [...] Un dard à la main je l'attends avec assurance [...]. Cependant [...] le trait porte à faux et va donner contre un arbre. Il n'en revient que plus furieux et moi n'ayant plus d'autre ressource que mon arc, qui me paraît inutile contre un ennemi si proche et si animé, je fuis, il me suit. [...] Mon voile qui était relevé et attaché sur mes cheveux se déploie et voltigeant au gré des vents, s'embarrasse à une branche d'arbre. [...] Enfin je détache mon voile et l'abandonne avec une partie de mes cheveux qui le suivent. La frayeur me donne des ailes ; l'animal ne peut me joindre ; et je sors du bois

³⁶² Le Tasse, *op. cit.*, 1734, pp. 123-129.

sans accident »³⁶³.

L'illustration de la version du Tasse, publiée en 1666, représente l'événement important du récit de manière descriptive : le suicide d'Aminte qui, induit en erreur par Nérine, se jette du précipice et l'affliction de Sylvie qui apprend cette nouvelle (fig. 194). En revanche, dans son cycle, Boucher choisit un incident antérieur à la tentative de suicide d'Aminte qui croit Sylvie tuée par un loup. De même que dans les deux tableaux précédents où le spectateur s'identifie à Aminte qui observe Sylvie, le spectateur prend également le point de vue d'Aminte dans ce tableau. Comme précédemment, le corps de Sylvie constitue le centre de la composition. Les arbres, et les bras et les costumes de Sylvie forment la composition principale pyramidale. De plus, ses bras, ses jambes, sa tête, et les motifs tels que l'arc et l'écharpe sont disposés en étoile. Le rose, le jaune et le blanc des vêtements de Sylvie ainsi que le rouge vif du carquois situés au centre de la scène donnent une impression vivante et fluide. Par contre, le loup, dont la tête se voit à peine à gauche et en bas du tableau, est caché par l'obscurité. Ici aussi, c'est la figure féminine s'enfuyant d'un pas léger qui est le sujet principal. Comme les deux tableaux précédents, le peintre choisit le moment où Sylvie, agressée, se délivre du danger et laisse voir sa féminine faiblesse. Ici, nous trouvons en Boucher un fin lecteur du texte. Le suivant fidèlement, Boucher représente les motifs clés de l'histoire : l'arc de Sylvie, la flèche transperçant l'oreille du loup, le voile tombé des cheveux, qui va toucher le sol et qui est la métaphore du déshabillage de Sylvie. Le loup qui attaque la chasseresse est le substitut du désir bestial d'Aminte qui n'apparaît pas dans ce tableau.

Nous trouvons l'iconographie de la femme fuyant dans les sujets traditionnels de

³⁶³ *Ibid.*, pp. 133-135.

la peinture d'histoire : *Apollon et Daphné* et *Pan et Syrinx*, etc. La plupart des tableaux de ces sujets représentent clairement l'attitude et l'expression effrayées de la femme qui essaie d'échapper à l'homme de toutes ses forces (fig. 195 et 196). Cependant, dans les tableaux de *Pan et Syrinx* de Boucher, la femme, bien que surprise, ne semble pas avoir envie de prendre la fuite (fig. 135 et 197). Par rapport à ces œuvres, le tableau qui nous occupe représente la figure féminine en train de se sauver en courant, ce qui respecte le texte. Toutefois, comme dans le tableau précédent du cycle, l'expression de Sylvie, ambiguë, ne montre pas sa peur et son allure est légère. Dans l'ensemble, cette scène n'évoque pas l'urgence. La fête galante et la peinture pastorale représentent souvent une femme qui essaie d'échapper à l'approche d'un homme. Dans ces œuvres, la femme ne s'enfuit pas, mais tantôt elle détourne la tête, tantôt elle repousse l'homme de la main (fig. 183 et 198). Le refus de la femme est souvent superficiel et il y a des femmes qui sourient même en refusant (fig. 199 et 200). La figure de *Sylvie fuyant le loup* est une version de l'iconographie traditionnelle de la femme fuyant dans la peinture d'histoire, avec une nuance venue de la peinture de genre. La figure féminine de *La Fuite à dessein* (fig. 201) des années 1770, peints par Fragonard, ressemblent beaucoup à la figure de Sylvie fuyant d'un pas léger, ce qui nous suggère que la propagation d'un contenu iconographique dépasse la distinction des genres. Ainsi, comme les deux œuvres précédentes, cette toile du cycle d'Aminte et Sylvie est un fruit de la fusion entre la peinture mythologique et la peinture de genre.

***L'Amour ranime Aminte dans les bras de Sylvie* (Planche 23)**

Le dernier tableau représente la scène première de l'acte cinquième, épilogue heureux. C'est le berger sage, Elpin, célèbre pour son chalumeau, qui le raconte à des bergers. Aminte a demandé à un ami, Égraste, de l'accompagner pour être témoin de

ce qui va arriver. Il le conduit au sommet de la montagne et en prononçant le nom de Sylvie, il se précipite dans le vallon. Égraste raconte tout cela à Sylvie³⁶⁴. Émue par cet ultime témoignage d'amour, Sylvie décide de retrouver les restes d'Aminte et de leur donner une sépulture avant de le suivre dans la mort³⁶⁵. Elpin et Tirsis parlent ensemble dans une grotte, où celui-là habite et qui est proche du vallon. Ils entendent les cris d'Égraste et voient Aminte tomber, heureusement sur un amas de ronces, d'épines et de branches étroitement entrelacées qui le reçoivent et qui empêchent une chute mortelle³⁶⁶. Quand ils retrouvent Aminte, Sylvie et Daphné arrivent aussi :

« Lorsqu'elle [Sylvie] reconnaît Aminte qui semblait sur le point de rendre les derniers soupirs [...], elle entre en fureur et comme une bacchante criant et se déchirant la poitrine, elle se jette sur ce corps presque expirant et semble chercher à rappeler par sa respiration, celle du berger mourant. [...] Bientôt le visage d'Aminte est inondé d'un torrent de larmes qui coule des yeux de Sylvie et dont la vertu ne tarde pas à éclater. Ouvrant ses paupières appesanties, il laisse échapper un soupir plein d'amertume, mais qui recueilli avidement par Sylvie, se change entre ses lèvres en un soupir de joie et de félicité. [...] Aminte est animé et tous deux jouissent de la douceur des plus tendres embrassements »³⁶⁷.

Dans ce dernier tableau du cycle du château de Crécy, Aminte, assis sur la fourrure du léopard en toute lumière, occupe la partie centrale de la composition pour la

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 147.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 159.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 169.

³⁶⁷ *Ibid.*, pp. 171-173.

première fois. Les quatre protagonistes et le rocher de l'arrière-plan constituent une composition en losange et les directions des têtes des trois personnages centraux et leurs bras tracent plusieurs lignes brisées en chiasme. La version française du texte, publiée en 1666, illustre aussi cet épilogue heureux (fig. 202). Dans le texte apparaissent Égraste qui a vu le suicide d'Aminte et qui l'a relaté à Sylvie, Elpin et Tirsis qui se précipitent après avoir entendu le cri d'Égraste et Sylvie et Daphné qui accourent dans la vallée, ayant appris cette terrible nouvelle. Dans l'illustration, nous voyons quatre hommes, hormis Aminte, et deux femmes, donc un personnage de plus que dans le texte. Il est possible que l'homme, qui se situe dans l'extrémité droite de la composition, soit l'Amour qui apparaît vêtu d'un costume de berger sur la scène dans le prologue de cette pièce de théâtre et qui conduit les protagonistes à l'amour. De toute façon, dans cette estampe, le regard du spectateur se disperse entre les nombreux personnages. En revanche, la toile de Boucher représente un homme et une femme dans les rôles secondaires et met bien en valeur les personnages principaux, quoi que cette description soit différente de celle du texte. D'après le turban et la barbe, l'homme qui soutient le corps d'Aminte doit être Elpin qui est appelé « le berger sage ». Ici, c'est Daphné qui occupe la place d'un voyeur, ce qui montre bien le lien avec la peinture de genre et que le héros, Aminte, de même que Sylvie, reste le sujet central pour le spectateur. Pour illustrer fidèlement le récit raconté dans le texte, Boucher représente des rochers, qui suggèrent le vallon d'où Aminte tombe, et des plantes rappellent qu'un amas de ronces, d'épines et de branches le reçoivent.

Boucher sait composer avec adresse, en pyramide ou en lignes brisées, en superposant les personnages ou en les croisant. Il est à remarquer qu'en même temps, en les représentant dans un sommeil ou en leur donnant un regard ou une expression significative, le peintre suggère bien la relation entre l'homme et la femme et leurs

sentiments³⁶⁸. L'un des deux personnages, situé plus bas que l'autre, s'appuie sur son partenaire, se montrant tendre, ou le supplie, ce qui fait allusion à leurs rapports : *Les Sabots* (fig. 203) ou *L'Oiseau mal défendu* (fig. 204). Tantôt l'homme, tantôt la femme se situe en haut. Boucher se sert de plusieurs couples, qui se regardent ou dont l'un détourne son regard, tant pour les scènes d'amour de la peinture mythologique que pour celles de la peinture pastorale. En fonction du contenu et de la composition qu'il veut peindre, il combine ces couples librement. Jugé comme répétitif, ce procédé devient souvent objet de critique, mais Watteau travaille de la même manière : il associe à sa guise les personnages dans différentes attitudes, prises de son carnet de dessin, ou réutilise les groupes qu'il a peints pour d'autres œuvres (fig. 205-207).

Ce dernier tableau du cycle d'Aminte et Sylvie est une de ces versions, qui superposent la figure masculine et la figure féminine. Dans l'illustration de 1666 (fig. 202), Aminte se trouve entre un homme à gauche et une femme à droite, sans doute Sylvie, mais dans la toile de Boucher, les positions de l'homme et de la femme sont inversées et le haut du corps d'Aminte est complètement dans les bras de Sylvie. Les attitudes de ces deux personnages ont beaucoup de similitude avec celles de *La Bergère prévoyante* (fig. 208), peint probablement vers 1763. Cette œuvre, où la bergère offre une guirlande de fleurs au berger endormi, peut être un des descendants iconographiques de la toile du cycle du château de Crécy. De plus, elle peut être également la source d'une des illustrations, *Apollon découvre Mars et Vénus* (fig. 209), composées entre 1767 et 1769 pour *Les Métamorphoses d'Ovide*, traduit par l'abbé Banier et publié par Delalain. Comme le montrent le berger endormi, donc

³⁶⁸ Caviglia-Brunel analyse différentes manières de présenter la supériorité statuaire de la femme dans un couple hétérosexuel. Cf. Caviglia-Brunel, *op. cit.*, 2012, pp. 61-62. Mais il est aussi à noter que l'homme est situé parfois plus haut que la femme et que, même chez Boucher, il y a de la variété dans ces positions.

passif, et Mars, épris de Vénus, l'Aminte de *L'Amour ranime Aminte* donne l'illusion que le héros est sauvé par l'héroïne elle-même, à la différence de l'illustration de l'édition de 1666 où les deux protagonistes sont presque à la même hauteur.

Dans ce cycle du château de Crécy, les expressions des visages des personnages sont généralement atténuées même dans une scène dramatique. L'extase de Sylvie dans ce dernier tableau est pourtant décrite de façon relativement claire. On a tendance à considérer que les expressions de tous les personnages sont ambiguës chez Boucher, mais ce n'est pas toujours le cas, parce qu'en général, les expressions des visages sont plus claires que chez Watteau, par exemple : le regard et l'attitude fervents de l'homme qui s'adresse à la femme, tels que Céphale dans *L'Aurore et Céphale* (fig. 210), l'homme du *Voleur d'œufs* (fig. 211); l'expression d'admiration d'un personnage qui regarde l'autre, situé plus haut : une nymphe jette un regard d'admiration à la déesse ou un homme à une femme, comme dans *Jupiter et Callisto* (fig. 167) et *Pomone* (fig. 212) ; l'expression tentante de la femme adressée à l'homme, telles que l'Aurore de *L'Aurore et Céphale* (fig. 213) ; le regard curieux et significatif du voyeur tel que le berger dans l'extrême droite de la composition de *L'Automne* (fig. 161) ; l'expression d'un chien qui évoque l'apparition d'un personnage en dehors de la scène, comme dans *Daphnis et Chloé* (fig. 138), dans *Le Sommeil interrompu*³⁶⁹ (fig. 168) , ou dans *Le Panier mystérieux* (fig. 214).

En plus de regrouper deux personnages en les superposant, ce dont nous avons parlé plus haut, Boucher suggère leur relation, en associant librement les gestes exprimant leurs sentiments et diverses expressions. Par rapports aux gestes, décrits plus ou moins clairement, les expressions des visages varient largement en fonction de

³⁶⁹ Bailey fait remarquer le regard du chien dans le tableau *Diane au bain* et affirme qu'il a pour fonction de la prévenir de l'apparition d'Actéon. Ainsi est-il à noter que le geste et l'expression des animaux sont des motifs importants pour suggérer le récit. Cf. Bailey, 1994.

l'âge, du sexe, du statut social du personnage représenté et suivant le statut du commanditaire ou la destination de l'œuvre, et non selon les genres, ce qui mérite attention, car cela révèle bien les caractéristiques de l'invention chez Boucher. Par exemple, dans le cas d'un homme qui essaie de séduire une femme, alors que l'homme d'âge moyen du *Voleur d'œufs* (fig. 211) montre une expression claire, celle du jeune homme de *La Jardinière surprise* (fig. 215) est plus ambiguë. S'il s'agit d'un voyeur, l'expression du berger dans *L'Automne* (fig. 161) est différente de celle de *La Pastorale à la guirlande* (fig. 38) et dans ce tableau-ci, le caractère satirique est adouci par l'ambiguïté de l'expression et l'ambiance en est plus élégante.

L'expression extasiée et amoureuse du visage de Sylvie dans le tableau dont nous parlons est une de ces expressions que Boucher utilise souvent. L'expression de Sylvie de ce tableau a beaucoup de similitude avec Apollon qui regarde en bas vers Issé, dans *Apollon révélant sa divinité à la bergère Issé* (fig. 128), et avec Apollon qui regarde en bas vers Thétis dans *Le Coucher du soleil* (fig. 315). *L'Heureuse Fécondité* (fig. 216) semble une version de la figure féminine de *La Bergère prévoyante* (fig. 208) et nous pouvons y reconnaître une expression affectueuse pour l'enfant. Ces personnages sont tantôt une mère, tantôt un dieu, c'est-à-dire que leur statut est supérieur à celui du protagoniste, qui est soit un enfant soit une nymphe. De même que le décalage de la position entre ces deux personnages, cette différence de statut renforce l'impression que celui qui est supérieur donne son amour à l'autre. Ainsi, le regroupement des deux personnages, particulier à Boucher, qui permet de présenter la différence de leurs positions, aide le spectateur à imaginer leur relation et à y lire un récit et, dans ce cycle en particulier, de bien illustrer l'évolution du statut du protagoniste, en l'occurrence, Sylvie ; cette démarche, utilisée pour la peinture mythologique ainsi que pour la peinture pastorale, contribue donc à enrichir la narration dans les deux genres.

Sylvie qui a sauvé Phillis dans le premier tableau traverse une crise, après avoir refusé l'amour. S'étant sauvée péniblement, en acceptant l'amour, elle retrouve un statut qui lui permet de sauver Aminte et de lui donner son amour. Ainsi, les quatre scènes de cet ensemble répondent à la fois à deux exigences : montrer la séduction du corps féminin et illustrer le récit clairement. Elles représentent de manière convaincante la transformation de l'amitié en amour lorsque la crise est dépassée. Cela fait contraste avec le seul cycle narratif, hormis le cycle d'Aminte et Sylvie, qu'est *l'Histoire de l'Amour et Psyché*, exécuté pour la tenture de Beauvais. Ce cycle-ci choisit surtout les scènes qui permettent au peintre de représenter des motifs décoratifs et même le dénouement, le plus important de l'histoire, n'est pas illustré³⁷⁰. Cette différence s'explique peut-être par la destination. Tandis que le cycle de l'Amour et Psyché a des fins purement décoratives pour une clientèle large³⁷¹, l'ensemble d'Aminte et Sylvie est destiné au lieu et à la commanditaire précis, qui exigent un programme iconographique plus clair.

En conclusion, le cycle du château de Crécy se caractérise par l'introduction des éléments des genres, entrés nouvellement en faveur, bien que considérés inférieurs, dans la peinture mythologique traditionnelle. Nous reconnaissons d'abord l'emploi des iconographies traditionnelles comme le thème de l'enlèvement dans *Sylvie délivrée*, la lecture fine du texte comme la description des motifs-clés dans *Sylvie fuyant le loup* et l'expression narrative particulière à la peinture d'histoire, comme la juxtaposition de

³⁷⁰ Le catalogue de l'exposition du Grand Palais en 1986 affirme que le cycle de l'Amour et Psyché est probablement inachevé, étant donné l'absence de l'épilogue. Cf. *François Boucher*, cat. exp., op. cit., 1986, pp. 190-194. Nous pensons que c'est possible, mais cela ne signifie pas moins que le cycle était utile comme une tenture complète, car elle a été tissée à plusieurs reprises. Cela révèle que malgré l'absence de l'épilogue, ce cycle répond suffisamment à la fonction d'une tenture de tapisserie.

³⁷¹ La note du 25 novembre de la manufacture de Beauvais met en accent sur le fait qu'il faut « six sujets des moins répétés et des plus susceptibles de richesse et d'agrément et des plus propres à faire valoir l'art du tapissier ». Cf. Fenaille, op. cit., 1907, t. 4, p. 100.

différents moments dans une composition de *Sylvie guérit Phillis* et de *Sylvie délivrée*. En même temps, il faut faire remarquer l'iconographie particulière à la peinture de genre, telles que celle du voyeur-intrus dans *Sylvie guérit Phillis* et dans *L'Amour ranime Aminte*, celle des amants surpris et des deux femmes intimes dans *Sylvie guérit Phillis*, celle de la femme fuyant l'homme dans *Sylvie fuyant le loup*. L'iconographie des motifs propres à la peinture pastorale, que Bailey a signalée, comme le chapeau dans *Sylvie délivrée*, et la combinaison entre les gestes, élégants mais allusifs, et les expressions ambiguës, invite le spectateur à une lecture libre et délicate en fonction de sa capacité à interpréter. La superposition des deux personnages, que nous voyons surtout dans *L'Amour ranime Aminte*, est une démarche particulière de Boucher et il l'utilise dans la peinture mythologique aussi bien que dans la peinture pastorale. En fonction des caractéristiques des deux personnages représentés et de la destination de l'œuvre, le peintre leur donne une expression avec divers degrés de netteté, qui permettent de montrer leurs sentiments et relations et de suggérer l'histoire. Par cette invention originale de Boucher, le cycle du château de Crécy réussit à illustrer avec adresse l'évolution suivante de l'héroïne : Sylvie, chasseresse courageuse et indifférente à l'amour à l'origine, est aimée par Aminte comme une femme en raison d'un geste simple mais sensuel et après avoir surmonté différents conflits et crises, elle accepte l'amour et s'unit à Aminte.

Goût de Madame de Pompadour : complexité du son statut social et des programmes iconographiques de ses résidences

De nombreuses recherches sont déjà parues sur le patronage artistique de Madame de Pompadour. Ce qui change complètement son image de mécène qui

exerce une influence absolue, propagée au cours de la redécouverte et de la vogue pour les arts du XVIII^e siècle, c'est l'article de Donald Posner, publié en 1990³⁷². En signalant l'indigence de l'éducation des filles issues de familles aisées, et la préférence de la marquise pour les arts décoratifs, cet auteur conclut qu'elle n'est pas l'initiatrice qui conduit le courant artistique. Même dans le catalogue de la grande exposition de *Madame de Pompadour et les arts*, dans le chapitre intitulé « Madame de Pompadour et la peinture », Xavier Salmon affirme :

« Mme de Pompadour ne peut compter des grands collectionneurs de peintures de son siècle. [...] Chez elle, point de galerie ni de cabinet réunissant un choix de tableaux de maîtres anciens ou contemporains offerts à la contemplation et à la délectation personnelles. [...] Si la marquise ne renonce pas à l'achat de peintures, elle ne le fait pas dans un esprit de collection, mais en décoratrice s'employant à faire voisiner tous les arts [...]. [...] Les autres œuvres réunies par Mme de Pompadour, dessus-de-porte encastrés dans les lambris ou tableaux de chevalet suspendus aux murs, ne délivraient en revanche aucun message, sinon celui de plaire à l'égérie des lieux et de démontrer qu'elle savait reconnaître les meilleurs peintres »³⁷³.

De plus, Christian Michel souligne lui aussi les limites de la favorite comme protectrice des arts dans le catalogue de l'exposition *La Volupté du goût : la peinture française au temps de Madame de Pompadour*³⁷⁴. Il fait remarquer les points

³⁷² D. Posner, « Madame de Pompadour as a Patron of the Visual Arts », *Art Bulletin*, March 1990, pp. 74-105.

³⁷³ *Madame de Pompadour et les arts*, cat. exp., *op. cit.*, 2002, pp. 137-138.

³⁷⁴ *La volupté du goût*, cat. exp., *op. cit.*, 2008, pp. 65-74.

suivants : la maîtresse du roi ne collectionne pas les tableaux anciens et elle ne possède pas beaucoup de peintures ; malgré la grande évolution du milieu artistique, son goût ne change pas entre 1750 et 1764 ; ses résidences n'ont pas d'autre fonction que de recevoir le roi, son amant ; le rôle de la peinture et de la sculpture est réduit à une fonction utilitaire pour elle ; dans le domaine de la peinture, elle suit le goût et la mode de la Cour et ne les initie pas.

Pourtant, ce qu'Alden R. Gordon affirme à propos de ces jugements sur le mécénat de Madame de Pompadour dans le même catalogue est significatif :

« Le refus, à l'époque moderne, de considérer Madame de Pompadour comme une grande protectrice des arts repose sur l'idée de certains historiens de l'art selon laquelle on ne peut qualifier de « grand collectionneur » que quelqu'un ayant réuni un ensemble d'œuvres cohérent du point de vue de l'histoire de l'art, et qui, en outre, serait d'une telle ampleur et d'une telle qualité qu'un musée du XX^e ou XXI^e siècle aimerait le posséder. Appliqué au XVIII^e siècle, avant la création du musée national, et à l'ensemble des collectionneurs, sans tenir compte de leur position sociale et économique, un tel critère, totalement anachronique, supposerait chez tous les collectionneurs du passé l'ambition de respecter, en art ancien et moderne, une hypothétique « qualité musée »³⁷⁵.

La marquise n'a pas de collection proprement dite de peinture et elle ne commande les tableaux que dans le but de les installer dans ses résidences, mais ce fait ne peut pas effacer la qualité des œuvres qu'elle possède. La maîtresse du roi, qui n'a pas de cabinet réservé à une collection de tableaux, ne partage certainement pas

³⁷⁵ *La volupté du goût*, cat. exp., op. cit., 2008, p. 39.

l'appréciation propre aux amateurs et ne se passionne sûrement pas pour le débat du Salon, mais c'est négliger la destination des œuvres que de lui reprocher de ne pas apprécier la peinture de la même manière que dans le Salon. Comme nous verrons plus loin³⁷⁶, dans les livrets du Salon entre la seconde moitié des années 1730 et la première moitié des années 1740, nous voyons des descriptions sur la forme des toiles et les tableaux sont exposés de façon à rendre leur usage évident, comme dessus de porte, par exemple. Mais à partir du milieu des années 1740, le livret ne mentionne que le commanditaire et la critique d'art discute surtout la qualité interne de l'œuvre elle-même. C'est dans le milieu où le spectateur apprécie les œuvres, séparé du contexte, du point de vue purement esthétique que le débat entre les amateurs et les critiques apparaît. Cette façon d'apprécier les tableaux a pour origine le cabinet de peinture et, passant par le Salon, atteint aux musées qui sont généralement conçus comme un espace neutre et qui excluent tous les contextes de l'œuvre. Toutefois, comme d'autres décors peints, le cycle du château de Crécy, réservé au cercle de la marquise, doit avoir été apprécié d'une manière différente de ce type de réception.

Comme l'affirme Gordon, nous, les historiens d'art, n'avons-nous pas tendance à déprécier les décors peints comme étant assujettis à la décoration ou aux exigences des commanditaires, suivant le point de vue moderne qui respecte surtout l'indépendance de l'œuvre ? Dans cette thèse, nous essayons d'éclairer l'appréciation originale du cycle comme telle, en nous libérant de ces préjugés autant que possible.

Nous analyserons maintenant les programmes iconographiques favorisés par Madame de Pompadour, qui se montrent parfois contradictoires, ce qui reflète la complexité du statut de la marquise. La plupart de ces programmes visent à se référer à la marquise elle-même. Il est connu que les portraits de la marquise, exécutés par

³⁷⁶ Voir le chapitre suivant : pp. 203-204.

Maurice Quentin de La Tour (fig. 217) ou par Boucher (fig. 218 et 219), n'illustrent pas seulement des livres qui témoignent de son intérêt intellectuel, mais également des objets qui prouvent son goût très vaste pour différents arts : une partition, un instrument de musique, des dessins, un cahier d'estampes, etc. En plus des portraits, une grande partie des œuvres contribue à créer l'image de la marquise protectrice des arts : *La Poésie lyrique* de Lambert-Sigisbert Adam (fig. 220) et *La Musique* d'Étienne Maurice Falconet (fig. 221), installés dans le vestibule du château de Bellevue, *Les Arts* (ill. 436-439), représentés par des figures enfantines du cabinet des jeux (également dit salon de compagnie)³⁷⁷, la paire des dessus de porte, *La Tragédie* (fig. 222) et *La Comédie* (fig. 223), peints par Carle Vanloo, et enfin les pendants des *Muses* (fig. 224 et 225), exécutés par Boucher vers 1750. Non seulement la peinture et la sculpture, mais également les arts décoratifs ont pour sujet les Sciences et les Arts, comme le montre une série en tapisseries de Beauvais, dessinée par Boucher pour un ensemble de mobilier destiné au château de Crécy (ill. 506-510), qui abrite aussi le cycle de l'*Histoire d'Aminte et Sylvie*.

Dans les thèmes des arts, le théâtre, que les pendants allégoriques de Vanloo représentent, est le domaine le plus important où la maîtresse du roi s'affirme tout spécialement. À partir de 1747, elle joue au théâtre des Petits cabinets cinquante-six fois en sept saisons³⁷⁸. Les tableaux de Vanloo qui représentent la sultane (fig. 226-228) ne désignent pas seulement son statut de la maîtresse déclarée dans la cour, mais ils rappellent aussi le rôle que la favorite a joué en 1748, la sultane Herminie³⁷⁹. Il en va de même pour *Apollon révélant sa divinité à Issé* (fig. 128). Ce

³⁷⁷ Gordon interprète ces dessus de porte allégoriques comme portraits cachés de Louis XV et de la marquise en enfants. Cf. *La Volupté du goût*, cat. exp., op. cit., 2008, pp. 48-49.

³⁷⁸ *La volupté du goût*, cat. exp., op. cit., 2008, p. 44.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 48.

tableau que Boucher exécute en 1750 a pour source l'opéra *Issé*, créé en 1697 par André Cardinal Destouches sur un livret d'Antoine Houdard de La Motte ; Madame de Pompadour joue le rôle d'Issé au théâtre des Petits cabinets trois fois : le 26 novembre, le 16 et le 22 décembre 1749. Le sujet de cette composition est décrit en détail dans un mémoire de Boucher, déposé à la direction des Bâtiments du roi en 1749, année même de la représentation de cette pastorale³⁸⁰. Cette toile, conservée avec les deux tableaux du cycle d'Aminte et Sylvie au musée des Beaux-Arts de Tours, est très probablement peinte pour le château de Bellevue, inauguré en 1750 ; cependant elle n'est pas installée à Bellevue, mais à Crécy, de même que le cycle qui nous occupe dans ce chapitre.

Comme nous l'avons signalé plus haut, ce cycle se rapporte aussi à une pièce de théâtre, joué au théâtre des Petits cabinets le 26 février et le 5 mars 1749. Toutefois, il ne représente pas la pastorale héroïque de Pierre Laujon que la troupe de la marquise a jouée, mais le texte original du Tasse. De plus, Madame de Pompadour incarne en fait une douzaine de rôles différents, de déesses de l'Olympe, d'héroïnes de l'Antiquité, d'exotiques odalisques turques, de jeunes Indiennes, de reines et déesses égyptiennes, d'esclaves, de princesses et de bergères. Étant donné que parmi toutes ces pièces, l'*Histoire d'Aminte et Sylvie* est choisie pour le sujet du cycle, il ne pourrait pas être réduit à la simple fonction d'évoquer une pièce de théâtre dans laquelle la favorite a joué l'héroïne.

Ce cycle, exécuté entre 1755 et 1756, est commandé après que la relation entre le roi et Madame de Pompadour commence à évoluer. En 1750, elle se déplace de « l'appartement d'en haut », que la duchesse de Châteauroux a occupé, à l'appartement plus grand situé au rez-de-chaussée et l'existence et le rôle politique de la marquise

³⁸⁰ Join-Lambert, *op. cit.*, p. 32.

prennent de l'importance à la cour³⁸¹. Cependant, Louis XV, très pieux à l'origine et sensible à la critique de l'adultère par l'Église et sa famille, a mauvaise conscience à cause de cette liaison avec la marquise³⁸². En même temps, sa santé s'étant dégradée, Madame de Pompadour ne peut plus répondre au vif désir du roi. Comme l'a éclairé l'article de Katherine Gordon³⁸³, c'est dans cette situation délicate qu'elle lance la vague de l'iconographie de l'amitié, privilégiée comme sentiment plus élevé que l'amour.

Ce qui montre bien cette évolution sont ses portraits : *L'Amitié sous les traits de Madame de Pompadour* (fig. 229), exécuté par Pigalle entre 1750 et 1753, *L'Amitié au cœur représentant Madame de Pompadour* (fig. 230) par Maurice Falconet en 1755, portrait de la marquise par Boucher (fig. 231) en 1759. La marquise exécute elle-même une estampe sur le thème de l'amitié d'après une pierre gravée par Jacques Guay d'après Boucher : *L'Amour sacrifiant à l'Amitié* (fig. 232).

Toutefois, pour examiner le mécénat artistique de la marquise, il est intéressant de constater que les décors de ses résidences ne traduisent pas nécessairement cette évolution. L'appartement de la marquise du château de Bellevue donne une place majeure aux sujets amoureux ou sensuels. La chambre « à la turque » est consacrée à la vie de la sultane dans le sérail, peinte par Carle Vanloo entre 1752 et 1754 : la peinture de trumeau de glace représente *Une sultane jouant d'un instrument à cordes* (fig. 226) et les dessus de porte en pendants une *Sultane prenant un café* (fig. 227) et *Deux sultanes travaillant à la tapisserie* (fig. 228). Ce dernier tableau représente la sultane sous les traits de Madame de Pompadour, ce que montre bien l'analogie forte

³⁸¹ *La volupté du goût*, cat. exp., op. cit., 2008, p. 46.

³⁸² E. Lever, *Madame de Pompadour*, Paris, Perrin, 2003, pp. 192-203 ; S. Bertièrre, *Les reines de France au temps des Bourbons*, t. 3, *La reine et la favorite*, Paris, éd. des Fallois, 2000, pp. 387-394.

³⁸³ K. Gordon, « Madame de Pompadour, Pigalle and the Iconography of Friendship », *The Art Bulletin*, vol. L, n° 3, pp. 249-262.

entre le profil de la sultane et la statue de la marquise, sculptée par Pigalle (fig. 227 et 233). Comme l'article détaillé de Stein le démontre³⁸⁴, ces tableaux à sujets turcs manifestent le statut de la favorite du roi, transposé en Turquie. Dans son appartement privé, nous voyons encore une paire sur le thème de l'amour, exécuté par Pierre entre 1750 et 1751 : *Un cavalier français qui baise la main d'une dame* (fig. 234) et *Le Sérail* (fig. 235), sujet turc. L'appartement des bains, situé entre l'appartement du roi et l'appartement de la favorite, est orné des pendants de la nudité sensuelle, exécutés par Boucher : *La Toilette de Vénus* et *Vénus consolant l'Amour* (fig. 236 et 237).

Toutes ces œuvres sont exécutées vers la même époque que les allégories de l'amitié. La nouvelle tendance du programme iconographique des œuvres que la marquise commande ne suit donc pas simplement une ligne droite. Cela reflète le statut paradoxal de Madame de Pompadour qui, entrée à l'origine à la cour en tant que maîtresse du roi, a pour rôle surtout de plaire au roi et de l'amuser, mais qui peu à peu est obligée de l'aider en politique en même temps, en tant qu'amie indispensable. Dans ses appartements des résidences royales, exposés à la vue de toute la cour, rien n'indique son intimité avec le roi et de telles œuvres sont réservées aux châteaux privés de la marquise. Cela implique que pour commander des œuvres, Madame de Pompadour est consciente de la différence entre l'appréciation dans un espace public et l'appréciation dans un espace privé.

D'après l'histoire de l'amour entre Apollon travesti en berger et Issé, bergère, *Apollon et Issé* (fig. 128), probablement installé au château de Crécy, une de ces résidences privées, représente l'épilogue qui montre Apollon révélant sa divinité à Issé³⁸⁵. Le dénouement heureux de l'histoire d'amour entre Apollon et une simple

³⁸⁴ Perrin, *op. cit.*, 1994.

³⁸⁵ Join-Lambert, *op. cit.*, 2008, pp. 30-33.

mortelle est une allégorie parfaite de l'amour entre le roi de France, identifié au soleil depuis Louis XIV, et Jeanne-Antoinette Poisson, née roturière³⁸⁶. Quant au cycle d'Aminte et Sylvie, il est réalisé entre 1755 et 1756, justement l'époque où les allégories de l'amitié sont commandées. Tout comme les pendants mythologiques de Boucher de l'appartement des bains du château de Bellevue, le cycle met en valeur le nu féminin. Il souligne la faiblesse féminine et illustre une histoire de l'héroïne qui respecte d'abord l'amitié et qui accepte finalement l'amour après avoir surmonté des crises. Son thème privilégie donc l'amour, de même que les sujets de l'amour du sultan et de la sultane et de celui du cavalier et de la dame. Ainsi, dans les résidences personnelles, réservées au cercle limité du roi et de la maîtresse, coexistent les nudités sensuelles ou les sujets amoureux et les allégories de l'amitié ; le cycle du château de Crécy est révélateur de cette complexité des programmes iconographiques, favorisés par la marquise, qui reflètent l'ambiguïté de son statut.

En conclusion, le cycle de l'*Histoire d'Aminte et Sylvie* est le point culminant des nouvelles tentatives de Boucher depuis les années 1740, qui correspondent bien au sujet de ce cycle : créer un genre qui se situe entre la peinture mythologique et la peinture pastorale. Pour illustrer clairement le déroulement du récit, Boucher choisit les scènes essentielles et respecte les démarches traditionnelles de la peinture d'histoire. En même temps, en introduisant diverses iconographies et expressions narratives issues de la peinture de genre, le peintre essaie d'élargir la possibilité de la création artistique. L'interprétation du thème se situe bien dans les programmes iconographiques des décors

³⁸⁶ Le catalogue de l'exposition du Grand Palais en 1986 affirme que « le thème de cette pastorale devait certainement plaire à Mme de Pompadour » et qu'« il semble évident que Mme de Pompadour se soit elle-même identifiée au sujet ». Cf. *François Boucher*, cat. exp., op. cit., 1986, p. 251.

de ses résidences, qui reflètent l'ambiguïté du statut de la favorite royale. Il est également à noter que le goût de la marquise et son mode de réception des décors peints conviennent bien aux tentatives particulières de Boucher, ce que nous examinerons plus en détail dans le chapitre suivant.

Chapitre 4 Tentatives des peintres « décoratifs » et modes différents de réception

Nous avons examiné les cycles de Natoire et de Boucher quant au sujet, à l'iconographie et à la narration. Nous approfondissons maintenant l'étude de leurs tentatives, qui correspondent bien aux destinations de leurs œuvres et qui contribuent à développer leurs talents propres pour se différencier d'autres peintres, ainsi que l'étude de la pluralité des appréciations de leurs œuvres par différentes catégories de spectateurs. Natoire est le peintre de l'équilibre, tandis que Boucher est le peintre de la diversité. Cependant, au milieu du XVIII^e siècle, nous voyons la multiplication des modes de réception, qui rend plus complexe l'appréciation de leurs œuvres. Avec le Salon, qui recommence à avoir lieu régulièrement, se pose la question du caractère de l'espace de la réception : espace privé ou espace public. Tandis que les décors peints sont souvent destinés à un cercle particulier, ces mêmes tableaux sont également exposés au Salon où ils sont appréciés de différente façon. Les peintres sont confrontés à divers types de spectateurs : le commanditaire et son cercle, amateurs, critiques et grand public. Dans cette situation, ils commencent à avoir de la difficulté à juger à quelle catégorie de spectateurs leurs œuvres doivent être destinées. Nous examinerons comment Natoire et Boucher réagissent à cette évolution.

Premièrement, nous considérons les tentatives de Natoire pour s'affirmer en tant que peintre d'histoire, en analysant son expression narrative, son dessin et ses références ainsi que la critique de ses œuvres. Nous éclairerons ensuite la position que le peintre

essaie d'occuper, en examinant son style et le développement de sa carrière. Pour finir, nous prendrons en considération les exigences extérieures imposées à Natoire, notamment la différence entre les éléments de la peinture mis en valeur d'une part par les peintres et d'autre part par les hommes de lettres, et les conditions des commandes des œuvres.

Deuxièmement, nous verrons comment les œuvres de Boucher sont comprises par les spectateurs de l'époque, en examinant la critique de ses tableaux exposés au Salon, pour saisir la narration et la représentation particulières à ce peintre. D'abord, nous étudierons les critiques dépréciatives, surtout la polémique causée par la critique de La Font de Saint-Yenne. Ensuite, nous analyserons les appréciations laudatives des défenseurs de Boucher. Le contraste entre les diverses appréciations sur la peinture de Boucher éclairera l'opposition de deux types de spectateurs. Enfin, nous essaierons de mettre en lumière l'originalité de l'invention de ce peintre, qui correspond bien à une réception spécifique.

Cas de Natoire

Sa mission en tant que peintre d'histoire

Comme nous l'avons vu, Natoire met en valeur les éléments narratifs dans deux décors. Le procédé que le peintre utilise avec adresse pour ce faire, est l'ajout des personnages et de motifs qui précisent et enrichissent l'histoire au second plan ou à l'arrière-plan, peints dans un ton léger, en perspective aérienne. Les éléments suivants jouent un rôle important pour enrichir la narration : dans les cycles de La Chapelle Godefroy, une troupe de soldats passant la porte de Reims, vers laquelle un soldat au

second plan, d'un geste de la main, conduit le regard du spectateur, dans *Clovis recevant un envoyé par saint Rémi* (fig. 238); un cavalier galopant au second plan et une troupe conduite par un cavalier portant une oriflamme dans *La Bataille de Vouillé* (fig. 239); la conquête de l'enceinte et les vaisseaux sur le fleuve dans *Le Siège de Bordeaux* (fig. 240-242); les nymphes à l'arrière-plan de *Vénus qui donne l'Amour à Calypso* (fig. 243); Télémaque et Mentor dans *Le Vaisseau de Télémaque* (fig. 244); quant au cycle de l'hôtel de Soubise, le cortège du roi partant dans *Psyché sauvée par Zéphyr* (fig. 245); la tour qui donne des conseils à Psyché dans *Psyché évanouie après avoir ouvert la boîte des Ténèbres* (fig. 246) et les dieux de l'Olympe dans *Psyché ravie par l'Amour* (fig. 247).

Cette représentation de l'arrière-plan semble bien correspondre à une théorie de la composition de l'époque. Dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, publié en 1719, Dubos présente deux sortes d'idées de la composition : « la composition poétique » qui se rapporte à la narration et « la composition pittoresque » qui concerne l'effet plastique. Il affirme : « La composition poétique d'un tableau, c'est un arrangement ingénieux des figures inventé pour rendre l'action qu'il représente plus touchante et plus vraisemblable. Elle demande que tous les personnages soient liés par une action principale, car un tableau peut contenir plusieurs incidents, à condition que toutes ces actions particulières se réunissent en une action principale, et qu'elles ne fassent toutes qu'un seul et même sujet » [nous soulignons]³⁸⁷.

Ce qui retient notre attention, c'est que la peinture peut contenir plusieurs événements, s'ils se rapportent au même sujet. Dans la critique du Salon, nous pouvons reconnaître que Natoire adopte ce procédé. Par exemple, sur le *Martyre de*

³⁸⁷ J.-B. Dubos, *Réflexions critique sur la poésie et sur la peinture*, Paris, P.-J. Mariette, 3 vol., 1733 (1^{re} éd., Paris, J. Mariette, 1719), p. 267.

saint Ferréol (fig. 248), peint pour l'église Saint-Jacques de Villegoudou à Castres et exposé au Salon de 1748, Charles Léoffroy de Saint-Yves affirme : « Natoire a enrichi son sujet d'épisodes de femmes pieuses, qui versent des larmes en voyant l'action barbare de ces homicides, et des groupes d'Ange qui remplissent une gloire »³⁸⁸.

En particulier, les soldats qui passent la porte de Reims dans *Clovis recevant un envoyé de saint Rémi* (fig. 238) s'écartent de la description du texte. Daniel affirme que l'armée de Clovis est passée le long de la ville de Reims³⁸⁹ et Dubos précise au contraire que Clovis fait marcher son armée le long du territoire de la Cité de Reims, non le long de la ville, pour livrer bataille à Syagrius³⁹⁰. C'est-à-dire qu'aucun de ces deux auteurs, les principaux que Natoire ait consultés, n'écrivent que Clovis a conduit sa troupe « à travers » la porte de Reims. Mais Dubos continue : « Clovis fit de son mieux pour épargner au plat pays de la Cité de Reims, qu'on voit bien qu'il regardait comme un pays ami [...] mais il ne lui fut pas possible de ne point effleurer du moins ce pays-là. D'un autre côté, le Sénat de Reims pris si peu d'alarme à la nouvelle de l'approche de cette armée, [...] cette sécurité sur même la principale cause qu'il s'y fit quelque pillage »³⁹¹. Ce pillage est à l'origine de l'épisode du vase de Soissons. Ne représente-t-il donc pas une troupe de soldats entrant dans Reims pour faire comprendre facilement l'histoire, malgré le décalage de temps. À précisément parler, le cortège du roi, décrit dans *Psyché sauvée par Zéphyr* (fig. 245), n'est pas non plus une représentation fidèle aux textes. Ce n'est que pendant la nuit, après que le couple royal a abandonné sa fille, Psyché, qu'elle est enlevée par Zéphyr³⁹². Natoire représente

³⁸⁸ C.-L. de Saint-Yves [anonyme], *Observations sur les arts et sur quelques morceaux de peinture et sculpture exposés au Louvre, où il est parlé de l'utilité des embellissements dans les villes*, Leyde, Elias Luzac Junior, 1748. (C.D., t. 3, pièces 31 à 38), pp. 33-34.

³⁸⁹ Daniel, *op. cit.*, 1727, p. 9.

³⁹⁰ Dubos, *op. cit.*, 1734, t. 2, pp. 330-338.

³⁹¹ Dubos, *op. cit.*, 1734, t. 2, p. 330.

³⁹² Également dans la version de Molière, après que le couple royal et ses sœurs sont partis, Psyché

donc deux incidents qui se passent à différents moments en une seule composition, pour faciliter la lecture.

Cela ressemble au procédé que l'on peut reconnaître dans la *Manne* de Poussin (fig. 249) sur lequel Le Brun a donné une conférence à l'Académie en 1667³⁹³. Selon l'Exode³⁹⁴, référence de ce tableau, après être sortis d'Égypte avec Moïse, les Hébreux souffrent de la faim dans le désert, mais la manne tombe miraculeusement du ciel et ils s'échappent à la mort. La composition de Poussin représente clairement ce récit, en illustrant l'état des personnages avant le miracle à gauche et leurs réactions après le miracle à droite. Poussin écrit à Jacques Stella en 1637 sur ce tableau : « J'ai trouvé une certaine distribution pour le tableau de M. de Chantelou, et certaines attitudes naturelles qui font voir dans le peuple juif la misère et la faim où il était réduit, et aussi la joie et l'allégresse où il se trouve »³⁹⁵. Lors du discours de Le Brun, Philippe de Champaigne critique cette représentation, en affirmant qu'elle est « contre le texte de l'Écriture »³⁹⁶. À ce reproche, Le Brun répond que « la peinture n'ayant qu'un instant dans lequel il [le peintre] doit prendre la chose qu'il veut figurer, pour représenter ce qui s'est passé dans ce moment-là » et qu'« il est quelques fois nécessaire qu'il joigne ensemble beaucoup d'incidents qui aient précédé, afin de faire comprendre le sujet qu'il expose, sans quoi ceux qui verraient son ouvrage ne seraient pas mieux instruits »³⁹⁷. Bien que le tableau de Poussin contienne une allégorie plus complexe, nous pouvons reconnaître un procédé similaire, qui enrichit la narration, dans les œuvres de Natoire.

est enlevée par Zéphyr devant les princes amoureux d'elle et le cortège du roi et Zéphyr n'apparaissent pas en même temps sur la scène. Cf. Molière, *op. cit.*, 1734, pp. 148-152.

³⁹³ A. Félibien, *Conférences de l'académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, réimp., Genève, Minkoff, 1973 (1re éd., Paris, F. Léonard, 1668), pp. 76-107.

³⁹⁴ « L'Exode », chapitre 16, *L'Ancien Testament*, Paris, éd. du Chêne, 2005, pp. 292-297.

³⁹⁵ N. Poussin, « Correspondances de Nicolas Poussin », éd. C. Jouanny, *Archives de l'art français*, t. V, réimp., 1968 (1re éd., Paris, J. Schemit, 1911), pp. 4-5.

³⁹⁶ Félibien, *op. cit.*, 1973, pp. 101-102.

³⁹⁷ *Ibid.*, pp. 102-103.

Les éléments du costume³⁹⁸ du cycle de Clovis de Natoire reflètent aussi sa volonté d'être un peintre d'histoire. Comme le signalent de nombreux chercheurs³⁹⁹, la description du costume du roi et de ses soldats, des armes, de la forteresse ne sont pas fidèles à la vérité historique de l'époque de Clovis. Clovis, casqué, cuirassé est vêtu comme un soldat romain (selon les conventions du XVIII^e siècle) et les drapeaux et les oriflammes sont du XVII^e siècle. Le peintre représente les remparts et les donjons crénelés d'un château fort tels que les Francs ne le construisent pas⁴⁰⁰. C'est dans *Le Siège de Bordeaux* (fig. 240-242) que nous pouvons le voir le plus clairement. L'influence de certaines recherches érudites, telles *Les Monuments de la monarchie française* de Bernard de Montfaucon, est souvent signalée⁴⁰¹. Cet ouvrage présente beaucoup d'illustrations d'objets, mais ses planches ne donnent lieu, en fait, qu'à une utilisation marginale par les peintres⁴⁰². De plus, nous ne pouvons pas reconnaître d'influence directe sur le cycle de Natoire non plus. Dans les ouvrages sur l'Histoire de France des XVII^e et XVIII^e siècles, les informations sur la vie des Mérovingiens sont assez vagues et les costumes, l'architecture ou les armes qui y sont illustrés, sont d'époques et de styles différents. En revanche, sur les portraits de Clovis, insérés dans la première page du chapitre sur ce roi franc, nous pouvons voir quelques caractéristiques communes. Bien que la taille et la somptuosité de la couronne varient, Clovis porte toujours les cheveux longs et la barbe fournie (fig. 250 et 251). Toutefois, l'illustration du texte de Daniel, celle de Dubos ou une gravure d'après le dessin de

³⁹⁸ La notion du « costume » ne se limite naturellement pas au costume lui-même, mais aux usages et aux mœurs des temps et des nations. Cf. Michel, *op. cit.*, 2006, p. 322.

³⁹⁹ Boyer, *op. cit.*, 1945, p. 87 ; Duretteste, *op. cit.*, p. 105 ; Caviglia-Brunel, *op. cit.*, 2002, t. 1, p. 101.

⁴⁰⁰ Babeau, *op. cit.*, 1875, p. 13 ; Boyer, *op. cit.*, 1945, pp. 86-87.

⁴⁰¹ Boyer, *op. cit.*, 1945, p. 86 ; Natoire, cat. exp., *op. cit.*, 1977, p.57 ; Caviglia-Brunel, *op. cit.*, 2002, t. 1, p. 101. Mais dans son catalogue raisonné, publié en 2012, Caviglia-Brunel pense que le peintre n'a pas consulté l'ouvrage de Montfaucon en raison de nombreux anachronismes. Cf. Caviglia-Brunel, *op. cit.*, 2012, p. 84.

⁴⁰² Michel, *op. cit.*, 2006, p. 332.

Édam Bouchardon (fig. 252 et 253) montrent Clovis, glabre, dans une armure à la romaine⁴⁰³. La peinture d'histoire qui est comparée à la poésie, non à l'histoire, vise à commémorer les événements historiques, en émouvant le spectateur plutôt qu'en les décrivant précisément⁴⁰⁴. Elle sert à la mémoire universelle. Au XVIII^e siècle, on pense que le costume du Moyen Âge, considéré souvent comme mesquin, ne convient pas à l'art et que les sujets sont du ressort universel de l'histoire⁴⁰⁵. Le sujet du cycle de La Chapelle Godefroy est nouveau. Mais dans le but de commémorer l'origine de la monarchie française pour glorifier le pouvoir royal, Natoire, en tant que peintre d'histoire, cherche à toucher à l'universalité. Il évoque donc les empereurs romains, qui sont les références traditionnelles pour les rois de France, le XVII^e siècle, époque du règne du Roi-Soleil, plutôt que les Mérovingiens dont on sait peu de chose.

De plus, Natoire respecte le style de la peinture d'histoire par rapport à différents types de la peinture de bataille. Dans son catalogue raisonné sur Joseph Parrocel, Jérôme Delaplanche classe les scènes de batailles en quatre catégories : la peinture de bataille tumultueuse, la peinture de bataille topographique (fig. 254), la peinture de bataille des peintres d'histoire (fig. 255) et la peinture de bataille « en commandant »⁴⁰⁶. Tandis que les deux premiers types soulignent l'intensité du combat ou la précision de l'état de la guerre, la peinture de bataille des peintres d'histoire, tels Raphaël ou Jules Romain, se caractérise par le souci de lisibilité et d'éloquence de la narration et l'expression de la variété des sentiments, de même que l'élégance du dessin avec de beaux mouvements et la composition en frise. *La Bataille de Vouillé* (Planche 6) montre clairement que c'est Clovis lui-même qui tue le roi Alaric. *La Bataille de*

⁴⁰³ Caviglia-Brunel signale elle aussi la différence de représentation entre les dessinateurs d'illustrations et les peintres d'histoire. Cf. Caviglia-Brunel, *op. cit.*, 2012, p. 84.

⁴⁰⁴ Michel, *op. cit.*, 2006.

⁴⁰⁵ *Ibid.*

⁴⁰⁶ Delaplanche, *op. cit.*, 2006, pp. 97-112.

Tolbiac (Planche 3) met en valeur les personnages principaux et souligne les mouvements de leurs sentiments. La peinture de bataille « en commandant » (fig. 256), met en relief le chef à cheval pour souligner l'éclat du commandant, qui est souvent le commanditaire du tableau⁴⁰⁷. Ce sont les peintres d'histoire qui exécutent ce type de peinture de bataille, telle la *Tenture du Roi*, dessinée par Le Brun. *Le Siège de Bordeaux* (Planche 5), que Delaplanche met dans cette catégorie⁴⁰⁸, révèle bien l'intention de Natoire d'accorder de l'importance aux éléments narratifs qui mettent en relief, avec éloquence, la puissance du héros.

Cependant, bien que fondé sur la peinture de bataille traditionnelle, le cycle de Natoire présente un aspect nouveau. L'allégorie, à laquelle Rubens ou Le Brun ont très souvent recours, n'apparaît pas dans les grands tableaux et est réservée aux dessus de portes. Dans ses *Réflexions*, Dubos reproche la représentation énigmatique de la pensée sous forme d'allégorie telle que le cycle de Marie de Médicis par Rubens : « Le sentiment des personnes habiles est que les personnages allégoriques n'y doivent être introduits qu'avec une grande discrétion, puisque ces compositions sont destinées à représenter un événement arrivé réellement et dépeint comme on croit qu'il est arrivé. [...] C'est à proportion de l'exactitude de la vraisemblance que nous nous laissons séduire plus ou moins par l'imitation. Or des personnages allégoriques employés comme acteurs dans une composition historique, doivent en altérer la vraisemblance »⁴⁰⁹. Dans une tapisserie de *La Bataille de Tolbiac*, dessinée par Charles Poerson et tissée à Bruxelles (fig. 257), un ange, un écu à trois fleurs de lys à la main, apparaît dans le ciel, tandis que dans la même scène de Natoire, le peintre suggère une existence sacrée par

⁴⁰⁷ *Ibid.*, 2006, p. 106.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, 2006, p. 108.

⁴⁰⁹ Dubos, *op. cit.*, 1733, partie 1, section 24, « Des actions allégoriques et des personnages allégoriques par rapport à la peinture », pp. 185-186.

une lumière se déversant du ciel. Tout en suivant la tradition de la peinture de bataille des peintres d'histoire, le cycle de Natoire, qui sépare les événements historiques et les allégories, présente donc les images facilement lisibles sans sacrifier la vraisemblance.

Natoire essaie de rivaliser avec les grands peintres également dans l'invention des figures de la composition. Les modèles de référence des décors peints de La Chapelle Godefroy et de l'hôtel de Soubise sont premièrement les décors peints que le peintre a pu voir pendant son séjour à Rome, ou leurs reproductions en estampes, notamment dans la galerie du palais Pamphilj⁴¹⁰ et la galerie d'Alexandre VII du palais du Quirinal à Rome. Deuxièmement ce sont des décors peints en France, tel que le château de Versailles, ou les estampes qui les reproduisent.

Les scènes de batailles de Natoire sont considérées, depuis longtemps⁴¹¹, comme influencées par Pierre de Cortone, mais elles montrent également une grande analogie avec les Grands Maîtres français. Natoire aurait pu voir *La Bataille d'Arbelles* de Pierre de Cortone à Rome (fig. 258) et comme Duretteste le signale⁴¹², dans *La Bataille de Tolbiac* (fig. 258 et 259), on peut reconnaître quelques personnages de la composition de Cortone : le soldat qui renverse, avec une épée, un homme, un bouclier dans sa main gauche, l'homme renversé et un cheval tombé près d'Alexandre le Grand chez le maître baroque se trouvent dans le tableau de Natoire. Le soldat renversé qui brandit une épée à côté du cheval de Clovis chez Natoire a l'attitude de l'homme également renversé près du cheval tombé chez Cortone. Le cycle d'Alexandre le Grand par Le Brun, dont *La Bataille d'Arbelles* (fig. 260), particulièrement, s'inspire de la même scène de Cortone, peut être également un des références de Natoire, qui présente une analogie avec ce cycle dans la variété des expressions. Natoire a pu voir

⁴¹⁰ Le palais Pamphilj est situé en face du palais Mancini, qui abrite l'Académie de France à Rome.

⁴¹¹ Avant Duretteste, Paul Mantz le remarque déjà au XIX^e siècle.

⁴¹² Duretteste, *op. cit.*, p. 107.

le cycle d'Alexandre le Grand de Le Brun, gravé par Louis Simonneau. D'abord, la figure de Clovis ressemble à celles de *La Bataille d'Arbelles* ou du *Passage du Granique* (fig. 261). Ensuite le personnage se trouvant au milieu de la composition de Le Brun, très connu en tant que modèle de l'expression de la peur (fig. 262), a pu inspirer Natoire pour concevoir la figure du soldat à côté d'Aurélien, un bras levé, geste de la fuite (fig. 263). Ce qui est intéressant, c'est que *La Victoire de Josué contre les Amorites* de Poussin, qui semble avoir été exécuté avant le tableau de Cortone⁴¹³, peut également être une des sources pour *La Bataille de Tolbiac*. Bien que les deux soldats combattant ressemblent davantage aux figures du tableau de Cortone, la figure d'un homme à l'air effrayé, à l'extrême droite de la composition de Natoire présente une plus grande analogie avec celle d'un homme de la toile de Poussin (fig. 264 et 265).

Nous pouvons voir l'influence de *La Bataille d'Arbelles* également dans *La Bataille de Vouillé*. Le cheval de Clovis qui détourne la tête, les jambes levées, fait songer au cheval d'un cavalier qui va donner un coup d'épée à l'homme qui attaque son cheval chez Le Brun (Planche 6 et fig. 266). Deux références sont possibles pour Alaric mort sur son cheval renversé. Le cavalier mort sur son cheval renversé dans *La Bataille d'Arbelles* de Le Brun (fig. 267) peut être une source de la figure d'Alaric de Natoire. Également, Goliath, le bouclier à la main, son casque près de lui, dans le tableau de *David et Goliath* (fig. 268) dans la galerie d'Alexandre VII du palais du Quirinal, par Francesco Murgia, gravé par Carlo Cesi, ressemble à Alaric, son casque

⁴¹³ Selon ses catalogues raisonnés, l'œuvre de Poussin est censée appartenir à deux peintures de bataille, exécutées à Rome au début de sa carrière, vers 1625-1626. R. Verdi pense que ces tableaux, mentionnés par Bellori, sont certainement *La Victoire de Josué contre les Amalekites*, conservée actuellement au musée de l'Ermitage et *La Victoire de Josué contre les Amorites*. Quant à *La Bataille d'Arbelles* de Pierre de Cortone, elle est exécutée en 1647. Nous pourrions donc voir une influence du tableau de Poussin sur la toile de Cortone. Cf. A. Mérot, *Poussin*, Paris, Hazan, 1990, p. 256 ; R. Verdi, *Nicolas Poussin 1594-1665*, Londres, Royal Academy of Arts, 1995, pp. 151-154 ; C. Wright, *Poussin, paintings, a catalogue raisonné*, Londres, Chaucer Press, 2007, pp. 21-24. Pour le tableau de Cortone : S. Guarino et P. Masini, *Pinacoteca Capitolina, catalogo generale*, Rome, Electa, 2006, p. 178.

près de lui. À propos du *Siège de Bordeaux* (fig. 269), Duretteste affirme que la figure de Clovis sur le cheval blanc est influencée par celle du duc d'Orléans dans *Le Siège de Saint-Omer* (fig. 270), peint par Franz Adam van der Meulen pour l'escalier du château de Versailles et que deux cavaliers dans *Le Siège de Cassel* du même peintre (fig. 271) influencent le cavalier de gauche qui s'éloigne au galop vers la gauche dans cette composition. Mais l'attitude de Clovis (Planche 5) peut être considérée comme fondée sur une des attitudes du prototype d'un prince à cheval, comme le montre Louis XIV dans *Le Passage du Rhin* (fig. 272), exécuté par Joseph Parrocel pour un dessus de porte de l'antichambre de l'appartement du roi au château de Marly en 1699. Et le cavalier de gauche, qui se penche en avant (fig. 273), ressemble davantage à celui de la partie gauche de *David et Goliath* (fig. 274 ; cf. fig. 271) dans le décor de la galerie d'Alexandre VII, mentionné plus haut. Il y a un autre tableau qui peut être inspiré du décor de cette galerie. *Clovis qui reçoit un envoyé de saint Rémi* (Planche 4), qui semble s'appuyer sur l'iconographie d'un prince qui donne audience, peut être fondé sur *Le Jugement de Salomon* de Carlo Cesi (fig. 275), car c'est une scène en plein air et le baldaquin, dressé entre les colonnes du tableau de Cesi, ressemble à celui de Clovis, tendu entre les arbres et les deux rois tendent leurs mains droites.

Dans les tableaux mythologiques du château de La Chapelle Godefroy et ceux de l'hôtel de Soubise, l'influence de l'école vénitienne est très claire. Comme nous l'avons affirmé, la figure de Psyché montant vers l'Olympe est fondée sur *Io* du Corrège et *Danaé* est fortement influencée par Titien. Non seulement *L'Enlèvement d'Europe* (fig. 11), qui est considéré comme inspiré de celui de Véronèse (fig. 276), les costumes brodés de motifs somptueux avec des fils d'or dans *Calypso écoutant les conseils de l'Amour* (Planche 8) et *Psyché qui s'évanouit après avoir ouvert la boîte des Ténèbres* (Planche 18) doivent être influencés par ce peintre vénitien. En revanche, il y a des

œuvres qui semblent fondées sur les mêmes décors italiens qui influencent le cycle de Clovis. Psyché et le berger qui la conduit chez ses filles (Planche 17) présentent des figures comparables à celles d'*Énée conduit chez Évandre par le jeune Pallas*, exécuté par Pierre de Cortone pour la galerie du palais Pamphilj à Rome et gravée par Jean Le Pautre (fig. 277). On pourrait signaler également une analogie entre les *putti* volants, l'Amour, dont les ailes dessinent des lignes courbes (fig. 278), et les anges du *Sacrifice d'Isaac*, par Giovanni Angelo Canini à la galerie d'Alexandre VII du palais du Quirinal (fig. 279). De plus, la galerie Farnèse présente des figures qui se retrouvent dans deux compositions. L'attitude ondoyante de *Calypso écoutant les conseils de l'Amour* (Planche 8), qui lève les yeux vers l'Amour semble être influencée par l'attitude de Vénus dans *Le Triomphe de Bacchus et Ariane* par Annibale Carrache (fig. 280). *Ganymède* (fig. 10) est considéré comme influencé par le « Symbole LXXIX », gravé par Agostino Carrache et Julio Bonasone d'après Michel-Ange dans *Symbolicarum quaestionum de universo genere, quas serio ledebat, libri quique*, rédigé par Achillis Bocchi en 1574 (fig. 281) de même que par le même sujet d'Eustache Le Sueur (fig. 282), influencé par cette estampe⁴¹⁴. Cependant, le tableau d'Annibale Carrache de la galerie Farnèse (fig. 283), gravé par Carlo Cesi, est celui dont la position de la tête de l'aigle et l'expression de Ganymède le fixant ressemblent le plus clairement à la toile de Natoire. En revanche, Jupiter dans *Jupiter enlevant Io* (fig. 12) présente une grande analogie avec le « Symbole CCXII », gravé par Agostino Carrache d'après le Parmesan dans le même livre des symboles (fig. 284).

Nous pouvons reconnaître des citations directes des attitudes des personnages des œuvres des maîtres italiens. L'attitude de Mercure dans *Mercure et l'Amour* (fig. 14)

⁴¹⁴ *Les Amours des Dieux : la peinture mythologique de Watteau à David*, cat. exp., op. cit., 1991, p. 243.

est une citation d'une partie du corps de ce dieu dans *Ariane abandonnée* par Luca Giordano (fig. 285). L'attitude d'Europe et celle du taureau (fig. 286) présentent une grande analogie avec l'œuvre de Carlo Maratta (fig. 287)⁴¹⁵. La figure d'une femme de dos au second plan au milieu du tableau de ce peintre se reflète dans celle d'une femme au second plan dans la toile de Natoire⁴¹⁶. La composition générale de *Calypso écoutant les conseils de l'Amour* (Planche 8) ressemble à celle de *Hagar et l'ange* (fig. 288), exécuté par Giovanni Lanfranco⁴¹⁷, acquis de la collection d'Everhard Jabach pour la collection de Louis XIV en 1662, puis installé dans la chambre du roi en 1680⁴¹⁸. Bien que la provenance originale en soit totalement inconnue, *Psyché et l'Amour* de Paolo de Matteis (fig. 289)⁴¹⁹, vendu aux enchères par Christie's à Londres le 14 mars 1975, présente également une grande analogie avec *Psyché contemplant l'Amour endormi* de Natoire (Planche 15), notamment de par la composition générale et l'attitude de Psyché.

Les figures qui semblent inspirées de celles des décors français sont les suivantes.

⁴¹⁵ Pendant le séjour de Natoire, l'influence de Carlo Maratta est prédominante à Rome. Cf. Caviglia-Brunel, *op. cit.*, 2012, p. 30.

⁴¹⁶ L'expression particulière du taureau, pendant la langue, peut être influencée par la composition du même sujet par Noël-Nicolas Coypel ou bien ces deux tableaux seraient inspirés d'une même source, parce que la provenance de la toile de Noël-Nicolas Coypel est inconnue.

⁴¹⁷ Caviglia-Brunel signale que Lanfranco est un des modèles pour Natoire et qu'un dessin de Natoire, *L'Apparition de la Sainte Famille à saint François, saint Augustin et saint Roch* est inspiré des compositions de Lanfranco. Cf. Caviglia-Brunel, *op. cit.*, 2012, p. 94 ; p. 138.

⁴¹⁸ En 1701, ce tableau est placé dans les petits appartements du roi, puis mentionné dans le grand salon de l'appartement frais du château de Meudon en 1706. Entre 1709 et 1710, il est dans le cabinet des tableaux du roi, puis placé dans la chambre en 1738. Cf. C. Constans, *Musée national du château de Versailles, les peintures*, Paris, R.M.N., 1995, p. 521 ; S. Loire, *Peintures italiennes du XVII^e siècle du musée du Louvre : Florence, Gênes, Lombardie, Naples, Rome et Venise*, Paris, Gallimard, Musée du Louvre éditions, 2006, p. 480. Anne Leclair identifie à cette toile le tableau mentionné comme un des dessus de porte de la chambre du Conseil à Versailles dans *Mémoire des tableaux du roi restauré par François Louis Colins entre 1749 et 1750*. Cf. A. N., série O1, 1922 (A), cité dans : A. Leclair, « François Louis Colins (1699-1760), restaurateur des tableaux de Louis XV, marchand et expert à Paris », dans *TECHNÉ*, octobre 2009, n^{os} 30-31, *Watteau et la fête galante, Études techniques sur la peinture française de la première moitié du XVIII^e siècle*, p. 128. Ce tableau est actuellement conservé au musée du Louvre.

⁴¹⁹ Huile sur toile (probablement ; non précisé), 101,6 × 126, 9 cm, vente Christie's, Londres, 14 mars 1975 (propriété de James Scrimgeour, Esq).

Dans *Psyché sauvée de l'eau*, la figure de la nymphe du milieu, qui indique le fond de la scène (fig. 290), peut être influencée par celle de la *Nature*, peinte par Le Brun sous la coupole du pavillon de l'Aurore au château de Sceaux (fig. 291), décor gravé par Louis Simonneau le Jeune. Dans *Psyché ravie par l'Amour*, on reconnaît les attitudes droites ou inversées de l'Amour (fig. 292 et 293) et de Mars dans l'*Apothéose d'Hercule* de Le Moyne (fig. 294 et 295) que le peintre pourrait avoir examiné dans l'atelier de son maître.

Ces références et influences révèlent explicitement la volonté de Natoire d'essayer de se mesurer aux grands peintres d'histoire du passé. De plus, les figures des Grands Maîtres présentent des attitudes particulières et gracieuses. Ce sont des motifs idéals pour montrer l'excellence technique du dessin. Nous analyserons ensuite le style de Natoire et essaierons d'éclairer la place que le peintre occupe dans le milieu artistique du XVIII^e siècle.

Peintre du juste milieu : le style de Natoire et la question de sa carrière

Style de Natoire : la recherche de la dignité et l'art de l'accommodement

La finesse de sa description des sentiments et son expression narrative ne sont pas les seuls éléments qui montrent la conscience qu'a Natoire d'être un peintre d'histoire. Pour décrire les personnages et les motifs qui sont indispensables à un récit clair, le dessin est privilégié dans la tradition académique et dès le début de sa carrière, la technique du dessin de Natoire est très appréciée. Déjà pendant son séjour à Rome, Nicolas Vleughels, directeur de l'Académie de France à Rome, remarque son talent en ce domaine. Vleughels écrit dans une lettre : « Natoire donne de grandes espérances,

dessine bien. Il faudrait le faire copier »⁴²⁰ ; « Ce jeune homme dessine d'un goût qui le fait considérer ici et qui sera estimé en France »⁴²¹. Cinquante ans plus tard, le comte d'Angiviller le considère encore comme « un des plus grands dessinateurs de l'école française »⁴²².

Les dessins préparatoires de Natoire pour les décors qui nous occupent démontrent que le peintre dessine d'abord des personnages nus et les habille ensuite, suivant la méthode académique. Alaric mort dans *La Bataille de Vouillé* (Planche 6) occupe le premier plan et son corps vigoureux impressionne fortement le spectateur. Le nu juvénile de l'Amour qui donne des conseils à Calypso (Planche 8) et la figure charnue de Psyché contemplant l'Amour (Planche 15) montrent l'excellence du dessin de Natoire. Comme dans *Jupiter et Io* (fig. 12) et *Ganymède* (fig. 10), la position particulière, en S, de Vénus de *Vénus donnant l'Amour à Calypso* (Planche 9) est un des exemples typiques des nus au mouvement gracieux. Ce sont les nymphes sauvant Psyché de l'eau (Planche 16) qui révèlent le mieux l'éminence du dessin des corps féminins par l'artiste.

Natoire reconnaît bien son propre talent pour ce domaine. Dans sa lettre, adressée à Antoine Duchesne au sujet du Concours de la peinture d'histoire de l'Académie de 1747, il affirme : « Je préfère donc un sujet qui me procure des parties nues pour que je puisse faire valoir celle du dessin, qui est si belle et que peu de personnes connaissent »⁴²³ et exécute *Le Triomphe de Bacchus* (fig. 33) pour ce concours. La composition rare qui situe Érigone au premier plan malgré son rôle secondaire permet non seulement d'inviter le spectateur à regarder attentivement le

⁴²⁰ Lettre de Vleughels au duc d'Antin, 8 août 1724, *C.D.*, t.7, p. 49. Cité dans *Natoire*, cat. exp., *op. cit.*, 1977, p. 20.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 20.

⁴²² Lettre du comte d'Angiviller au marquis de Marigny, 19 février 1775, *C.D.*, t.13, pp. 57-58. Cité dans *Natoire*, cat. exp., *op. cit.*, 1977, p. 20.

⁴²³ Lettre de Natoire à Antoine Duchesne, citée dans : Jouin, *op. cit.*, p. 144.

tableau, mais aussi de mettre en valeur le nu dans lequel le peintre excelle⁴²⁴. Dans *Psyché reçue par les nymphes au palais de l'Amour* (Planche 13), une composition similaire peut être reconnue. La nymphe, portant un vase, représentée au premier plan en grande dimension, n'est pas tirée du texte et l'artiste met tout son talent dans le dessin de la belle attitude de la nymphe qui montre son corps nu et étend un bras, les jambes pliées.

La comparaison entre les figures de Natoire et celles de Boucher démontre bien que les premières révèlent plus clairement l'influence des Grands Maîtres. Le morceau de réception de l'Académie de Natoire en 1734 (fig. 296) est fortement inspiré du tableau que Boucher a présenté pour être agréé en 1732 (fig. 297) et c'est un défi à son collègue qui est à la fois son ami et son émule⁴²⁵. Natoire reprend la composition générale de Boucher, tels que Vénus, Vulcain, les putti en haut à gauche et la forge de Vulcain en bas à droite. Mais tandis que le corps de Vénus chez Boucher prend une attitude languissante, les bras tombants, les yeux baissées, Vénus chez Natoire désigne nettement les armes, d'un air décidé, se tenant droite, et son corps est ferme. Natoire dessine avec plus d'adresse que Boucher le corps solide et viril de Vulcain dont le volume est rendu en clair-obscur. Par rapport au *Triomphe de Vénus* de Boucher de 1740 (fig. 316), le nu féminin de *La Toilette de Psyché* (fig. 84), exécuté par Natoire en 1745, montre un volume qui ressemble à celui de Titien. Nous pouvons voir la différence entre les deux peintres également dans la draperie dont la description est traditionnellement importante dans le domaine du dessin pour représenter les costumes des personnages de l'époque antique et de la Bible qui apparaissent dans la peinture

⁴²⁴ *La volupté du goût*, cat. exp., 2008, p. 80.

⁴²⁵ J. Claparède, *Musée Fabre, Montpellier : catalogue des peintures et des sculptures du Musée Fabre à la ville de Montpellier, manuscrit inédit*, Paris, 1968, vol. IX, n° D803-I-14 ; *Natoire*, cat. exp., op. cit., 1977, p. 61 ; *Les Amours de Dieux*, cat. exp., op. cit., 1991, p. 248.

d'histoire et celle de religion. Dans *Psyché montrant ses trésors à ses sœurs* (Planche 14), différents costumes comportent des drapés plus larges, faisant sentir le volume du corps humain, que ceux de Boucher (fig. 121) qui présentent des plis beaucoup plus complexes et détaillés en une ligne brisée.

Natoire, dont le dessin révèle la volonté de l'artiste d'essayer de se ranger parmi les grands peintres d'histoire, excelle également à répondre aux exigences des fonctions du décor. Les *Réflexions sur quelques causes de l'état de la peinture française* que La Font de Saint-Yenne rédige sur le Salon de 1746, une dizaine d'années après l'exécution des cycles de La Chapelle Godefroy et de celui de l'hôtel de Soubise, provoque des réactions farouches, car elles critiquent les peintres académiciens, y compris Natoire. Dans une lettre de La Font de Saint-Yenne qui se défend, il mentionne ces deux décors :

« J'avoue que j'aurais pu parler en même temps de leurs ouvrages d'un bon ton de couleur, qui se voient ailleurs et qui décorent plusieurs églises et sont l'ornement des maisons royales et de nos beaux hôtels. Tels sont ceux des Sieurs Boucher et Natoire à l'hôtel de Soubise et chez M. Orry, peintres estimés à qui la Nation est redevable »⁴²⁶.

Cette phrase écrite par un critique de Natoire prouve que ce peintre domine, comme Boucher, dans la peinture de décor et que les cycles qui nous occupent ici sont tout particulièrement considérés comme excellents.

Les cycles de la galerie du château de La Chapelle Godefroy sont un bon exemple

⁴²⁶ La Font de Saint-Yenne, *Œuvre critique*, éd. É. Jollet, Paris, École nationale des Beaux-Arts, 2001, p. 98.

de composition bien équilibrée grâce au contraste de la couleur, du ton, du clair-obscur et de l'arrangement des objets sans tomber dans la monotonie ni la confusion. Les cycles, installés vis-à-vis, s'opposant également un contraste dans la couleur. Dans le cycle de Clovis (Planches 1-6), le peintre met en valeur l'unité dans l'ensemble des tableaux en utilisant intentionnellement les mêmes couleurs, tandis que le cycle de Télémaque présente une grande variété de couleurs telles que celles des tissus brodés de motifs que portent Calypso et Mentor. En même temps, pour respecter une harmonie avec le cycle de Télémaque (Planches 7-9), qui montre des couleurs très variées, le coloris du cycle de Clovis privilégie le rosé, le bleu vert et l'ocre au lieu des couleurs primaires anciennes selon la synthèse soustractive traditionnelle, du rouge, du bleu et du jaune. Quant aux couleurs du cycle de Psyché (Planches 12-17), le rouge, le bleu et le jaune étant prédominants, le peintre y adjoint le blanc, le rosé et l'orange en plus du vert des plantes du paysage, pour ajouter variété et somptuosité.

À propos de la composition, les tableaux des cycles de La Chapelle Godefroy, carrés ou rectangulaires, sont caractérisés par la disposition équilibrée des motifs, vivement coloriés, et l'arrière-plan, peint dans un ton léger et offrant une ouverture du ciel clair qui renforce le contraste avec les tableaux voisins. Arranger une scène de combat dans un format étroit et haut étant difficile, la composition de *La Bataille de Vouillé* (Planche 6) est souvent critiquée comme maladroite, mais *Clovis recevant un envoyé de saint Rémi* (Planche 4), installé dans une croisée à côté, qui suit la disposition classique pour l'audience d'un prince, s'appuie sur une composition équilibrée qui dessine une ligne brisée, passant de l'arbre formant un dais, par le bras de Clovis, la tête et le bras du vieil homme, jusqu'au bouclier du premier plan. *Vénus qui donne l'Amour à Calypso* (Planche 9), s'appuyant sur les apparitions de la Vierge à l'enfant à un saint, présente une composition en forme de 8 qui place les motifs sur la ligne

diagonale et une ligne brisée et, en même temps, produit un mouvement élégant, le corps féminin suivant une ligne ondoyante.

Les tableaux de format large sont divisés, suivant la diagonale, en deux parties, dont les motifs remplissent l'une et dont l'autre est constituée par l'ouverture. Dans *La Bataille de Tolbiac* (Planche 3), les personnages principaux sont placés en une frise évoquant la stabilité en même temps qu'elle constitue une scène riche en mouvements, sans confusion, orientée selon les diagonales, dont l'une passe de l'oriflamme en haut à gauche, du cheval de Clovis, au personnage renversé en bas à droite et l'autre passe de le bouclier en bas à gauche, du corps du soldat attaquant l'homme à droite, au château en haut à droite. *Le Siège de Bordeaux* (Planche 5), installé à côté, est également construit selon les diagonales et le groupe de personnages, parmi lesquels se trouve le héros, est placé dans la moitié inférieure droite et une ouverture du deuxième plan et de l'arrière-plan occupe la moitié supérieure gauche, ce qui présente un contraste avec *La Bataille de Tolbiac*. *Le Vaisseau de Télémaque brûlé par les nymphes* (Planche 11) suit la même composition. Le vaisseau et les nymphes sont placés au premier plan, surtout dans la partie inférieure droite, tandis que Télémaque et Mentor sont représentés à l'arrière-plan dans l'angle supérieur gauche, le ciel s'ouvrant au centre du tableau. Dans *Télémaque caressant l'Amour dans l'île de Calypso* (Planche 10), une direction diagonale sépare deux parties, contrastées, cette fois, surtout grâce au clair-obscur.

L'effet de contraste se voit particulièrement dans les dessus de portes. *Clovis couronné par la Victoire* (Planche 1) présente les motifs au premier plan dans la partie inférieure droite, un personnage au second plan et l'ouverture du ciel dans la partie supérieure gauche. *Le Repos de la France* (Planche 2) présente une composition inversée, tout en évitant la monotonie par l'opposition entre l'attitude de la Renommée embouchant sa trompette et celle de la Gloire portant une couronne de laurier.

Télémaque écoutant les conseils de Mentor (Planche 7) et *Calypso écoutant les conseils de l'Amour* (Planche 8) présentent, tous deux, deux personnages et un putto comme motifs principaux. Mais dans le premier, le ciel s'ouvre dans la partie supérieure gauche, que Télémaque indique de la main, tandis que dans le second, le ciel s'ouvre dans la partie supérieure droite que l'Amour désigne du doigt, ce qui produit un effet de contraste. Les directions, selon lesquelles chaque couple de personnages échange des regards, suivent des pentes inverses.

Ainsi ces cycles prouvent-ils le talent de Natoire pour la composition, qui correspond également à la théorie de l'art de l'époque. Roger de Piles accorde de l'importance à l'effet du « Tout-ensemble » du tableau à l'unité duquel la composition, le clair-obscur et la couleur doivent contribuer⁴²⁷. Il distingue la disposition, qui se rapporte à l'arrangement des objets, de l'invention, qui concerne le sujet. Nous pouvons voir une idée similaire de la composition dans « la composition pittoresque » dans les *Réflexions sur la poésie et sur la peinture* de Dubos⁴²⁸. Tout cela démontre qu'une nouvelle idée de l'effet purement plastique est précisée théoriquement au début du XVIII^e siècle. Dubos affirme : « *J'appelle composition pittoresque, l'arrangement des objets qui doivent entrer dans un tableau par rapport à l'effet général de ce tableau. Une bonne composition pittoresque est celle dont le coup d'œil fait un grand effet suivant l'intention du peintre et le but qu'il s'est proposé. Il faut pour cela que le tableau ne soit point embarrassé par les figures, quoiqu'il y en ait assez pour bien remplir la toile. Il faut que les objets s'y démêlent facilement. [...] Il faut enfin que les groupes soient bien composés, que la lumière leur soit distribuée judicieusement, et que*

⁴²⁷ R. de Piles, *Abrégé de la vie des peintres : avec des réflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait, de la connaissance des dessins, et de l'utilité des estampes*, Paris, réimpr. Darmstadt, 1985 (1^{re} éd., Paris, François Muguet, 1699), pp. 3-4.

⁴²⁸ Dubos, *op. cit.*, 1733.

les couleurs locales loin de s'entretuer, soient disposées de manière qu'il résulte du tout une harmonie agréable à l'œil par elle-même [nous soulignons]⁴²⁹.

Bien que Natoire cherche à donner variété et mouvement à la scène, chaque motif est facile à distinguer. Ce que révèle bien la comparaison entre *Psyché montrant ses trésors à ses sœurs* de Natoire (Planche 14) et la même scène par Boucher (fig. 121). Dans le tableau de ce dernier, une architecture à corniche s'enfonçant en courbe vers l'arrière-plan constitue une structure complexe de l'espace et les drapés des costumes et les rideaux aux plis abondants, différents objets de valeur et des fleurs créent un effet décoratif, qui convient parfaitement à la destination de la tapisserie. La position des personnages est similaire à celle de Natoire, mais ils sont superposés d'une manière plus complexe. Au contraire, la composition de Natoire est plus simple ; elle présente les personnages au même plan comme dans une frise, les éléments architecturaux et les draperies sont plus sobres, tout en produisant un effet décoratif par une colonne tordue et un rideau rouge qui y répond.

En fait, Natoire est considéré comme un peintre qui excelle à composer des groupes de personnages. Sur *L'Entrée de Marc-Antoine à Éphèse* (fig. 298), exposé au Salon de 1741, un auteur anonyme affirme : « Il est d'une grande ordonnance et d'une composition digne du nom Romain. [...] Ses contrastes [des figures] sont admirables, des groupes on ne peut mieux disposés ; tout marche, tout parle, tout respire dans ce tableau »⁴³⁰. À propos du *Triomphe de Bacchus* de 1747 (fig. 33), Louis-Guillaume Baillet de Saint-Julien écrit : « Ce Tableau est savant et des mieux ordonnés ; *les figures y sont multipliées, mais sans confusion*, et on remarque dans la plupart une grâce, et une élégance qui intéressent » [nous soulignons]⁴³¹.

⁴²⁹ *Ibid.*, pp. 266-267.

⁴³⁰ [Anonyme], *Lettre à Poiresson-Chamarande, C.D.*, t. 1, n° 14, p. 35.

⁴³¹ L.-G. Baillet de Saint-Julien [anonyme], *Remerciement à M. B***, amateur des lettres sur la*

Quant au décor du salon de la princesse de Soubise, il est, avant tout, caractérisé par la composition qui trouve parfaitement sa place dans l'encadrement très contourné. Ces formes d'encadrement embarrassent souvent les peintres. La Font de Saint-Yenne affirme sur les tableaux de Carle Vanloo, exposés au Salon de 1746 : « La forme étroite et irrégulière des trois autres Tableaux du même Auteur, l'a beaucoup gêné, et demande de l'indulgence pour sa composition »⁴³². Cela démontre qu'il attribue la maladresse de la composition à la forme complexe des tableaux. Charles-Nicolas Cochin écrit un article qui critique les décorateurs du style rocaille dans le *Mercure de France*, publié en décembre 1754 et il envoie, dans la même revue en février de l'année suivante, un article ironique qui réfute l'article qu'il a écrit lui-même : « LETTRE À M. L'ABBÉ R*** sur une très-mauvaise plaisanterie qu'il a laissé imprimer dans le *Mercure* du mois de Décembre 1754, par une société d'Architectes, qui pourraient bien aussi prétendre être du premier mérite et de la première réputation, quoiqu'ils ne soient pas de l'Académie »⁴³³. Cochin, qui se fait passer pour un architecte du style rocaille, cite le cadre d'une forme irrégulière comme un exemple du style extravagant : « Mais où notre génie triomphe, c'est dans les bordures des dessus de porte, que nous pouvons nous vanter d'avoir varié presque à l'infini. Les Peintres nous en maudissent, parce qu'ils ne savent comment composer leurs sujets avec les incursions que nos ornements sont sur leur toile ; mais tant pis pour eux : lorsque nous faisons une si grande dépense de génie, ils peuvent bien aussi s'évertuer ; ce sont des espèces de bout-rimé que nous

*peinture, vulgairement appelées la critique du Sallon, et imprimées à Genève en 1750, par M. Z***, peintre de l'académie de Saint-Luc, s. l., 1751, p. 6.*

⁴³² La Font de Saint-Yenne, *Réflexions [...]*, *op. cit.*, 1747, p. 49.

⁴³³ C.-N. Cochin [anonyme], « Lettre à M. l'Abbé R*** sur une très-mauvaise plaisanterie qu'il a laissé imprimer dans le *Mercure* du mois de Décembre 1754, par une société d'Architectes, qui pourroient bien aussi prétendre être du premier mérite & de la première réputation, quoi qu'ils ne soient pas de l'Académie », *M.F.*, février 1755, pp. 148-171.

leur donnons à remplir »⁴³⁴.

Cependant, à l'époque de l'exécution du cycle de Psyché de Natoire, la situation semble différente. Nous notons l'intérêt porté à la forme des tableaux dans les livrets du Salon de la seconde moitié des années 1730 au début des années 1740. Par exemple, Boucher expose, au Salon de 1737, quatre scènes champêtres et *Les Quatre saisons*. Les premiers quatre tableaux sont décrits comme « chantournés » ou « ceintrés » et les seconds comme « ovales »⁴³⁵. Dans le livret du Salon de 1738, les toiles de l'hôtel de Soubise par Boucher sont également décrites comme « chantournées », tandis que le premier tableau de Natoire est d'une « forme carrée » et que le second est « chantourné »⁴³⁶. De plus, les dessus de portes pour l'hôtel de Soubise, tels que ceux de Trémolières, de Carle Vanloo et Jean Restout de même que ceux de Boucher, sont installés sur la corniche du Salon par Jean-André Portalis, tapissier responsable de l'exposition des tableaux, pour montrer la finalité de ces œuvres⁴³⁷. Jacques de Lajoue expose un écran de cheminée au Salon en 1738 et Jean-Baptiste Oudry également en 1742⁴³⁸. Dans la seconde moitié des années 1730,

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 165.

⁴³⁵ « [...] quatre tableau ceintrés, représentant divers sujets champêtres » (*Explications [...]*, [anonyme], *op. cit.*, 1737, p. 11), « Deux petits ovales, représentant les quatre saisons » « *Ibid.*, p. 14).

⁴³⁶ « 24 Un Tableau de forme carré, représentant une Bacchanale, par M. Natoire, Professeur » ; « 109 Un Tableau chantourné, représentant les trois Grâces qui enchaînent l'Amour, par M. Natoire, Professeur » (*Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale [...]*, Paris, Jacques Collombat, 1738, p. 15 ; 24).

⁴³⁷ « Sur la corniche » (*ibid.*, p. 23). « 42 Un tableau chantourné représentant Vénus à sa toilette, par M. Carle Vanloo ; Professeur » ; « 43 Un tableau chantourné représentant Vénus, qui descend de son Char soutenue de l'Amour, pour entrer au bain, par M. Boucher, Professeur » (*Ibid.*, p. 16) ; « 102 Un tableau représentant l'amitié de Castor et Pollux, par M. Carle Vanloo, Professeur » ; Les trois Grâces qui enchaînent l'Amour, Dessus de porte chantourné » ; « 104 Un Tableau dessus de porte, chantourné, les trois Grâces, qui enchaînent l'Amour, par M. Boucher, Professeur » (*ibid.*, p. 24). Cf. K. Scott, *op. cit.*, 1995, p. 252, note 56.

⁴³⁸ « 80 Un devant de cheminée ceintré par la haut, représentant une Urne, accompagnée d'Enfants portant une Mappemonde et sur l'éminence au cheval Pegase, par M. de La Joue, académicien » (*Explications [...]*, [anonyme], *op. cit.*, 1738, p. 21). « 41 Un devant de cheminée, représentant un chien d'après nature ; un tabouret de canne, sur lequel est posé une musette, des estampes et des livres » (*Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de*

on essaie de montrer dans quel milieu les tableaux exposés seront finalement appréciés et même les arts décoratifs ne sont pas exclus du Salon. Cependant, à partir de la seconde moitié des années 1740, le Salon commence à privilégier l'appréciation purement esthétique, dont témoignent les livrets du Salon qui décrivent moins en détail la forme, la fonction et la destination des panneaux⁴³⁹.

Les peintres ne sont pas tous habiles pour concevoir une composition qui s'adapte bien aux bordures complexes. C'est Boucher qui a pour cela un talent spécial. Dans les dessins de *L'Amour et Psyché* (fig. 299) et des *Trois Grâces jouant avec l'Amour* (fig. 300), la ligne dessinée par la figure féminine s'adapte à la courbe du cadre. En revanche, dans *Vénus montrant la force de sa flèche à l'Amour* (fig. 301) par Le Moyne, le dessin du corps de la nymphe de gauche suit la courbe de l'encadrement, mais son attitude n'est pas naturelle. Dans *L'Amour quittant Psyché* (fig. 117), peint par Carle Vanloo dans un cadre chantourné, l'attitude de l'Amour et celle de Psyché se montrent quelque peu courbées, mais nous ne pouvons pas reconnaître que le peintre se soit préoccupé de la forme du cadre complexe dans *Psyché dans le chariot de l'Amour* (fig. 99). *La Sultane prenant un café* (fig. 227) du même peintre est une composition en ligne diagonale, créée par le croisement des regards de la sultane et de l'esclave, mais le peintre ne semble pas prêter une grande attention à l'irrégularité de la bordure, sauf la ligne passant de la tête, du flanc et de la hanche de la sultane qui suit un peu le cadre. Dans *Deux sultanes travaillant à la tapisserie* (fig. 228), se voit aussi ce peu d'intérêt pour la forme chantournée du tableau.

Dans le cycle du salon de la princesse de Soubise, Natoire utilise des procédés de composition intéressants pour adapter les peintures aux encadrements complexes : les

l'Académie royale [...], Paris, Jacques Collombat, 1742, p. 17) Cf. K. Scott, *op. cit.*, 1995, p. 258, note 58.

⁴³⁹ K. Scott, *op. cit.*, 1995, p. 258.

axes de composition suivant les diagonales, tels que ceux de *Psyché sauvée par le dieu du fleuve et ses nymphes* (Planche 16) et de *Psyché évanouie après avoir ouvert la boîte des Ténèbres* (Planche 18) ; l'arrangement des motifs dont le contour correspond aux courbes des encadrements : le bras droit de Psyché, le pied droit de Zéphyr et sa jambe dans *Psyché sauvée par Zéphyr* (Planche 12) ; l'attitude des putti de gauche et les ailes de l'Amour dans *Psyché évanouie après avoir ouvert la boîte des Ténèbres* (Planche 18). En plus de ce cycle, Natoire exécute deux pendants de formes irrégulières pour l'hôtel de Roquelaure vers 1742. Dans l'un, la composition est fondée sur la ligne diagonale : le croisement des regards du berger et la bergère, le bras étendu de la bergère et les objets champêtres occupent la partie inférieure gauche, tandis que la partie inférieure droite est occupée totalement par les moutons. Les branches des arbres et les feuillages sont naturellement arrangés le long des bordures sinueuses de deux côtés. Dans l'autre pendant, la composition pyramidale, dont tous les deux coins bas sont occupés par des moutons et un chien, l'attitude du chien s'arrondissant et celle, courbée, de la bergère répond bien à la forme complexe du tableau. Les compositions de peinture de décor trouvent donc des solutions variées qui prouvent bien le talent de Natoire en ce domaine.

Carrière de Natoire

En nous appuyant sur les analyses faites jusqu'ici, nous essayons maintenant de situer les œuvres de Natoire dans la peinture du XVIII^e siècle, en regard avec sa carrière. Dans l'Académie royale, Natoire occupe une place privilégiée avec ses collègues, Boucher et Carle Vanloo, tous trois considérés par Pierre Rosenberg comme peintres des années 1700⁴⁴⁰. Par rapport aux deux autres peintres, Natoire apparaît comme celui du

⁴⁴⁰ Rosenberg, *op. cit.*, 1977, p. 33.

juste milieu. À propos du *Martyre de saint Ferréol* (fig. 248), présenté au Salon de 1748, tout en affirmant que ce tableau est impeccable sur tous les points, Saint-Yves fait une remarque intéressante sur les mérites et les défauts de Natoire : « L'inconstance n'est pas le défaut de M. Natoire, qui a eu le bon esprit de ne pas perdre son genre de vue. Dessinateur profond et élégant, mais trop difficile à se contenter, loin de s'abandonner à toute la fougue de l'enthousiasme, cherchant à le maîtriser, souvent il étouffe les transports ; et dès-lors les ouvrages de M. Natoire s'en ressentent, et manquent de temps à autre de cette chaleur qui enivre, et sans laquelle le Peintre n'atteint pas à son but, qui est d'exciter en nous les passions ». ⁴⁴¹

Sur les tableaux de Natoire et de Boucher, présentés au Concours de l'Académie de 1747 (fig. 33 et 133), Louis Gougenot témoigne de leur excellence égale et signale que le rosé, trop répandu dans le tableau de Boucher, embarrasse les critiques. Mais il affirme que « celui [le tableau] de M. Boucher l'emporte de beaucoup sur l'autre du côté du génie, du feu et de l'imagination » ⁴⁴². De plus, étant donné que Gougenot écrit « Les progrès que M. Natoire a faits dans la partie de la couleur, qu'il avait autrefois un peu faible, d'une teinte jaunâtre, annoncent en lui un coloriste qui le disputera bientôt aux meilleurs que notre nation a eus » ⁴⁴³, Natoire semble avoir quelque faiblesse dans la couleur. En résumé, Natoire excelle dans la précision du dessin, la richesse de la narration et l'ingéniosité de la composition plutôt que dans la couleur, la touche, la fougue et l'imagination qui sont les mérites particuliers de Boucher.

En revanche, à propos du *Martyre de saint Ferréol* (fig. 248), Baillet de Saint-Julien signale ce qui suit : « Finalement il ne lui [au tableau] manque rien, hors un

⁴⁴¹ Saint-Yves, *op. cit.*, 1748, p. 32.

⁴⁴² L. Gougenot, *Lettre sur la peinture, la sculpture et l'architecture à M****, Amsterdam, s. n., 1749 (C.D., t. 4, pièces 39 à 52), p. 59.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 32.

seul point, et quoi ? Le don de plaire. Cela vient uniquement de ce que M. Natoire n'était point dans son genre, qui est le tendre et le gracieux, et non pas des boucheries de Saints »⁴⁴⁴. La peinture d'histoire vigoureuse est le talent propre à Carle Vanloo. Plus jeune de cinq ans que Natoire, de deux ans que Boucher, Carle Vanloo, qui remporte un prix avec *Le Déjeuner de la chasse* (fig. 302) en 1737, est le jeune peintre d'histoire le plus prometteur, comme le montrent les articles sur le Salon qui mentionnent ses œuvres presque toujours avant celles de Natoire ou celle de Boucher. À propos de *La Défaite de Porus par Alexandre* (fig. 303), exposé au Salon de 1738, Pierre-François Guyot Desfontaines écrit qu'« il n'appartenait qu'à un Peintre de la force, d'oser entrer en lice avec le fameux Le Brun »⁴⁴⁵ et sur *L'Amitié de Castor et Pollux* (fig. 304), un des dessus de portes de l'appartement de la princesse de Soubise, il affirme que c'est un « Ouvrage qui semble rapporter tout ce que l'École d'Italie a autrefois produit de plus achevé »⁴⁴⁶. *Le Fleuve* (Cf. fig. 305) est apprécié avec ardeur en 1741 : « la belle figure! Elle arrête, elle étonne, la Toile disparaît, il y a là un homme, extraordinaire à la vérité, mais c'est un homme. On sent l'emboîture des os, l'emmanchement des membres, l'insertion des muscles, des nerfs ; la liaison des veines, la chair, la peau, des contours au-dessus de tout, [...] M. Vanloo est meilleur Écolier de l'Antique »⁴⁴⁷. Jean-Bernard Le Blanc (l'abbé Le Blanc) donne un grand éloge pour *L'Ivresse de Silène* (fig. 306), exposé au Salon de 1747 : « Ce Tableau est d'un effet prodigieux. Il est de la plus grande manière. Les chairs sont pleines de vie et sang, le coloris a toute force et toute la vérité de celui de Rubens, et le dessein est dans le goût

⁴⁴⁴ L.-G. Baillet de Saint-Julien, « Examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le 25 Août 1748 », *Lettre sur la peinture, sculpture et architecture à M****, s. l., 1748, p. 10.

⁴⁴⁵ P.-F.-G. Desfontaines [anonyme], « Exposition de peinture, sculpture et gravures », *Observations sur les écrits modernes*, Paris, Chaubert, 1735-1743, t. XXII, 1740, lettre 328, pp. 281-287.

⁴⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁴⁷ *Lettre à M. Poiresson-Charmande, op. cit.*, p. 32.

des meilleurs Maîtres d'Italie: En un mot, c'est un Tableau d'un grand homme »⁴⁴⁸.

Ces critiques démontrent que la manière vigoureuse de Carle Vanloo est considérée comme digne de rivaliser avec les Antiques, les Grands Maîtres italiens, les grands peintres d'histoire modernes tels que Le Brun et Rubens. De ces trois peintres de la « génération 1700 », c'est lui qui est promu le plus tôt : agrégé en 1734, reçu l'année suivante, rejoignant déjà Natoire et Boucher et nommé professeur en 1737, il devient directeur de l'École royale des élèves protégés en 1749, un an avant la nomination de Natoire à la fonction de directeur de l'Académie de France à Rome. Élu recteur en 1754 et directeur de l'Académie en 1763, il occupe le statut de Premier peintre du roi entre 1762 et 1765, année de sa mort.

Par conséquent, nous pouvons voir en Natoire, talentueux en peinture d'histoire gracieuse pour décors peints, comme un juste milieu entre Boucher, qui est surtout apprécié pour son charme plastique, et Carle Vanloo, qui est tenu pour l'émule des Grands Maîtres pour la vigueur de sa peinture d'histoire. Contrairement à Boucher, Natoire exécute peu de pastorales, qui sont alors en grande faveur, et reste attaché aux sujets mythologiques, religieux et historiques tout au long de sa carrière. Ce sont des commandes de grands décors que Natoire reçoit qui démontrent qu'il est doué à la fois pour répondre aux exigences de la dignité de la peinture d'histoire et celles de l'adaptation habile de la peinture aux décors. Depuis 1725 environ, les peintures de plafond de grandes dimensions deviennent progressivement moins nombreuses dans la décoration intérieure, occupée de plus en plus par le miroir et les boiseries, ce qui diminue la place de la peinture⁴⁴⁹. L'emploi de la peinture d'histoire de grand format se trouve graduellement restreint au décor de l'architecture religieuse et à la tapisserie.

⁴⁴⁸ Le Blanc, *op. cit.*, 1747, p. 43.

⁴⁴⁹ Natoire, *cat. exp., op. cit.*, 1977, p. 15.

Dans cette situation, il est à remarquer que Natoire est un des rares peintres qui reçoivent des commandes de cycles de tableaux de genre noble, dès son retour à Paris. Outre les cycles du château de La Chapelle Godefroy et de l'hôtel de Soubise, la direction des Bâtiments du roi, dont le directeur est Philibert Orry lui-même, passe deux commandes de tapisseries : le cycle de dix compositions sur l'histoire de Don Quichotte pour la manufacture royale de Beauvais en 1735 et celui de l'histoire de Marc-Antoine d'après Plutarque pour la manufacture royale des Gobelins vers 1740⁴⁵⁰. Une telle carrière fait contraste avec celle de Boucher qui exécute peu de cycles illustrant une histoire suivie et beaucoup plus de pendants et de séries d'allégories ou de pastorales, à l'exception du cycle de *L'Amour et Psyché* pour la tapisserie de Beauvais en 1739 et celui de quatre tableaux de l'histoire d'*Aminte et Sylvie*, exécutés entre 1755 et 1757. C'est certainement en raison de sa carrière préalable que Natoire est choisi pour le cycle unique de la peinture narrative de grandes dimensions dans l'hôtel de Soubise.

De plus, il est à noter que Boffrand, architecte de cet hôtel, fait encore appel à Natoire pour le décor de la chapelle de l'hospice des Enfants-Trouvés qu'il construit entre 1740 et 1750 (fig. 307). L'intérieur de la chapelle est caractérisé par un décor très particulier, dont les sujets principaux sont les grands panneaux peints par Natoire, représentant *L'Adoration des Mages et des bergers*, *Saint Vincent de Paul* et *Sainte Geneviève des Ardents*⁴⁵¹. Ces panneaux sont intégrés à l'architecture de la nef, où s'associent les éléments architecturaux réels et les motifs peints en trompe-l'œil des

⁴⁵⁰ Cependant, ce cycle a été rejeté après l'achèvement de trois compositions. Le premier tableau de la série, *Marc-Antoine faisant l'entrée à Éphèse*, est bien accueilli au Salon de 1741, mais le deuxième tableau, *Le repas de Cléopâtre et de Marc-Antoine*, exposé au Salon de 1755, est critiqué par le directeur général des Bâtiments de l'époque, le marquis de Marigny. Après la réalisation de la troisième toile, *L'arrivée de Cléopâtre à Tarse*, exposée au Salon de 1757, Marigny rejette ce programme en raison de l'évolution du goût et de difficultés financières. Cf. Fenaille, *op. cit.*, 1903-1923, pp. 91-98 ; Natoire, cat. exp., *op. cit.*, 1977, pp. 66-68.

⁴⁵¹ L. Duclaux, « La décoration de la chapelle de l'hospice des Enfants-Trouvés à Paris », *Revue de l'art*, 1971, n° 14, pp. 45-50.

Brunetti, etc. Ce décor de peinture intéressant, décrit et commenté dans différentes publications, est gravé par Étienne Fessard entre 1751 et 1759. Ces estampes montrent l'intérieur de la chapelle, d'invention audacieuse, détruit complètement par la construction de l'Hôtel-Dieu entre 1868 et 1878 et perdu aujourd'hui. Le maître-autel représente *L'Adoration des Mages et des bergers*, au-dessus duquel est peinte une immense composition, *La Gloire avec le concert des anges*. Sur les murs latéraux de la nef sont représentés la suite des Mages, à droite, et des groupes des bergers, à gauche, dans plusieurs panneaux indépendants sous les arcades en trompe-l'œil. Au milieu des murs latéraux se trouvent, d'un côté, la chapelle de Saint Vincent de Paul et de l'autre, celle de Sainte Geneviève, où se trouvent les tableaux de Natoire représentant les statues des saints dans des niches. Au-dessus des arcades de gauche, face aux hautes fenêtres donnant sur le parvis de Notre-Dame, deux fenêtres aveugles vitrées et deux tribunes ouvrant sur un ciel sont peintes en trompe-l'œil sur le mur aveugle adossé à l'hospice. Pour évoquer la vie de l'hospice, le peintre représente, dans ces tribunes, des religieuses et des enfants appuyés sur une balustrade en bois (fig. 308 et 309)⁴⁵².

Cette chapelle, due à la collaboration entre Boffrand, Natoire et les Brunetti, grâce à l'harmonie parfaite entre réalité architecturale et invention picturale, fait naître une grande scène d'illusion. Les fenêtres en trompe-l'œil avec les religieuses et les enfants, le plafond représentant des voûtes ruinées, envahies par les herbes et s'ouvrant sur un ciel nuageux, le cortège des Mages, les groupes de bergers, *La Nativité* et *La Gloire de Dieu*. Les scènes de Natoire s'insèrent adroitement dans le décor en trompe-l'œil des Brunetti. L'harmonie exigée entre les tableaux et le décor architectural est une condition qui se trouvait aussi pour le décor du salon de la princesse de Soubise. La chapelle des Enfants-Trouvés est un décor total des plus

⁴⁵² Duclaux, *op. cit.*, 1971, p. 45-50 ; Natoire, *cat. exp., op. cit.*, 1977, pp. 82-87.

significatifs au milieu du siècle, de même que la chapelle de l'Enfant-Jésus à l'église Saint-Sulpice qui représente *La Vie du Christ*, exécuté en collaboration par Noël Hallé, Carle Vanloo, Jean-Baptiste Marie Pierre. Lorsqu'un décor comprenant un grand nombre de tableaux, est à réaliser, comme pour le château de La Chapelle Godefroy et le salon de la princesse de Soubise, c'est souvent Natoire qu'est appelé. C'est donc autant son talent à concevoir des cycles de peinture narrative qui est apprécié que son talent à adapter habilement la peinture à l'architecture⁴⁵³.

Exigences extérieures imposées à Natoire

Lettres échangées entre Natoire et Antoine Duchesne

Quelles sont alors les exigences extérieures que Natoire doit concilier avec son talent dans le déroulement d'une telle carrière ? C'est la lettre de Natoire, mentionnée plus haut, que l'artiste adresse à Duchesne avant le Concours de la peinture d'histoire de 1747 qui éclaire le mieux connaître son point de vue. Selon la lettre de Duchesne à Natoire, datée du 1^{er} avril, ce concours est organisé par Le Normant de Tournehem, successeur d'Orry aux Bâtiments du roi, pour répondre aux désirs des connaisseurs qui se plaignent que les peintres répètent les mêmes sujets que ceux déjà traités par les Grands Maîtres. Duchesne propose ici *La Mort de Léonard de Vinci*, en décrivant également des scènes et des objets concrets⁴⁵⁴. Mais Natoire refuse : « n'étant point

⁴⁵³ De plus, après sa nomination comme directeur de l'Académie de France à Rome, Natoire reçoit, en 1754, une commande du plafond de l'église Saint-Louis-des-Français. L'exécution de la fresque peut être attribuée à un peintre italien, Antonio Biccherari, ou Biccherai, mais c'est Natoire lui-même qui conçoit la composition. Cf. *Natoire*, cat. exp., *op. cit.*, 1977, pp. 97-99. Ce plafond prouve également que le peintre réalise le décor de grand format après l'Hospice des Enfants Trouvés. Cf. A.-P. de Mirimonde, « L'impromptu du plafond ou l'*Apothéose des Saint-Louis* par Natoire », *Revue des arts*, 1958, vol. VIII, n° 6, pp. 279-84.

⁴⁵⁴ Jouin, *op. cit.*, 1889, pp. 140-143, lettre du 1^{er} avril 1747. Les propositions de Duchesne sont d'autant plus intéressantes que le thème du gisant connaîtra son essor dans la seconde moitié du

limité pour le sujet, ils [les supérieurs] ne doivent pas exiger que chaque artiste travaille dans leurs nouvelles idées. Le peintre alors ne cherche qu'à prendre des choses susceptibles à faire valoir les parties qu'il a. Tous les sujets ne vont pas à tout le monde »⁴⁵⁵.

Il avance qu'il choisira le sujet selon d'autres critères :

« Je rends justice à l'idée que vous m'avez donnée de la mort de Léonard de Vinci ; elle est singulière et fort honorable pour la peinture ; je suis charmé que cette lecture vous ait frappé au point de souhaiter de voir ce trait flatteur exécuté, mais, malgré tout cet avantage, je différerai à m'en servir. Il n'est pas douteux que tout ne se puisse représenter, et, comme vous dites fort bien, tout n'est pas avantageux. Je préfère donc un sujet qui me procure des parties nues *pour que je puisse faire valoir celle du dessin, qui est si belle et que peu de personnes connaissent*. Puisque l'idée du fondateur n'a pas été de nous gêner, et [...] *les peintres judicieux seront toujours plus en état de sentir ce qui leur convient et qui est propre à l'art que tout autre grand esprit prévenu en faveur de leur découverte*. [nous soulignons].⁴⁵⁶

Nous remarquons la différence entre l'intention du choix du sujet de Duchesne et celle de Natoire. Après que le peintre a refusé *La Mort de Léonard de Vinci*, Duchesne lui propose une scène plus riante qui pourrait faire pendant à ce sujet : la dauphine Marguerite d'Écosse qui dépose un baiser sur la joue d'Alain Chartier endormi, poète célèbre au XV^e siècle. À propos de ces sujets, qui ont le même thème des honneurs

XVIII^e siècle et la représentation de la vie d'un artiste sera en vogue dans la première moitié du XIX^e siècle.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 144, lettre du 7 avril 1747.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 145, même lettre.

que l'artiste reçoit d'une princesse ou du roi, il souligne qu'ils présentent un contraste en ce sens que le premier sujet est une scène tragique dans laquelle le peintre, accoutumé à voir les grands chez lui, reçoit la visite du roi dans un moment ordinairement réservé aux parents et aux amis et que le second sujet est une scène riante dans laquelle le poète est honoré par hasard d'une faveur unique⁴⁵⁷. Duchesne choisit donc, en principe, ses sujets en fonction du contenu. Au contraire, Natoire affirme que chaque peintre a une spécificité qui lui convient mieux et il veut choisir un sujet qui lui permettrait de mettre en valeur son dessin. Ce qui démontre que Natoire pense que le peintre doit choisir un thème qui peut faire valoir sa virtuosité, dessin, couleur, composition, dans lesquels il excelle. Nous relevons l'écart entre l'approche du prévôt et celle du peintre.

Comparons les raisons pour lesquelles les scènes ont été proposées par Bachaumont à Boucher pour le cycle de *l'Amour et Psyché* et par Duchesne à Natoire. Tout en proposant *Psyché contemplant l'Amour* comme la scène la plus difficile, qui exige une imagination de poète, Bachaumont mentionne le paysage ou le nu dans lesquels Boucher pourrait exploiter son talent particulier⁴⁵⁸. Ce choix est proche de celui de Natoire, car il met en valeur les points forts de l'artiste et les éléments spécifiques à la peinture, indépendants du sujet représenté.

Opposition entre critiques et amateurs

Le décalage entre le parti des peintres ou des amateurs et celui des critiques se voit également dans le débat que les *Réflexions* sur le Salon de 1746 de La Font de Saint-Yenne suscitent. Au sujet de *L'Union de la peinture et du dessin*

⁴⁵⁷ Lettre de Duchesne à Natoire, datée du 10 avril 1747, publiée dans Jouin, *op. cit.*, 1889, pp. 146-148.

⁴⁵⁸ Petit-Delchet, *op. cit.*, 1911, p.143.

(fig. 310) et *L'Union de la poésie lyrique et de la musique* (fig. 311), tout en appréciant le sujet qui correspond bien à la destination, le cabinet de Jean de Julienne, grand amateur d'art, et l'agrément et la finesse du pinceau, il écrit que le premier tableau est une compagnie triviale et qu'il manque d'invention⁴⁵⁹.

Dans le débat que ces *Réflexions* provoquent, le nom de Natoire est souvent mentionné. Dans son article, publié dans le *Mercur de France* en décembre 1748, Alexandre Tannevot réplique : « les éloges que notre Auteur donne à quelques-uns, c'est, à proprement parler, il pare ses victimes avant que de les immoler, et quelles victimes ! C'est un Vanloo, un Natoire, un Restout, et plusieurs autres Académiciens très estimés. C'est un Peintre célèbre, respectable encore par mille talents réunis, et par la Dignité dont il est revêtu »⁴⁶⁰. L'abbé Le Blanc, quant à lui, réfute La Font de Saint-Yenne comme suit : « Il s'est par-là rendu responsable de l'effet que son Ouvrage peut faire dans les pays étrangers, s'il y en passe quelques exemplaires. C'est ce que les Peintres du premier ordre, tels que Monsieur Boucher et Monsieur Natoire sont en droit de lui reprocher, il exagère ce qu'il peut y avoir de défectueux dans leur manière, et ne fait pas assez sentir ce qu'ils ont d'excellent. [...] mais il est vrai que tout le monde a été surpris de lui voir rendre si peu de justice à quelques autres et particulièrement à ceux que je viens de nommer, qui se sont acquis depuis longtemps une réputation qui devait rendre l'Auteur des *Réflexions* plus retenu »⁴⁶¹.

L'opposition qui commence par les *Réflexions* est souvent considérée comme étant celle de deux modes d'appréciation de la peinture : celui des critiques ou des

⁴⁵⁹ La Font de Saint-Yenne, *Réflexions [...]*, *op. cit.*, 1747, p. 77.

⁴⁶⁰ A. Tannevot [anonyme], « Lettre à M.D*** sur celles qui ont été publiées récemment concernant la peinture, la sculpture, l'architecture », *Mercur de France*, décembre 1748, t. I., (C.D., t. 3, pièces 31 à 38), p. 141.

⁴⁶¹ Le Blanc, *op. cit.*, 1747, pp. 14-17.

littérateurs contre celui des amateurs ou des collectionneurs⁴⁶². En lisant attentivement les ouvrages de La Font de Saint-Yenne, nous constatons qu'il parle non seulement de l'expression et de la coutume, mais des éléments plastiques tels que le dessin, la couleur, le clair-obscur et le pinceau. En particulier, il souligne l'importance de la couleur qui est la plus séduisante et plus enchanteresse parmi les trois éléments principaux — dessin, invention et couleur — et la difficulté de réaliser le coloris de haute intelligence⁴⁶³. Il n'est donc pas juste de penser qu'il ne s'intéresse qu'à l'illustration du texte. Mais ce que La Font de Saint-Yenne exige est, avant tout, le rétablissement de la peinture d'histoire comme celles de Poussin ou de Le Brun et les problèmes des peintres contemporains qu'il relève sont le manque de vraisemblance du sujet et celui de l'invention qui permet de donner de la vie à l'histoire. Il reproche à Natoire son manque d'invention pour représenter les unions des Arts ; il s'agit donc du contenu de la peinture.

En revanche, l'abbé Le Blanc, nommé historiographe des Bâtiments du roi, amateur célèbre, apprécie la composition de Natoire, l'exactitude de dessin, la justesse de sa dégradé de ses tons. Et il critique La Font de Saint-Yenne ainsi : « Quand on a des préventions contre les personnes, ou contre les genres, on se vante en vain de tenir la balance égale, on n'a pas la main juste »⁴⁶⁴. Également sur *Le Triomphe de Bacchus* de Natoire (fig. 33), il apprécie une composition heureuse et savante où le peintre imite parfaitement le modèle de Poussin, la figure d'Érigone belle et bien dessinée, une vérité ravissante dans l'enfant, l'imagination de la touche, la force du coloris, l'harmonie merveilleuse dans la couleur, la dégradation juste des tons et la perspective aérienne

⁴⁶² C. Michel, « Entre la Cour et la ville : le goût de Madame de Pompadour et le jugement des critiques », *La volupté du goût*, cat. exp., 2008, pp. 65-73.

⁴⁶³ La Font de Saint-Yenne, *Réflexions [...]*, op. cit., 1747, pp. 90-93.

⁴⁶⁴ Le Blanc, op. cit., 1747, p. 16.

aussi bien observée que dans le tableau de Poussin. Il conclut : « Rien ne fait sentir mieux que ce Tableau, combien les préventions de l'Auteur des *Réflexions* l'ont rendu injuste à l'égard de cet habile Artiste »⁴⁶⁵. Les peintres et les amateurs ont donc tendance à être plus sensibles aux éléments pratiques et plastiques qu'aux éléments concernant le contenu de la peinture tels que le choix du sujet, la composition permettant de raconter clairement l'histoire et l'expression des sentiments des personnages⁴⁶⁶.

Nous pouvons reconnaître l'intention de Natoire de satisfaire les amateurs d'art dans son point de vue selon lequel il faut qu'un peintre choisisse le sujet qui pourrait faire valoir son propre talent. En même temps, il va sans dire que Natoire, qui accorde de l'importance à la dignité de la peinture d'histoire et à l'expression narrative, reconnaît bien que c'est ce qui assure la distinction entre l'artiste et l'artisan. Après avoir refusé le sujet proposé par Duchesne, il écrit : « J'avoue que le peintre assujéti par un travail régulier, il ne peut vaquer à toutes les lectures qu'il conviendrait à son art, c'est pourquoi nous serons très obligés à ceux qui nous communiqueront leurs réflexions, car les pauvres peintres, on les regarde comme de pauvres ouvriers qui travaillent machinalement. Malgré moi, je suis fâché de convenir que, parmi le nombre, il y en a qui peuvent fixer cette idée. Il faut que je sois modeste sur cet article »⁴⁶⁷.

Cependant, réagissant à la critique contre la répétition des sujets, Natoire l'attribue au goût du public et dénonce la réalité d'un peintre qui n'a pas de liberté de choix quant au sujet des tableaux, qu'il exécute presque toujours sur commande. Le

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁶⁶ Toutefois, l'opposition entre La Font et Cochin semble refléter également leur opposition politique. Selon Crow, Cochin, pilier de l'Académie qui protège l'autorité royale, paraît avoir de l'aversion contre la vue de La Font qui évoque l'esprit des parlementaires s'opposant au roi. Cf. Crow, *op. cit.*, 1985.

⁴⁶⁷ Lettre de Natoire à Antoine Duchesne, le 7 avril 1747 dans Jouin, *op. cit.*, 1889, p.145.

peintre semble irrité par cette situation et exprime du mépris pour les œuvres simplement décoratives : « [...] après nous avoir réduits à nous hucher sur des portes, lieux seuls où nous pouvons faire briller nos talents, on veut que dans des pareilles places honteuses, nous donnions l'essor à toute ces belles idées. Voudrait-on que nous fassions l'histoire d'un prince en pareille place? Cela ne me paraîtrait pas décent. Le public, plus raisonnable, nous demande pour les mêmes lieux des sujets agréables, et depuis que je suis à Paris on ne m'a jamais demandé autre chose. [...] C'est pourquoi tel fait faire des dessus de portes à la chinoise ou bien d'autres en camaïeu de toutes couleurs, et nous voyons nos habiles peintres du temps occupé à ce fanatisme de peinture, tel est l'inconstance française⁴⁶⁸ ».

Dans sa *Description d'un tableau représentant le sacrifice d'Iphigénie peint par M. Carle Vanloo* en 1757, le comte de Caylus parle de la difficulté de juger justement la peinture et cite trois critiques partiels : l'« homme de lettres, qui n'observe que le point d'histoire et la Coutume », « l'homme d'esprit qui n'est touché que des expressions » et « l'homme d'Art qui ne considère que l'exécution »⁴⁶⁹. Dans l'opposition entre les critiques et les amateurs, le juge idéal est censé pouvoir prendre en compte de façon équilibrée ces trois parties, en connaissant en profondeur à la fois les éléments poétiques et les éléments picturaux. Toutefois, il est à noter que dans tous ces cas, il s'agit du jugement dans un lieu où une œuvre est appréciée du point de vue purement esthétique et indépendamment de sa destination et sa fonction, tel que dans le Salon et dans un cabinet de peinture. La lettre de Natoire montre que les problèmes que le peintre affronte dépassent ces questions. Une autre difficulté à laquelle les peintres ne peuvent pas échapper est la qualité nécessaire à la peinture de décor qui occupe une très grande

⁴⁶⁸ Lettre de Natoire à Antoine Duchesne, le 7 avril 1747 Jouin 1889, *op. cit.*, p. 144.

⁴⁶⁹ A.-C.-P. de Caylus [anonyme], *Description d'un tableau représentant le sacrifice d'Iphigénie peint par M. Carle Vanloo*, Paris, Duchesne, 1757, p. 6.

partie des commandes. Après l'achèvement des deux décors sur lesquels portent les deux premiers chapitres, développant sa carrière principalement dans les genres nobles pour un décor et mettant en valeur son talent pour le dessin, Natoire n'essaie-t-il pas de répondre à la fois aux trois exigences : un choix du sujet et une expression narrative dignes d'un peintre d'histoire ; une exécution habile qui peut satisfaire les amateurs ; enfin des éléments picturaux qui s'adaptent au décor architectural. Comme La Font de Saint-Yenne les cite bien comme œuvres éminentes, le décor de la galerie du château de La Chapelle Godefroy et le cycle du salon de la princesse de Soubise sont les réussites représentatives de l'ambition de Natoire.

Sur la troisième exigence, celle de l'adaptation de la peinture au décor architectural, La Font de Saint-Yenne présente un point de vue similaire à celui de Natoire exprimé dans sa lettre. Il attribue la décadence de la peinture française à la mode du miroir dans la décoration intérieure qui ne laisse à la peinture que les dessus de portes. Il critique particulièrement les allégories, telles que *Les Quatre saisons*, *Les Quatre éléments*, etc. Mais ce que cette critique révèle paradoxalement, c'est qu'en réalité, ces œuvres répondent à une grande partie des commandes de l'époque. Dans la deuxième partie, nous analyserons une série des sujets alimentaires qui ont pour origine les thèmes traditionnels tels que *Les Douze mois*, *Les Quatre saisons* et *Les Quatre éléments*.

Cas de Boucher

Narration et représentation propres à Boucher

Nous avons examiné l'iconographie et l'expression narrative particulières à

Boucher, en analysant le cycle du château de Crécy et ses autres œuvres. Nous étudions maintenant comment ses représentations sont comprises par ses contemporains, en traitant de la critique de ses œuvres exposées au Salon⁴⁷⁰. Ici, nous discuterons en détail le débat, causé par la critique de La Font de Saint-Yenne, dont nous avons vu seulement la partie concernant Natoire. Comme Natoire, Boucher est une des cibles principales de la critique mais le cas de Boucher est plus particulier car il met en relief différents aspects, souvent contradictoires, de la peinture.

Le décor peint dont nous traitons dans cette thèse oscille entre deux aspects inhérents à la peinture : matériel et décoratif ou narratif et symbolique. Ils se reflètent dans la description de la peinture et, dans la critique sur la peinture, ils apparaissent sous la forme d'une nette opposition. La critique a un lien étroit avec la description de la peinture. Dans la tradition de *l'Ut pictura poesis*, la description de la peinture porte naturellement sur la narration, notamment l'histoire représentée et la disposition des personnages, en se fondant sur le modèle antique de *l'ekphrasis*. Selon Raphaël Rosenberg et Christian Michel⁴⁷¹, c'est avec Félibien qu'apparaît un nouveau genre spécifique de la description de tableaux. Félibien regarde un tableau en tant que représentation et dans ses textes, il y a non seulement des descriptions narratives, mais aussi des analyses des éléments picturaux. Pourtant, il ne voit dans la forme qu'un

⁴⁷⁰ L'examen que nous allons développer ici dérive de notre communication, présentée en décembre 2003 au séminaire, organisé par Professeur Haruo Arikawa, nommé « Qu'est-ce que la peinture ? », ainsi que de notre communication, présentée en juillet 2009 aux Journées d'études, organisées sur le thème de la description par notre directeur de thèse, M. Daniel Rabreau. Nous partageons largement la problématique de l'article du catalogue de l'exposition *François Boucher et l'art rocaille dans les collections de l'École des Beaux-Arts*, « ... Un de ces hommes qui signifient le goût d'un siècle, qui l'expriment, le personnifient et l'incarnent » et l'ouvrage de Melissa Hyde, publié en 2006 : *François boucher et l'art de rocaille*, cat. exp., op. cit., 2003 ; M. L. Hyde, *Making Up the Rococo : François Boucher and His Critics*, Los Angeles, Getty Trust publ., 2006.

⁴⁷¹ C. Michel ; M. Saison (éd.), « La naissance de la théorie de l'art en France : 1640-1720 », *Revue d'esthétique*, n^{os} 31/32, 1997, pp. 149-159 ; C. Michel, « De l'Ekphrasis à la description analytique : histoire et surface du tableau chez les théoriciens de la France de Louis XIV », *Le Texte de l'œuvre d'art : la description*, dir., R. Recht, Strasbourg, PUS, 1998, pp. 45-55.

mode de représentation narrative. En revanche, Roger de Piles regarde les éléments picturaux en tant que composants de la peinture. Son analyse plastique montre comment la couleur et la lumière contribuent à l'effet visuel de l'ensemble⁴⁷². Nous pouvons interpréter la description de Roger de Piles comme réhabilitation de la matière.

La différence de leurs points de vue nous amène à la question des spectateurs. Félibien, qui n'est pas peintre lui-même, écrit surtout pour l'honnête homme, cultivé, qui dispose de connaissances historiques et littéraires. Sa description et son interprétation allégorique doivent avoir répondu à l'intérêt de ce type de spectateurs. En revanche, les publications de Roger de Piles sont, à l'origine, destinées aux amateurs, notamment aux collectionneurs de Rubens, qui n'ont pas nécessairement une culture classique approfondie. Il essaie de montrer que même sans connaissance spécifique, si on « écoute » le tableau sans préjugé, on peut le connaître et le juger. Mais les expositions publiques du Salon et une série de conflits remettent en cause la capacité du public à juger la peinture⁴⁷³. Les amateurs qui apprécient chez Natoire surtout son dessin, rendent de nombreux éloges à l'habileté de Boucher pour maîtriser tous les éléments picturaux et ils soulignent la difficulté de discerner les qualités propres à la peinture. La discussion sur les tableaux de Boucher est un exemple qui illustre bien la difficulté de décrire un art, la peinture, par la littérature, et souligne la limite du langage pour saisir et exprimer des qualités qui se perçoivent par la vue. À cause de cette difficulté, les auteurs ne trouvent souvent d'autre moyen pour saisir sa peinture que des termes comme « le génie », « l'enthousiasme », « la grâce » ou « je ne sais quoi », qui désignent ce qui dépasse les règles, ce qui est caractéristique de Boucher et non de Natoire.

⁴⁷² J. Lichtenstein, *La Couleur éloquente ; rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989 ; Michel et Saison, *op. cit.*, pp. 17-35.

⁴⁷³ Michel, *op. cit.*, 1995.

Critique des œuvres de Boucher

En effet, dans la critique du Salon, la distinction des termes « amateur » et « connaisseur » n'est pas claire. Le comte de Caylus cite trois critiques partiaux, l'« homme de lettres, qui n'observe que le point d'histoire et le Costume », « l'homme d'esprit qui n'est touché que des expressions » et « l'homme d'Art qui ne considère que l'exécution »⁴⁷⁴, mais en réalité, des critiques mentionnent souvent tous ces points et seule varie la primauté. Cependant, cela n'implique pas moins que nous reconnaissons, dans le débat de la critique, l'opposition claire entre, d'une part, les critiques qui viennent « des hommes de lettres » et d'autre part, les peintres ou les amateurs, qui peuvent être également des collectionneurs.

Malgré leur condamnation farouche par Diderot, les œuvres de Boucher continuent à être très admirées jusqu'à sa mort, bien que l'on considère généralement qu'il n'expose pas assez de tableaux. Cependant, après la publication des fameuses *Réflexions* de La Font de Saint-Yenne, Boucher devient une des cibles principales de la critique. Le contraste entre des auteurs du type de Félibien et ceux du type de Roger de Piles y ressort particulièrement bien. Nous examinons les critiques des œuvres de Boucher d'abord dépréciatives puis laudatives, de façon thématique, mais non chronologique.

Critiques dépréciatives

Bien que les critiques dépréciatives de Boucher soient souvent citées et étudiées⁴⁷⁵, elles méritent d'être revues en détail pour bien faire comprendre leurs

⁴⁷⁴ Caylus [anonyme], *op. cit.*, 1757, p. 6.

⁴⁷⁵ Entre autres, nous citons : *François Boucher et l'art rocaille*, cat. exp., *op. cit.*, 2003, pp. 19-22.

caractéristiques. À propos de *L'Éloquence* (fig. 312) et d'autres tableaux (fig. 313),

La Font de Saint-Yenne écrit :

« Il serait cependant assez difficile de deviner l'Éloquence par *la physionomie de la figure* qui la représente, et qui est extrêmement froide et sans caractère. [...] On désirerait dans ses chairs *un coloris plus fort et plus vigoureux* : dans *ses airs de tête plus de noblesse et d'expression*, surtout dans ceux de ses vierges [...]. On lui demanderait encore un peu *plus de vérité et de naturel* dans ses attitudes, surtout celles des enfants, ou des Génies qui accompagnent ses sujets, et qui sont *la plupart renversées, violentes, sans nécessité et sans beauté* » [nous soulignons]⁴⁷⁶.

Au Salon de 1753, il critique *Le Lever du soleil* (fig. 314) :

« Mais l'indifférence de tout ce cortège marin, dont presque toutes les figures tournent le dos au dieu du jour et semblent n'être dans ce tableau *que pour en remplir les vides, sans prendre aucun intérêt à l'action principale* qui est le départ du Soleil, est une faute essentielle et plus difficile à excuser »⁴⁷⁷ [nous soulignons].

Quant au *Coucher du soleil* (fig. 315), son pendant :

« Si l'on n'eût appris le sujet de ce tableau dans le livre, *il n'eût pas été*

⁴⁷⁶ La Font de Saint-Yenne, *Réflexions [...]*, *op. cit.*, 1747, p. 75, publié dans La Font de Saint-Yenne, *op. cit.*, 2001, p. 68.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 287.

aisé de le deviner par l'expression des figures qui a trompé tous les spectateurs. [...] Nulle attention à l'arrivée du Soleil ; les Naïades s'entretiennent en particulier et *ne prennent aucune part à ce qui se passe sur la scène*. [...] Vous me dites, Monsieur, à l'égard de la composition, que vous n'y voyez *qu'un beau désordre dans l'assemblage du hasard de toutes ces figures, nul repos, nulle harmonie* ; c'est, ajoutez-vous, *une musique bien exécutée qui n'est composée que de dissonances*. Je conviens que les teintes de ses chairs *ne sont pas tout-à-fait celle de la nature*. [...] Plusieurs personnes [...] qui respectent encore *les mœurs et les bienséances* ont été étonnées de voir exposer au public des nudités aussi peu voilés que celles de ces deux tableaux. [...] Un peintre, comme un poète, *ne doit jamais braver l'honnêteté* dans ses ouvrages » ⁴⁷⁸[nous soulignons].

Ces commentaires présentent toutes les sortes de critiques qui apparaissent contre Boucher à partir de 1746. Elles concernent premièrement la représentation narrative, deuxièmement la vérité, troisièmement les éléments plastiques et enfin la bienséance. Le plus grand enjeu est ici la représentation narrative par la peinture.

D'abord, sur *Le Lever* et *Le Coucher du soleil*, La Font de Saint-Yenne reproche les personnages qui négligent l'action principale. De la même manière, par exemple, dans *Le Triomphe de Vénus* (fig. 316) de Boucher, deux nymphes du premier plan tournent en effet le dos à la déesse. La Font de Saint-Yenne critique aussi le manque d'expression dans les figures. L'exigence de l'expression est graduellement réclamée et il est connu qu'en 1761, *L'Accordée du village* (fig. 317) de Greuze, qui essaie de représenter des expressions aussi variées que dans la peinture d'histoire, a beaucoup de

⁴⁷⁸ *Ibid.*, pp. 287-288.

succès auprès des critiques. En 1764, le Concours d'expressions a lieu sur l'instigation du comte de Caylus. Malgré cet intérêt croissant pour l'expression, *Le Repos des bergers* (fig. 318), exposé au Salon de 1761, a moins d'expression.

La Font de Saint-Yenne reproche également le manque de vraisemblance des personnages. Au Salon de 1748, Gougenot critique la physionomie d'un berger qui « par la délicatesse de ses traits, ne paraît pas tenir assez de son sexe », tout en critiquant « quelques artistes trop scrupuleux » qui trouvent « un air de ressemblance entre la femme qui présente les colombes et le petit berger de la pastorale »⁴⁷⁹. De la même manière, en 1759, un auteur anonyme se demande aussi : « quelle différence il y a entre la tête de cette figure [la Vierge] et celle d'une danseuse »⁴⁸⁰. En 1761 encore, l'auteur de *L'Avant-coureur* trouve dans un paysage « une femme [...] a trop de rapport avec sa vierge »⁴⁸¹. Selon les exigences de la vraisemblance, les personnages doivent montrer les caractéristiques propres à leurs sexes, âges, statuts, etc. Il ne faut donc pas que les apparences de la Vierge et d'une bergère soient similaires. Mais par exemple, le profil du berger dans *Le Printemps* (fig. 319) et celui de la déesse du *Diane au bain* (fig. 320) présentent en effet peu de différences physiques malgré leurs sexes et caractères différents. Melissa Hyde remarque spécialement cette « intersexualité » de Boucher dans ses pastorales⁴⁸².

Au XVIII^e siècle, on parle moins de la vraisemblance que de la vérité, ce qui révèle un intérêt naturaliste. La vérité de ce siècle ne désigne plus la vérité divine, dont toute la nature participe, mais la vérité que nous voyons dans le réel. Au Salon de 1761, Diderot écrit ces mots fameux sur Boucher : « cet homme a tout, excepté la

⁴⁷⁹ Gougenot, *op. cit.*, 1749, p. 99.

⁴⁸⁰ [Anonyme], « Lettre critique à un ami sur les ouvrages de MM. de l'Académie exposés au Salon du Louvre », s. l., 1759 (C. D., t. VII, n° 90), p. 23.

⁴⁸¹ [Anonyme], « Arts : peintures », *L'Avant-coureur*, 31 août 1761, n° 35, p. 556.

⁴⁸² M. L. Hyde, « Confounding Conversation: Gender Ambiguity and François Boucher's Painted Pastorals », *Eighteenth-Century Studies*, 1996, vol. 30, n° 1, pp. 25-57.

vérité »⁴⁸³. Et il continue : « On se demande, mais où a-t-on vu des *bergers vêtus avec cette élégance et ce luxe* ? [...] Que fait là cette femme charmante, si bien vêtue, si propre, si voluptueuse ? [...] *on en sent toute l'absurdité* » [nous soulignons]⁴⁸⁴. La pastorale de Boucher relève de la tradition poétique. Mais la question qui se pose ici est celle de la vérité. Nous pouvons remarquer ici la contradiction théorique entre *l'imitation de la Nature* et *la belle Nature*. Les représentations de Boucher commencent à être appréciées différemment selon les auteurs. Quelques-uns trouvent une grande vérité chez Boucher. Le portrait de Madame de Pompadour (fig. 219), exposé au Salon de 1757, reçoit des éloges pour sa vérité⁴⁸⁵ et l'abbé de La Porte écrit que la vierge de *La Nativité* (fig. 321) de 1759 est « précisément l'exacte imitation de la nature », qui est « la seule et la véritable peinture », et qu'elle convient aussi à la « vérité historique », ici à l'âge et à la situation de la Vierge⁴⁸⁶.

Mais plus nombreux sont ceux qui rejettent l'idéalisation de Boucher comme étant *la Nature embellie*. Au Salon de 1753, Pierre Estève souligne que « Pour ne pas sortir des limites du vrai, on devrait être toujours en garde contre les éclats de l'imagination et se rendre attentif à imiter la Nature »⁴⁸⁷. En 1761, l'article du *Journal encyclopédique* de 1761 condamne Boucher ainsi : « Mais n'est-il pas à craindre qu'avec des talents infiniment précieux, on ne mette dans des paysages où doit régner la simple et naïve Nature, trop de manières, trop de couleurs gracieuses et que le joli et

⁴⁸³ D. Diderot, « Salon de 1761 », *Essai sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, textes établis par J. Chouillet, Paris, Hermann, 1984, pp. 119-120.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁸⁵ « [...] la vérité sensible partout » ([anonyme], « Exposition des ouvrages de peinture, sculpture et de gravure », *L'Année littéraire*, t. 5, 31 août 1757, lettre 15, p. 339).

⁴⁸⁶ J. de La Porte [anonyme] (abbé de), « Le Salon des tableaux », *L'Observateur littéraire*, t. 5, 6 septembre 1759, lettre 5, pp.111-113.

⁴⁸⁷ P. Estève [anonyme], « Lettre à un ami sur l'exposition des tableaux, faite dans le grand Salon du Louvre, le 25 août 1753 », s. l., s. d., 1753 (C.D., t. 5, n° 56), p. 3.

l'affecté ne prennent la place du beau et du naturel ? »⁴⁸⁸. Mathon de La Cour affirme en 1765 : « Au lieu de la belle nature, il lui arrive quelques fois de peindre *la nature embellie*. Les bergers de ses pastorales ressemblent à ceux de Fontenelle »⁴⁸⁹ [nous soulignons].

Bien que Brugerolles et Guillet affirment que les observations critiques portent peu sur la technique du peintre et de son métier⁴⁹⁰, ses éléments picturaux ne sont pas moins l'enjeu du débat. En 1748, Saint-Yves suggère des critiques selon lesquelles Boucher néglige le clair-obscur et éparpille ses lumières :

« Selon quelques personnes, il arrive à M. Boucher que pour être brillant, il passe souvent le but : il éparpille ses lumières ; elles ne forment plus de masses, et ne sont point assez contrastées par des ombres qui les soutiennent : ce qui éblouit l'œil, qui ne trouve plus cette harmonie, ce repos, un des plus grands charmes de la Peinture. Les draperies de M. Boucher, assez souvent chargées de couleurs trop vives et trop égales, perdent aussi cette légèreté qu'il sait si bien donner quand il lui plaît »⁴⁹¹.

L'abbé Garrigues de Froment reproche également au peintre, en 1753, d'employer « des couleurs trop tranchantes », de colorier « durement les parties qui ne sont qu'accessoires », de « vouloir que tout soit également lumineux », en négligeant « la distribution du clair-obscur »⁴⁹². Le peintre sait donner à sa composition de la gaîté et

⁴⁸⁸ [anonyme], « Exposition des tableaux au Louvre. Second extrait », *Journal encyclopédique*, t. 7, 15 octobre 1761, p. 57.

⁴⁸⁹ C.-J. Maton de La Cour, *Lettre à Monsieur *** sur les peintures, les sculptures et les gravures exposées au Salon du Louvre en 1765*, Paris, 1765 (C.D., t. 8, n^{os} 108-111), p. 11.

⁴⁹⁰ François Boucher et l'art rocaille, cat. exp., *op. cit.*, 2003, p.19.

⁴⁹¹ Saint-Yves, *op. cit.*, 1748, p. 27.

⁴⁹² L'abbé Garrigues de Froment [anonyme], *Sentiments d'un amateur sur l'exposition des tableaux*

du piquant, notamment avec les beaux-désordres, et de la grâce avec les formes moelleuses et souples. Mais en 1759, un auteur anonyme trouve « nulle entente » et écrit que « son tableau pétille en vingt endroits »⁴⁹³. En 1765, Mathon de la Cour et Diderot reprochent une confusion de la composition trop chargée d'objets. Le premier écrit : « Mais on lui reproche des compositions trop chargées d'objets, un coloris maniéré et des négligences dans le clair-obscur »⁴⁹⁴. Le second mentionne « une confusion d'objets entassés les uns et les autres, si déplacés, si disparates »⁴⁹⁵.

Il est caractéristique que les critiques contre Boucher ne concernent pas seulement la question esthétique, mais également morale⁴⁹⁶. Bien évidemment, la bienséance du sujet est l'enjeu. Diderot affirme en 1765 que « Cet homme ne prend le pinceau que pour me montrer des tétons et des fesses »⁴⁹⁷. Mais ce qui est plus intéressant est que non seulement les sujets mais aussi le style lui-même de Boucher sont finalement contraire à la raison. Boucher en est parfois considéré comme nuisible à la jeune génération et au progrès de la peinture française. Un auteur anonyme signale en 1757 :

« Mais il est de ces séducteurs dont les jeunes gens doivent craindre les charmes. La route qui l'a conduit à une réputation méritée, égarera ceux qui la suivront et les fera tomber dans la manière, le mesquin et la frivolité. Ce Fontenelle de la peinture peut perdre bien des jeunes auteurs et les rendre minaudiers et mauvais plaisants »⁴⁹⁸.

du Louvre et la critique qui en a été faite, s. l., s. d. (C. D., t. 6, n° 69), pp. 6-7.

⁴⁹³ [anonyme], *Lettre critique à un ami sur les ouvrages de MM. de l'Académie exposés au Salon du Louvre*, s. l., 1759 (C. D., t. 7, n° 90), pp. 22-23.

⁴⁹⁴ C.-J. Mathon de La Cour, *Lettres à Monsieur ****, sur les peintures, les sculptures et les gravures exposées au sallon du Louvre en 1765, Paris, Bauche et Dhoury, 1765, p.11.

⁴⁹⁵ Diderot, *op. cit.*, 1984, p. 54.

⁴⁹⁶ *François Boucher et l'art rocaille*, cat. exp., *op. cit.*, pp. 20-22.

⁴⁹⁷ Diderot, *op. cit.*, 1984, p. 59.

⁴⁹⁸ [Anonyme], « Lettre à l'auteur. Sur les tableaux actuellement exposés au Louvre », *Observations*

En 1761, Diderot condamne même ses qualités, admirées avant :

« [...] son élégance, sa mignardise, sa galanterie romanesque, sa coquetterie, son goût, sa facilité, sa variété, son éclat, ses carnations fardées ; sa débauche, doivent captiver les petits-mâîtres, les petites femmes, les jeunes gens, les gens du monde, la foule de ceux qui sont étrangers au vrai goût, à la vérité, aux idées justes, à la sévérité de l'art »⁴⁹⁹.

En 1765, sa critique devient encore plus farouche :

« La dégradation du goût, de la couleur, de la composition, des caractères, de l'expression, du dessin a suivi pas à pas la dépravation des mœurs »⁵⁰⁰.

Ces commentaires révèlent bien que c'est du point de vue de la morale que non seulement le sujet, mais l'ensemble des éléments de la peinture, narratifs ainsi que formels, sont condamnés.

Les critiques que nous avons vues jusqu'ici valent-elles aussi pour le cycle du château de Crécy ? Dans cet ensemble, l'expression narrative est respectée plus largement que dans ses autres œuvres. Le peintre choisit des épisodes importants pour le développement du récit et il s'efforce de l'illustrer clairement, en introduisant des

périodiques sur la physique, l'histoire naturelle et les arts, t. 3, 1757 (C.D., t. 7, n° 83), pp. 11-12.

⁴⁹⁹ Diderot, *op. cit.*, 1984, p. 120.

⁵⁰⁰ Diderot, *op. cit.*, 1984, p. 54.

moments différents dans une seule scène, comme dans *Sylvie guérit Phillis* (Planche 20) et *Sylvie délivrée* (Planche 21). Il ne manque pas de représenter des motifs indiquant le déroulement de l'histoire, comme le montre *Sylvie fuyant le loup* (Planche 22). Dans *L'Amour ranime Aminte dans les bras de Sylvie* (Planche 23), toile qui représente plusieurs personnes, nous pouvons reconnaître l'unité d'action, car les personnages secondaires, Daphné et Elpin, contribuent à diriger le regard du spectateur vers l'action principale, représentée par Aminte et Sylvie.

Cependant, quelques critiques peuvent être appliquées à cet ensemble. En effet, les expressions des visages des personnages sont généralement ambiguës dans tous les tableaux. Il en est de même pour la question de la vérité. Dans *Sylvie délivrée*, la posture d'Aminte, incurvée, manque de naturel et de vérité et dans *Sylvie fuyant le loup*, nous ne pouvons pas percevoir un vrai sentiment d'alarme chez l'héroïne, bien que le loup se situe tout près d'elle dans la composition. Quant à la bienséance, *Sylvie délivrée* peut être considéré comme un étalage du nu féminin.

Toutefois, l'examen des appréciations laudatives envers Boucher nous révèle bien les caractéristiques particulières de ses œuvres, qui correspondent également au cycle du château de Crécy.

Appréciations laudatives

Les critiques à l'égard de Boucher et d'autres académiciens provoquent la réaction farouche des peintres et de leurs défenseurs. Boucher exécute lui-même *La Peinture tournée en dérision par l'Envie, la Stupidité et l'Ignorance* (fig. 322). Charles-Nicolas Cochin, graveur et secrétaire historiographe de l'Académie, réplique, d'un point de vue plastique, à la critique envers les académiciens. Dans son article, publié en 1760 dans le *Mercur de France*, il écrit : « Nos amateurs se trompent encore,

lorsqu'ils veulent qu'un tableau soit toujours un poème, ou doive toujours l'être. Il n'est quelques fois qu'une simple histoire et souvent moins encore, sans que pour cela, le peintre soit dispensé d'atteindre le sublime de son art »⁵⁰¹. Quel est alors le sublime de la peinture ? Cochin pense qu'il réside dans le degré d'excellence du dessin et du coloris, qui ne peuvent pas se réduire au mécanisme de la peinture. Il pense que l'art relève « des choses de sentiment et non pas des objets de discussion »⁵⁰² et privilégie l'exécution et le *faire*, c'est-à-dire le travail pratique du peintre. Cochin affirme qu'« on le sent mieux qu'on ne peut l'exprimer »⁵⁰³ et que « quant au plaisir qui en résulte pour les connaisseurs, rien ne le peut suppléer »⁵⁰⁴, en insistant sur cette qualité de la peinture que seuls les vrais amateurs, qui possèdent un sens délicat, peuvent apprécier. Au reproche que fait La Font de Saint-Yenne à la représentation narrative du *Lever du soleil*, il réplique que l'objet véritable de la peinture est l'art de rendre la Nature de façon libre et propre à chaque peintre. Il apprécie par la suite l'habileté technique de Boucher, en particulier, l'effet de la lumière sur une figure de naïade dans *Le Coucher du soleil* (fig. 323).

Tandis qu'à propos du *Lever du soleil* (fig. 314), La Font de Saint-Yenne condamne l'abondance de figures uniquement « pour en remplir des vides »⁵⁰⁵ sans jouer de rôle nécessaire à la narration, l'abbé Le Blanc souligne que « chaque tableau est un tout où les différentes parties sont liées et concourent mutuellement à faire valoir l'objet principal »⁵⁰⁶. Il en va de même pour le cycle du château de Crécy. Si

⁵⁰¹ C.-N. Cochin, « Réponse de M. C*** à des observations d'Amateurs », *M.F.*, mai 1760, p. 159.

⁵⁰² C.-N. Cochin, Procès-verbaux, 26 février 1752, cité dans Crow, *op. cit.*, 1985, p. 127.

⁵⁰³ C.-N. Cochin, « Discours sur la connaissance des arts fondés sur le dessin et particulièrement de la peinture », *M.F.*, mars 1759. Cité dans Sheriff, *op. cit.*, 1990, p. 234.

⁵⁰⁴ C.-N. Cochin, *Recueil de quelques pièces contenant les arts, extraites de plusieurs « Mercure de France »*, Paris, C.-A. Jombert, 1759, cité dans Sheriff, *op. cit.*, 1990, p. 234.

⁵⁰⁵ La Font de Saint-Yenne, *op. cit.*, 2001, p. 287.

⁵⁰⁶ J.-B. Le Blanc, *Observations sur les ouvrages de MM. de l'Académie de peinture et de sculpture, exposés au Salon du Louvre en l'année 1753 et sur quelques écrits qui ont rapport à la peinture*,

l'attitude d'Aminte de *Sylvie délivrée* manque de naturel, elle contribue à former une composition harmonieuse par le mouvement de ses bras répondant celui des bras de Sylvie, en même temps qu'à montrer pleinement le corps de Sylvie au spectateur sans que le corps d'Aminte ne s'y superpose pas.

Ce débat rappelle la réponse de Joshua Reynolds à la critique de l'abbé Dubos contre le cycle de Marie de Médicis par Rubens (fig. 324). Dubos reproche l'abondance des figures allégoriques car elles sont difficiles à comprendre. Selon Rensselaer Lee, Reynolds souligne que Rubens atteint à un autre ordre de vérité, plus riche de sens⁵⁰⁷. Cela nous conduit à la question du vrai et du faux en peinture, thème examiné par René Démoris⁵⁰⁸. Aux critiques contre les éléments plastiques de Boucher, c'est l'article du *Mercure de France* de 1765 qui répond le mieux : « ce qu'ils avaient cru *papilloter* est devenu le modèle de la fonte et de l'union la plus parfaite des tons »⁵⁰⁹. Et il dit que la nature chez Boucher est « un autre principe de lumières plus pur, plus radieux »⁵¹⁰. Que la peinture crée un monde d'une autre vérité que celle de la réalité, c'est la vue de Roger de Piles. Il redéfinit la vérité de l'imitation et selon lui, le jugement d'un tableau ne porte pas sur la représentation d'une réalité, mais sur la réalité d'une représentation.

Nous avons présenté plus haut les critiques contre *la Nature embellie* par Boucher, mais plus nombreux encore sont ceux qui font des louanges sur l'idéalisation et la grâce de Boucher en tant qu'imitation de *la belle nature*. En 1747, Gougenot compare ainsi Boucher à Natoire : « Dans celui [le tableau] de Natoire, on admire des

à *M. le président de B****, s. l., 1753 (C.D., t. 5, n° 63), p. 13.

⁵⁰⁷ R. Z. Lee, *Ut Pictura Poesis : humanisme et théorie de la peinture : XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Macula, trad. de l'anglais par M. Brock, (1^{re} éd. en français, Paris, 1991), 1998, pp. 51-52.

⁵⁰⁸ Michel et Saison (éd.), *op. cit.*, pp. 37-49.

⁵⁰⁹ [Anonyme], « Observations sur les ouvrages de peinture et de sculpture, etc., exposées au Louvre en 1765 », *M.F.*, octobre 1765, t. 1, p. 154.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 153.

enfants rendus avec une grande *vérité*. Dans celui de Boucher, ils sont tels qu'*on souhaiterait les voir dans la nature* »⁵¹¹ [nous soulignons]. Beaucoup d'auteurs prodiguent des éloges pour *Le Lever du soleil* et *Le Coucher du soleil*. En 1765, le *Mercur de France* défend le procédé du peintre contre la critique : « La nature est sans doute embellie [...] mais elle n'est point altérée »⁵¹². Point altérée, mais choisie. C'est l'imitation sélective de la nature, un des principes traditionnels, dont l'épisode d'*Hélène* de Zeuxis, formée à partir des corps de plusieurs jeunes femmes, est le modèle. Les commentaires de l'abbé Le Blanc et de l'abbé de La Porte expriment bien cette conception. L'abbé Le Blanc affirme en 1753 :

« La plupart des peintres se contentent de la [la nature] rendre telle qu'elle est : l'imagination de M. Boucher *l'embellit* : il *n'en saisit que ce qu'elle a de précieux* ; il achève ce qu'elle a laissé d'imparfait ; il *ajoute des grâces* à ce qui n'a souvent que de la beauté »⁵¹³ [nous soulignons].

L'abbé de La Porte, présente une même vue en 1761⁵¹⁴. La contradiction entre l'imitation de la Nature et la belle nature apparaît ici et la question est de savoir comment concilier l'imitation ou la réalité avec l'imagination et l'expression de l'artiste. À ce sujet, Baillet de Saint-Julien raisonne, en s'appuyant sur l'*Ut pictura poesis*, qui définit en fait négativement la peinture par un manque d'expressivité : « on juge bien par conséquent que la première [la peinture] ne saurait trop animer et réveiller ses compositions. Quelque abus qu'un peintre fasse de son esprit, ses fautes ne seront ni si

⁵¹¹ Gougenot, *op. cit.*, 1749, p. 59.

⁵¹² « Observations [...] », [anonyme], *op. cit.*, *M.F.*, octobre 1765, t. 1, p. 153.

⁵¹³ Le Blanc, *op. cit.*, 1753, p. 14.

⁵¹⁴ « [...] beauté dont elle n'est qu'idéalement susceptible » (J. de La Porte [anonyme] (abbé), *Observations d'une société d'amateurs sur les tableaux exposés au Salon cette année 1761 ; tirées de l'Observateur littéraire de M. l'abbé Delaporte*, s. l., 1761, p. 16).

remarquables, ni si vicieuses que celles du poète »⁵¹⁵. Boucher est très souvent nommé « le peintre de la Grâce ». Sur *L'Enlèvement d'Europe* (fig. 133), l'abbé Le Blanc trouve « dans son caractère de tête, je ne sais quelles grâces que cet habile artiste met toujours dans tout ce qu'il fait »⁵¹⁶. Par rapport au *Triomphe de Bacchus* de Natoire (fig. 33), présenté aussi au Concours de 1747, Gougenot signale leur différence : « On voit dans l'un [Natoire] toute *la noblesse* imaginable, dans l'autre [Boucher] *les grâces* sont répandues de toutes parties »⁵¹⁷ [nous soulignons]. Dans ce contexte, la belle nature chez Boucher peut être appréciée comme un autre mode de vérité que dans la réalité.

Ce charme de Boucher ne peut pas être compris par tout le monde. Sur *Le Retour du marché*, exposé au Salon de 1761, un auteur critique qu'il manque « un sujet décidé », à cause duquel « le tableau intéresse médiocrement le public » (Cf. fig. 325)⁵¹⁸. Mais selon tous les connaisseurs, il dit que c'est « une riche exécution des plus excellents principes de l'Art », en regardant ce tableau comme « un admirable rudiment de peinture, enrichi des meilleurs exemples sur toutes les parties qui le composent ». Ce commentaire soulève la question de la capacité du public à juger la peinture. Pour parler de cette capacité, La Font de Saint-Yenne utilise le terme traditionnel, *le sentiment*, qui permet de faire percevoir, « au premier coup d'œil, la dissonance ou l'harmonie d'un ouvrage ». Il ne fait pas confiance aux artistes, mais à des spectateurs désintéressés qui, sans manier le pinceau, jugent par un goût naturel. Malgré la différence de vues concernant les tableaux exposés, l'abbé Le Blanc essaie de montrer que le jugement de la peinture n'est pas aussi difficile que l'on croit en

⁵¹⁵ Baillet de Saint Julien, *op. cit.*, 1750, p. 9.

⁵¹⁶ Le Blanc, *op. cit.*, 1747, p. 56.

⁵¹⁷ Gougenot, *op. cit.*, 1749, p. 59.

⁵¹⁸ P. B. de La Garde [anonyme] (abbé de), *Observations des amateurs sur les tableaux exposés au Salon*, s. l., 1761 (C.D., t. 7, n° 94), p. 17.

général⁵¹⁹. En revanche, Claude-Henri Watelet montre de l'aversion envers la critique venant de celui qui n'a pas d'expérience pratique :

« [...] sans avoir jamais pratiqué cet Art, qu'on disait si difficile, vous vous y trouvez, non-seulement bien plus initié que nous qui travaillons depuis six ou sept ans, mais même en état de juger nos Juges »⁵²⁰.

Gougenot critique avec véhémence les « ignorants, dépourvus de tous principes, qui ne connaissent d'autre guide que leurs yeux et un peu plus ou un peu moins d'habitude de voir des tableaux » et exige de connaître bien les principes spécifiques du dessin, du coloris et de la composition⁵²¹. Des réponses à une critique dépréciative, soit excessives soit raisonnables, soulignent souvent la nécessité de la connaissance complète du vocabulaire des Beaux-Arts.

On affirme souvent que Boucher excelle dans toutes les parties de la peinture⁵²² et il attire particulièrement les peintres et les amateurs. Le *Mercur de France* de 1765 remarque la différence entre les spectateurs : « cet artiste ne paraît qu'agréable aux yeux vulgaires, tandis que par l'art du dessin, le charme de son *faire* et les grâces de son pinceau, il étonne, il attache le connaisseur et les peintres, dont il est toujours admiré »⁵²³. Diderot admet cette différence, mais du point de vue contraire : « Les artistes qui voient *jusqu'où cet homme a surmonté les difficultés de la peinture* [...] fléchissent le genou devant lui. C'est leur dieu. Les autres n'en font nul cas » [nous soulignons].

⁵¹⁹ Le Blanc, *op. cit.*, 1747, pp. 121-130.

⁵²⁰ C.-H. Watelet [anonyme] *Lettre des jeunes élèves de peinture à Mr. L...F...*, Paris, s. n., 1747, p. 3.

⁵²¹ Gougenot, *op. cit.*, 1749, p. 66-71.

⁵²² Notamment : Le Blanc, *op. cit.*, 1747, p. 54.

⁵²³ « Observations [...] », [anonyme], *op. cit.*, *M.F.*, octobre 1765, t. 1, pp. 152-153.

La qualification de Boucher, « peintre de la grâce », est encore révélatrice sur ce point. Précisément, dans le vocabulaire esthétique, la notion de la grâce a un lien étroit avec la « grazzia » ou la « sprezzatura », règle universelle du *Livre du courtisan* de Baldassare Castiglione. *Grazzia* et *sprezzatura* sont un refus de l'affectation et l'art suprême de cacher l'artifice. Au sujet de *L'Enlèvement d'Europe*, l'abbé Le Blanc affirme en 1747 que « le tableau est extrêmement travaillé et, malgré cela, ne sent pas le travail. La touche en est finie, mais libre »⁵²⁴. Ainsi, la grâce chez Boucher est reconnue surtout dans la facilité que l'on trouve dans ses éléments picturaux qui sont les plus souvent appréciés par la critique. Dès 1738, *Les Trois Grâces qui enchaînent l'Amour* (fig. 59) est apprécié comme suit : « On remarque, dans le tableau des *Trois Grâces*, une facilité surprenante. [...] C'est surtout le ton aimable de son coloris qui séduit les yeux : ses figures sont composées à ravir »⁵²⁵. Jacques Lacombe admire dans *Le Lever du soleil* et *Le Coucher du soleil*, « la hardiesse jointe à la facilité de son dessin, le beau choix et la variété de ses attitudes, la douceur et le brillant de son pinceau »⁵²⁶.

Il est à remarquer que les défenseurs de Boucher emploient souvent des termes tels que « je ne sais quoi » et « je ne sais quelle grâce » et son travail est parfois comparé à de « la Magie ». Le commentaire de Neufville de Brunhaubois-Mentador est significatif sur ce point :

« [...] son pinceau est un enchanteur qui suspend toutes les fonctions de l'âme pour ne laisser agir qu'une tendre admiration »⁵²⁷.

⁵²⁴ Le Blanc, *op. cit.*, 1747, p. 57.

⁵²⁵ Neufville de Brunhaubois-Montador, *op. cit.*, p. 4.

⁵²⁶ J. Lacombe [anonyme], *Le Salon, en vers et en prose ou jugement des ouvrages exposés au Louvre en 1753*, s. l., s. d. (C. D., t. 6, n° 69), p. 16.

⁵²⁷ Neufville de Brunhaubois-Mentador, *op. cit.*, p. 4.

Cela implique que cet attrait qui est propre à Boucher ne peut pas être saisi intellectuellement par le langage. Le débat autour de Boucher a beaucoup d'analogies avec la Querelle du dessin et du coloris⁵²⁸ que Jacqueline Lichtenstein discute en détail⁵²⁹. Nous reconnaissons ici l'opposition entre le discours et la peinture, le narratif et le pictural, l'idéal et le matériel, l'intellectuel et le sensuel. L'expression narrative de la peinture et la critique de la peinture appartiennent évidemment à la catégorie du discours. Pour la critique, il est donc plus facile de traiter de la représentation narrative qui convient à une description par le langage que l'effet formel qui est difficile à définir intellectuellement. Tout comme pour les coloristes, l'appréciation de Boucher, soit positive, soit négative, contient souvent des termes se référant au désir charnel, tels que « séducteur » ou « voluptueux ». Avec ses sujets érotiques, souvent des nus, ce caractère peut faire naître chez le spectateur un désir de possession qui risque de nuire à l'expérience purement esthétique d'une représentation et qui éveille un sentiment d'interdit. Ce qui résume bien la peur devant ce qui dépasse le contrôle rationnel et l'attirance tyrannique de ce charme, c'est ce commentaire de Diderot : « on en sent toute l'absurdité ; avec tout cela, on ne saurait quitter le tableau. Il vous attache. On y revient. C'est *un vice si agréable* »⁵³⁰[nous soulignons]. Cependant, la peinture séduit le spectateur par l'illusion, détachée de la réalité et créée par son artifice. On ne saurait reprocher à la peinture de séduire pour plaire. Ainsi Roger de Piles dissocie-t-il la notion de la tromperie de toute signification morale. Il en est de même, en principe, pour les défenseurs de Boucher. Par conséquent, ils admirent la grâce et la volupté que sa

⁵²⁸ Hyde, *Making Up the Rococo* [...], *op. cit.*, 2006, pp. 83-105.

⁵²⁹ Lichtenstein, *op. cit.*, 1989 ; Michel et Saison, *op. cit.*, pp. 17-35

⁵³⁰ Diderot, *op. cit.*, 1984, p. 120.

peinture suscite sans mauvaise conscience et ils goûtent pleinement le plaisir de la magie de cet artiste.

Originalité de l'invention de Boucher

La clé pour éclairer cette magie de Boucher est l'expression narrative et la fusion des genres que nous avons analysées pour le cycle d'Aminte et Sylvie. L'expression narrative de Boucher est attaquée, tandis que son habileté à traiter les éléments picturaux est appréciée. Cette perception de la peinture de Boucher n'a pas beaucoup changé de nos jours. Les chercheurs actuels parlent souvent du manque de narration dans les tableaux mythologiques de Boucher⁵³¹ et ont tendance à souligner que le peintre atténue la portée narrative du sujet avec deux buts simples : former une belle composition du point de vue esthétique ; présenter des nus féminins au désir du spectateur. Tout en soulignant les choix intentionnels de la part du peintre, Posner réduit son art finalement à l'aspect moderniste : « Boucher réalisa une œuvre qui *ne* peut guère être perçue *que* comme une exquise composition formelle à partir des nus féminins » [nous soulignons]⁵³².

En effet, actuellement, quelques chercheurs mettent en valeur non seulement l'ingéniosité stylistique de Boucher, mais aussi ses tentatives de fusion des genres⁵³³. Cependant, ils soulignent alors simplement que c'est dans un registre futile, comme les scènes galantes, qu'il transpose la peinture d'histoire. Brunel affirme que « La mythologie semble ici *n'être qu'une* excuse pour présenter de jeunes femmes, peu vêtues, en petits groupes, en trains d'ajuster mutuellement leurs parures ou d'échanger

⁵³¹ Brunel, *op. cit.*, 1986 ; Posner, *op. cit.*, 1991 ; *Boucher et l'art rocaille*, cat. exp. , *op. cit.*, 2003.

⁵³² D. Posner, « Les Belles de Boucher », dans *Les Amours et les Dieux*, cat. exp., 1991, p. LXVI.

⁵³³ Brunel, *op. cit.*, pp. 203-206 ; *Boucher et l'art rocaille*, cat. exp. , *op. cit.*, 2003.

de futiles propos » [nous soulignons]⁵³⁴. L'expression « ne ... que », que nous reconnaissons dans les citations de Posner et de Brunel, est bien révélatrice de leur sens réducteur.

Cependant, il est à souligner ici que Boucher est, à l'époque, apprécié souvent pour son invention poétique nouvelle. Sur *L'Enlèvement d'Europe* (fig. 133), l'abbé Le Blanc s'étonne : « [...] on doit du moins lui savoir gré de paraître neuf dans un sujet si rebattu ; ce qui ne peut être que l'effet de la beauté et de l'étendue de son génie »⁵³⁵. Quant à *La Lumière du monde* (fig. 326), exposé en 1750 sous le nom de *La Nativité*, Baillet de Saint-Julien affirme que « ce sujet, quoique si souvent remanié, paraît ici absolument neuf »⁵³⁶.

Nous pensons que c'est bien son habileté à exceller dans différents genres, appréciée par les amateurs de son époque, qui permet au peintre de devenir un innovateur en peinture d'histoire. Boucher obtient de nombreux éloges pour son « génie » et les auteurs de l'époque prodigent des louanges à sa « fécondité », à sa « facilité » et sa « variété ». Les amateurs font souvent remarquer cette variété de genres, qui devient aussi objet de débats. En 1742, il expose deux peintures mythologiques, un projet pour un décor du théâtre, des chinoiseries pour la tenture de tapisseries, un paysage (fig. 327-329) et un portrait. L'abbé Desfontaines signale : « Dans les ouvrages de M. Boucher, une variété de génie qui assure de plus en plus sa réputation : paysages, histoire etc., il réussit en tout »⁵³⁷. Pourtant, La Font de Saint-Yenne, qui réaffirme la hiérarchie des genres⁵³⁸, critique « ceux qui [...] veulent

⁵³⁴ Brunel, *op. cit.*, p. 203.

⁵³⁵ Le Blanc, *op. cit.*, 1747, p. 57.

⁵³⁶ Baillet de Saint-Julien, *op. cit.*, 1750, p. 7.

⁵³⁷ L'abbé P.-F.-G. Desfontaines [anonyme], « Exposition des tableaux de l'Académie de peinture et de sculpture », *Observations sur les écrits modernes*, t. 29, 1742, lettre 435 (C.D., t. 47, n° 1217), pp. 250-251.

⁵³⁸ « De tous les genres de la Peinture, le premier sans difficulté est celui de l'Histoire. Le Peintre

briller dans tous les genres, souvent par une vanité excessive »⁵³⁹ et écrit que, pour lire et étudier les livres d'histoire, les merveilles des Grands maîtres et la partie du costume, les peintres d'histoire ne devraient plus consacrer du temps à d'autres genres. En 1748, Saint-Yves soutient, lui aussi, qu'« Avec un génie moins vaste, M. Boucher eût été encore un plus grand homme »⁵⁴⁰. Au contraire, l'abbé Le Blanc affirme qu'« il n'est aucun genre en peinture où l'on puisse exceller sans un génie éminent »⁵⁴¹. En 1748, Gougenot, quant à lui, apprécie la variété du talent de Boucher :

« M. Boucher nous montre l'universalité de ses talents. Son génie créateur lui rend tout facile. Histoire, pastorale, sujets sérieux, sujets légers et galants, tableaux de dévotion, tout lui est propre »⁵⁴².

En 1761, un écrit anonyme attribué à l'abbé de La Garde continue à le nommer « Peintre de tous les genres »⁵⁴³ et cette réputation se maintient jusqu'à sa mort.

Il importe ici de reconnaître que Boucher introduit un autre mode de narration dans la peinture d'histoire traditionnelle, ce qui a pour résultat de renouveler l'invention poétique. Dans le cycle du château de Crécy, qui appartient essentiellement à la peinture mythologique, nous avons vu comment Boucher respectait la tradition de la peinture d'histoire : iconographie traditionnelle, lecture fine du texte, juxtaposition de différents moments en une seule composition. En même temps, Boucher enrichit son cycle par des références à la peinture de genre, tandis que la peinture d'histoire vise

Historien est seul le Peintre de l'âme, les autres ne peignent que pour les yeux » (La Font de Saint-Yenne, *Réflexions [...]*, *op. cit.*, 1747, p. 8).

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 5.

⁵⁴⁰ Saint-Yves, *op. cit.*, 1748, p. 29.

⁵⁴¹ Le Blanc, *op. cit.*, 1747, pp. 17-18.

⁵⁴² Gougenot, *op. cit.*, 1749, p. 100.

⁵⁴³ La Garde, *op. cit.*, 1761, p. 17.

essentiellement à une illustration convenable de la description du texte. Dans *Sylvie guérit Phillis*, Boucher introduit du piquant, nuance absente du texte, en utilisant une iconographie propre à la peinture de genre, celle des amants surpris par un intrus. Si *Sylvie fuyant le loup* ne présente pas la peur, c'est parce qu'elle se fonde sur une iconographie particulière à la fête galante, celle de la dame refusant les avances de l'homme. Sans s'attacher à la simple illustration du texte, Boucher élargit donc les possibilités de l'expression narrative de la peinture d'histoire, en cherchant une inspiration nouvelle au-delà des limites des genres. Dans le cycle du château de Crécy, le spectateur peut apprécier non seulement la manière dont l'histoire est représentée, mais aussi des références à la peinture de genre, qui sont cachées sous la futilité apparente. Ce cycle demande au spectateur une connaissance de la peinture de genre ainsi qu'une sensibilité délicate pour apercevoir ces nuances.

De plus, contrairement à la peinture d'histoire traditionnelle, le cycle d'Aminte et Sylvie, fortement influencé par la fête galante, privilégie la représentation, ambiguë mais allusive, qui est ouverte à la libre interprétation. L'expression narrative de la peinture d'histoire accorde traditionnellement de l'importance à la représentation *explicite*. C'est dans ce but que la vraisemblance, qui montre clairement les caractéristiques des personnages, du lieu ou de l'époque, et l'expression, qui traduit les sentiments des personnages, se développent. Même dans la peinture allégorique qui exige une connaissance iconographique profonde, le système de la signification univoque permet de comprendre le sens du tableau. En revanche, la fête galante et la pastorale qui sont issues de la peinture de genre privilégient la représentation *suggestive* avec des expressions ambiguës et des motifs allusifs ainsi que des gestes exprimant les sentiments des protagonistes. En outre, comme dans *Sylvie délivrée*, les motifs de la peinture de genre ou de la pastorale ont des significations variées, contrairement à

l'iconographie traditionnelle. Cette sorte de représentation exige du spectateur une habileté à la lecture délicate et une interprétation volontaire. Ce qui est particulier chez Boucher, c'est qu'il utilise cette démarche aussi dans la peinture mythologique. L'ambiguïté et l'imprécision de l'iconographie ne réduisent pas simplement à une peinture de genre descriptive la peinture d'histoire qui contient à l'origine divers drames, mais elles servent à exciter la curiosité et l'imagination du spectateur et à susciter sa réaction subjective. Ainsi, Boucher enrichit la narration de la peinture mythologique par les éléments narratifs et iconographiques propres à la peinture de genre.

Mode de réception et invention poétique

Le mode de réception chez la marquise de Pompadour est favorable à ces tentatives de Boucher. Le décor des châteaux de Madame de Pompadour est souvent caractérisé par le terme *Gesamtkunstwerk* (œuvre d'art totale)⁵⁴⁴. Dans sa conception du décor, elle ne distingue pas les Beaux-Arts et les arts décoratifs qui constituent tous ensemble un espace d'un style cohérent. Sa protection de la porcelaine, un des arts décoratifs importants du royaume, fabriqué à la manufacture royale de Sèvres, mérite une mention particulière⁵⁴⁵. Cependant, cette sorte de mécénat artistique a tendance à décevoir les historiens d'art qui accordent souvent la plus grande importance à la peinture. En fait, l'idée du *Gesamtkunstwerk* qu'elle privilégie correspond bien à la carrière de Boucher qui estompe la distinction et la hiérarchie entre les Beaux-Arts et les

⁵⁴⁴ Salmon signale que la marquise s'emploie « à faire voisiner tous les arts - peinture, sculpture, mobilier, porcelaine - dans une symbiose emblématique de ce goût ». Cf. *Madame de Pompadour et les arts*, cat. exp., op. cit., 2002, p. 137 ; *La volupté du goût*, cat. exp., op. cit., 2008, p. 39. Pour la compréhension de l'art rococo comme du « *Gesamtkunstwerk* », voir : H. Bauer et H. Sedlmayer, *Rokoko : Struktur und Wesen einer europäischen Epoche*, Cologne, 1991.

⁵⁴⁵ Posner, op. cit., 1990 : *Madame de Pompadour et les arts*, cat. exp., op. cit., pp. 407-419.

arts appliqués⁵⁴⁶. Dans le domaine de la peinture elle-même, il fait les mêmes tentatives.

Le peintre dépasse la limite des genres dans la hiérarchie et confond des éléments de différents genres pour élargir la possibilité de la création artistique. Madame de Pompadour contribue au développement d'une iconographie particulière de Boucher : les figures enfantines, souvent allégoriques⁵⁴⁷. Elles ne peuvent pas être réduites aux motifs aimables qu'elle préfère, simplement parce qu'elle affectionne les enfants⁵⁴⁸. Une grande partie des tableaux de Boucher, installés dans les châteaux royaux, relève de la peinture allégorique à figures féminine et amours, telles que la série allégorique de la chambre de la reine à Versailles (1735) (ill. 260-263) ou la série du cabinet des Médailles du roi (1741-1745) (ill. 370-373). Si les tableaux allégoriques sont représentés uniquement par des figures enfantines, ce sont surtout des amours traditionnels comme la série des *Quatre saisons* du cabinet du Conseil au château de Fontainebleau (1753) (ill. 536-540). En revanche, dans les résidences privées de Madame de Pompadour, ces figures deviennent des enfants en costume champêtre comme le montrent la série d'*Enfants*, exécutée vers la première moitié des années 1750 pour le mobilier du château de Bellevue (ill. 426-432) et la paire de la peinture pastorale du château de Menars (fig. 330 et 331). Il est à souligner que cette iconographie d'enfants contribue finalement au renouvellement de la tradition de la peinture religieuse⁵⁴⁹, dont ces œuvres commandées par la marquise sont révélatrices.

La Lumière du monde (fig. 326), exposé au Salon de 1750, est déjà apprécié comme

⁵⁴⁶ L'exposition *François Boucher et l'art rocaille* apporte une contribution au réexamen de l'œuvre de Boucher dans la conception du Gesamtkunstwerk. Cf. *François Boucher et l'art rocaille*, cat. expo., op. cit., 2003, p. 27.

⁵⁴⁷ *Madame de Pompadour et les arts*, cat. exp., op. cit., 2002, p. 138-140 ; *La volupté du goût*, cat. exp. 2003, p. 51.

⁵⁴⁸ « Caractéristiques du goût d'une mère aimant sa fille avec la plus grande tendresse » (*Madame de Pompadour et les arts*, cat. exp., op. cit., 2002, p. 140).

⁵⁴⁹ *Madame de Pompadour et les arts*, cat. exp., op. cit., 2003, p. 140 ; pp. 207-208.

« absolument neuf » par Baillet de Saint-Julien. Dans *Le Repos pendant la fuite en Égypte* (fig. 332) et dans *L'Enfant Jésus bénissant saint Jean* (fig. 333), nous trouvons l'Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste, représentés sous les traits de tous petits enfants, point culminent de ce renouvellement de l'iconographie traditionnelle. Tout comme la série pour le château de Bellevue, le cycle d'Aminte et Sylvie représente les personnages moitié mythologiques, moitié pastoraux. Comme le montrent ces exemples, c'est sous les auspices de la marquise que Boucher fait de nouvelles tentatives qui dépassent les contraintes de la tradition de la peinture. À son insu, les tentatives du peintre pour créer de nouvelles images en dépassant la distinction et la hiérarchie des genres correspondent à l'ascension sociale de Madame de Pompadour qui, née roturière, finit par devenir maîtresse déclarée pour la première fois, car, à l'origine, la hiérarchie des genres reflétaient la hiérarchie sociale⁵⁵⁰.

De plus, l'invention poétique de Boucher, correspond bien au mode de réception chez Madame de Pompadour. Comme Alden Gordon le signale avec raison, dans cette idée de l'œuvre d'art totale, c'est la marquise elle-même qui est l'œuvre d'art la plus importante, située au centre de l'espace qu'elle compose avec soin. Les œuvres, qu'elles soient peintes ou sculptées ou qu'elles soient décoratives, restent un décor fait pour la marquise. Cette caractéristique tend aussi à susciter de l'antipathie chez les historiens d'art qui considèrent qu'elle réduit la fin des œuvres d'art à une fonction utilitaire. D'abord, nous pouvons considérer que le décor peint est pourtant en général chargé d'une fonction concrète. Il est naturellement différent des tableaux exposés dans un cabinet de peinture, le Salon public ou un musée, qui sont destinés à la

⁵⁵⁰ Ewa Lajer-Burcharth signale aussi la similitude entre les poursuites de Boucher dans le milieu artistique et l'ascension sociale de Madame de Pompadour, mais elle juge la peinture de Boucher d'après les critères du modernisme. Elle associe la pratique de Boucher au contexte culturel de la modernité naissante. Cf. E. Lajer-Burcharth, « Pompadour's Dream : Boucher, Diderot and Modernity », Hyde et Ledbury (éd.), *op. cit.*, 2006, pp. 229-251.

délectation purement esthétique, parce qu'il contribue à donner, par un programme iconographique et stylistique, une signification à un espace tantôt officiel tantôt privé. Ensuite, tout en servant au décor de la même manière, le cycle du château de Crécy, qui est fortement influencé par la peinture de genre et la fête galante et dont la peinture pastorale dérive, n'est-il pas apprécié d'une autre manière que la peinture d'histoire ou la peinture allégorique en raison de la différence de narration ?

En France, la peinture d'histoire, qui s'est développée pour donner une signification à un espace officiel en tant que propagande de l'autorité royale sous le règne de Louis XIV, met en valeur la narration claire, qui présente explicitement la gloire militaire et l'honneur du roi, ainsi que l'allégorie complexe et intellectuelle, qui emploie de nombreuses personnifications de diverses notions abstraites. Les peintres ambitieux ne s'adressent pas au public, mais aux classes privilégiées et le Salon officiel a, à l'origine, pour but d'éduquer le public avec l'idéal de la beauté, considéré comme universel. Le spectateur a besoin ici de connaissances culturelles de très haut niveau. En revanche, la noblesse ancienne, qui trouve une identité culturelle et une nouvelle honnêteté dans l'oisiveté privée contraire à l'espace officiel de la cour, commence à favoriser la peinture flamande, surtout la peinture de genre, considérée comme inférieure par l'Académie royale et à orner le décor intérieur des panneaux décoratifs avec des sujets qui n'appartiennent à aucun genre de l'Académie, telles que la grotesque, la singerie, la Comédie dell'arte, etc. Les cercles aristocratiques, qui ont une prédilection pour la poésie allusive comme celle de Vincent Voiture (1598-1648)⁵⁵¹, trouvent leur identité aristocratique dans les arts réservés à un cercle étroit, difficiles à déchiffrer, contrairement au Grand goût, universel et officiel, privilégié par l'état du

⁵⁵¹ Crow, *op. cit.*, 1985, pp. 45-74 ; K. Scott, *op. cit.*, 1995, pp. 121-160.

Roi-Soleil, qui force le spectateur à la lecture de la glorification de l'autorité royale ⁵⁵². Les œuvres de Watteau se caractérisent par l'allégorie, souvent grivoise, particulière à la peinture de genre du Nord et différente de l'iconographie traditionnelle, et par le système de la signification ambiguë et imprécise, qui est opposés à l'univers parfaitement discipliné de la cour de Louis XIV. Le spectateur a besoin ici de sensibilité piquante et délicate, et non de connaissance pédante.

Ce qui contribue largement à introduire ce nouvel art dans la cour est la prédilection personnelle de Louis XV pour l'espace privé, comme le montrent bien les Petits appartements développés à l'instigation du roi. Suivant son goût particulier pour la chasse, de nombreux tableaux qui représentent la chasse, le repos, et le déjeuner sont exécutés : Tenture des *Chasses royales de Louis XV* (1733-1746) (ill. 229-237), la série des *Chasses exotiques* des Petits cabinets des Petits appartements du roi à Versailles (1735-1738) (ill. 281-289), le décor des salles à manger des Petits appartements de Fontainebleau (v. 1737 ; v. 1748) (ill. 321-332), etc. En plus, la fête galante et les sujets pastoraux apparaissent aussi dans ces appartements privés des résidences royales. C'est Nicolas Lancret qui joue un grand rôle pour que le goût pour ces peintures entre à la cour à travers des décors peints. Avec *Le Déjeuner du jambon* (fig. 334) et *La Chasse chinoise* (fig. 335), ce peintre participe déjà à la réalisation de la salle à manger (1735) et de la galerie des Petits appartements du roi à Versailles (1736)⁵⁵³. Les exemples les plus remarquables sont les décors peints pour deux dames : les paires exécutés en 1736 pour les Petits cabinets de la reine à Versailles et plusieurs paires de tableaux peintes vers 1743 pour l'appartement de la marquise de Tournelle, future duchesse de Châteauroux, ancienne favorite du roi avant Madame de Pompadour. Ces

⁵⁵² Crow, *op. cit.*, 1985, pp. 68-72.

⁵⁵³ Le tableau de Lancret est ensuite remplacé par celui de Boucher. Cf. Salmon, *op. cit.*, 1997.

tableaux sont surtout importants de par leurs sujets, fêtes galantes ou champêtres, qui préfigurent la peinture pastorale de Boucher. Dans *La Taquine* (fig. 336) et *Le Berger indiscret* (fig. 337) apparaît déjà le thème du voyeurisme ou de l'intrusion que nous reconnaissons dans *Sylvie guérit Phillis*. *L'Innocence* (fig. 338) et *Les Bergers avec les tourterelles* (fig. 339) illustrent les motifs de l'oiseau et de la cage. Les thèmes des jeux d'enfants (fig. 340) et de la musique (fig. 338 et 341), du couronnement avec une guirlande (fig. 342), qui se rapportent tous à l'amour, dérivent de la peinture de genre du Nord et s'insèrent dans la pastorale, en passant par la fête galante. Dans les tableaux de l'appartement de Madame de Tournelle, nous trouvons déjà des motifs et des sujets allusifs qui ont de l'analogie avec le cycle de Madame de Pompadour.

La prédilection de Louis XV pour l'espace privé incite Madame de Pompadour, qui ne se sent jamais à l'aise à la cour, contrairement à la duchesse de Châteauroux, à construire des résidences personnelles pour y inviter le roi. Bien que le roi ne puisse pas en réalité avoir souvent l'occasion de les apprécier, ces châteaux de la marquise correspondent parfaitement à cette exigence. Ils sont réservés au cercle des proches du roi et de sa maîtresse et ces spectateurs des décors peints sont issus du même milieu. Dans le cas du cycle du château de Crécy, il doit être évident pour les visiteurs qu'il se rapporte à la pièce de théâtre dont le rôle de l'héroïne est joué par la marquise. Cet ensemble ne reste pas un décor simple de l'espace social de la marquise grâce à l'iconographie polysémique et l'expression allusive, qui ne peuvent être comprises que par un cercle partageant une même culture et qui stimulent l'imagination des spectateurs pour les inviter à une participation active à l'interprétation. Tandis qu'autrefois, les spectateurs avaient besoin de connaissances iconographiques approfondies pour une lecture *objective* des allégories complexes, la sensibilité délicate et l'interprétation *subjective* sont désormais nécessaires pour enrichir la conversation du salon où

différentes opinions se croisent.

En conclusion, les deux peintres, spécialistes des décors peints mais condamnés par La Font de Saint-Yenne, essaient de répondre aux exigences de la destination et au mode de réception de leurs œuvres et de développer leurs propres talents aux niveaux intellectuel et stylistique. Les diverses appréciations de leurs peintures, dues à la polémique esthétique du milieu du XVIII^e siècle, reflètent la multiplication des modes de réception qui créent différents types de spectateurs. Les décors peints, réservés à une destination particulière, pâtissent d'incompréhension, quand ils sont exposés à un espace public et *neutre*, où ils perdent les significations données par l'espace du décor original. À partir des années 1760, prenant conscience du dynamisme propre à la peinture et confrontée à cette mutation du milieu artistique, la direction des Bâtiments du roi met à profit les décors des résidences royales, qui sont désormais destinés principalement à la présentation du *progrès des Arts*. Dans la seconde partie de la thèse, nous discuterons les tentatives intéressantes de la politique artistique et la complication de la réalité de la réception des œuvres d'art, en prenant comme exemple les séries qui élargissent les possibilités de la peinture.

Deuxième Partie

Développement des séries à sujets historiques et allégoriques

Chapitre 1 Thème des *Empereurs romains* de la galerie du château de Choisy (1764-1773)

En 1764, pour la décoration de la galerie du château de Choisy, le marquis de Marigny, directeur général des Bâtiments du roi, demande à Charles-Nicolas Cochin de lui proposer des sujets nouveaux et les artistes qui pourraient les exécuter (Annexe 5)⁵⁵⁴. En octobre 1764, Cochin écrit au directeur : « J'ai l'honneur de vous proposer d'employer ces quatre précieux espaces à représenter quelques-unes de ces actions qui ont fait la gloire des empereurs Auguste, Trajan, Titus, Marc-Aurèle »⁵⁵⁵ et il propose également les artistes⁵⁵⁶. Marigny leur passe commande aux artistes les tableaux des sujets proposés par Cochin⁵⁵⁷ : à Joseph-Marie Vien, *Marc-Aurèle faisant distribuer au peuple des aliments et des médicaments dans un temps de peste et de famine* ; à Carle Vanloo, *Auguste faisant fermer les portes du temple de Janus* ; à François Boucher,

⁵⁵⁴ Sur la série de la galerie du château de Choisy : B. Chamchine, *Le château de Choisy*, thèse de doctorat, Paris, Jouve, 1910, pp. 183-212 ; Carle Vanloo, *premier peintre du roi (Nice 1705-Paris 1765)*, cat. exp. Nice, Musée Chéret, 21 janvier-13 mars 1977, Clermont-Ferrand, Musée Bargoin, 1^{er} avril-30 mai 1977, Nancy, musée des Beaux-Arts, 18 juin-15 août 1977, cat. M.-C. Sahut, Nice, musée Chéret, 1977, p. 89, n° 185 ; Locquin, *op. cit.*, pp. 23-26 ; Sandoz, *op. cit.*, 1983, p. 198, n° 139 ; Gaetgens et Lugand, *op. cit.*, pp. 175-177, n° 195 ; Wilk-Brocard, *op. cit.*, pp. 414-415, N 93.

⁵⁵⁵ « Lettre de Cochin à Marigny du 14 octobre 1764 », dans Furcy-Raynaud, « Correspondance de M. Marigny avec Coyel, Lécipié et Cochin », *Nouvelles archives de l'art français*, 3^e série, Paris, t. XIX, pp. 324-325 ; Cité dans Locquin, *op. cit.*, pp. 23-24 ; Gaetgens et Lugand, *op. cit.*, p. 175, n° 195.

⁵⁵⁶ « Lettre de Cochin à Marigny du 16 octobre », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XIX, pp. 326-327.

⁵⁵⁷ « Lettre de Marigny à Cochin du 21 octobre », dans *ibid.*, t. XIX, pp. 329-340.

Titus, après la prise de Jérusalem, libérant les prisonniers et à Jean-Baptiste Deshays, *Trajan, pressé de partir pour une expédition militaire, s'arrêta néanmoins et descendit de cheval pour rendre justice à une femme qui la lui demandait*. L'état de santé de Boucher ne lui permet pas d'accepter la commande et il est remplacé par Louis-Jean-François Lagrenée, dit l'Aîné. Deshays meurt en février 1765 et Noël Hallé lui succède. Après la mort de Vanloo en 1765, son tableau est terminé par son neveu, Louis-Michel Vanloo.

Les toiles de Vanloo (Planche 24), de Hallé (Planche 25), de Vien (Planche 26) et de Lagrenée (Planches 27 et 28) (ill. 661-663, 665-666) sont exposées au Salon de 1765 et sont mises en place à Choisy le 22 octobre 1765⁵⁵⁸. Toutefois, ces tableaux déplaisent à Louis XV qui ordonne de les retirer dès janvier 1766⁵⁵⁹. Pour la galerie de Choisy, Cochin commande aussitôt de nouvelles compositions à Boucher⁵⁶⁰, mais le peintre décède en 1771 avant l'exécution de ces tableaux. La commande est passée, en avril 1771, à Vien, puis à Jean-Baptiste Marie Pierre. Il compte réunir dans ses tableaux la grâce et la vertu classique : *Le Courage* ; *Le Vigilance* ; *La Piété filiale* ; *L'Humanité*. Ces tableaux, exécutés et installés entre 1773 et 1778, sont actuellement tous perdus⁵⁶¹.

Le 6 décembre 1771, Madame du Barry se fait livrer trois tableaux des empereurs romains pour les placer probablement dans le salon carré du roi du pavillon de Louveciennes⁵⁶². La favorite commande un autre tableau à Vien pour en faire, avec les autres compositions, une série de quatre tableaux. Le tableau de Vien finalement

⁵⁵⁸ Lettre de Bailly du 22 octobre, A.N., O¹ 1911, I, pièce 81, cité dans Chamchine, *op. cit.*, p. 208.

⁵⁵⁹ A.N., O¹ 1911. Cf. Chamchine, *op. cit.*, p. 210.

⁵⁶⁰ « Lettre de Cochin du 18 septembre 1766 », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XIX, p. 401.

⁵⁶¹ *La Vigilance* est remplacée par *L'Heureux Présage*. Saisis le 30 mai 1792 avec des titres différents, ces quatre tableaux de Pierre passent chez Lenoir au dépôt des Petit-Augustins et sont enregistrés en 1792 à l'inventaire de la Commission des Monuments. Cf. A.M.M.F., 1886, II, p. 12 ; Aaron et Lesur, *op. cit.*, p. 306.

⁵⁶² Lettre de Marigny à Jeurat du 6 décembre 1771, cité dans Chamchine, *op. cit.*, p. 210.

ajouté est *La Famille de Coriolan venant le fléchir et le détourner d'assiéger Rome* (fig. 343)⁵⁶³.

Château de Choisy et décoration de sa galerie

En 1680, Anne-Marie-Louise d'Orléans, la Grande Mademoiselle, duchesse de Montpensier, charge Jacques II Gabriel de construire une maison de campagne à Choisy (Annexe 6)⁵⁶⁴. Antoine Coyvel, Gabriel Blanchard, Jean Le Moyne, Adam Franz van der Meulen et le sculpteur Étienne Le Hongre réalisent la décoration intérieure. Après la mort de la Grande Mademoiselle en 1693, le domaine de Choisy passe au Grand Dauphin. En 1695, le roi le lui fait échanger contre Meudon avec la veuve de Louvois. Après la mort de celle-ci en 1715, l'année suivante, Choisy est vendu par son héritier, le duc de Villeroy, gendre de la marquise de Louvois, puis légué à la princesse de Conti. C'est aux héritiers que Louis XV l'achète en 1739 pour sa maîtresse de l'époque, Louise-Julie de Mailly-Nesle. À partir de 1740, le château est élargi par Ange-Jacques Gabriel en plusieurs campagnes qui consistent en divers changements à l'intérieur du vieux château et en quelques constructions neuves. Les Grands appartements de parade au premier étage sont supprimés pour établir une suite des Petits appartements pour les dames de la cour. Jacques Verbeckt, Bousseau⁵⁶⁵, les Slotz, Alexis Peyrotte et Jean-Jacques Caffiéri décorent ces appartements d'attributs musicaux ou champêtres, de guirlandes de fleurs, de petits amours folâtrant ; des jeux d'enfants remplissent les frises, les médaillons et les cartouches. En 1744, l'appartement du roi, qui occupe toute la partie droite du rez-de-chaussée, commence à être transformé. Le château finit par devenir un ensemble considérable et le roi, qui

⁵⁶³ Voir le troisième chapitre de la deuxième partie : p. 386.

⁵⁶⁴ Sur l'histoire du château de Choisy : Chamchine, *op. cit.*, pp. 9-137.

⁵⁶⁵ Jacques Bousseau, sculpteur célèbre, décède en 1740. S'agit-il ici de son père?

préfère les petites habitations, fait construire par Ange-Jacques Gabriel en 1759 le Petit Château, entouré d'un jardin.

Les Bâtiments du roi forment d'abord, en 1745, le projet de décorer les Grands appartements en enfilades au rez-de-chaussée du château, d'une suite de tableaux commémorant les victoires du roi lors de la guerre de Succession d'Autriche dans les Flandres (Annexe 5)⁵⁶⁶. Charles Parrocel est chargé de ce travail qui devrait représenter en vingt-deux tableaux les divers épisodes de cette guerre⁵⁶⁷. Entre 1745 et 1746, le peintre suit le roi pendant la campagne⁵⁶⁸ et expose les esquisses des dix tableaux au Salon de 1746⁵⁶⁹. Après l'exécution de *La Bataille de Fontenoy*, le peintre commence *La Bataille de Lauffeldt*, mais il ne peut l'achever avant sa mort, en 1752. L'année suivante, la direction des Bâtiments du roi charge Philibert-Benoît de La Rue d'achever ce tableau et ceux faisant partie de cette série⁵⁷⁰. Cependant, en 1754, cet artiste souffre d'un accès de folie qui l'empêche de terminer même le tableau de Lauffeldt. Le projet de décoration de la galerie de Choisy avec les tableaux de la campagne des Flandres est alors abandonné à cause, aussi, du début de la Guerre de Sept Ans.

En 1764, la direction des Bâtiments forme un nouveau projet pour la décoration de l'appartement de parade du rez-de-chaussée (fig. 344). L'inventaire des meubles du château de Choisy, dressé en 1764, montre la distribution des appartements qui, après le grand changement effectué entre 1753 et 1754, restent sans transformation jusqu'à la fin du règne de Louis XV⁵⁷¹. Le vestibule, décoré du portrait en pied de Saïd Pacha

⁵⁶⁶ Chamchine, *op. cit.*, pp. 176-183.

⁵⁶⁷ A.N., O¹ 1921 A. Cf. *Ibid.*, pp. 176-177.

⁵⁶⁸ A.N., O¹ 1934^A, cité dans Engerand, *op. cit.*, p. 383.

⁵⁶⁹ *Explication [...]*, *op. cit.*, 1746, p. 13, n° 54.

⁵⁷⁰ « Lettre de Lécipié à Vandières du 27 février 1753 », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XIX, p. 32 ;
« Lettre de Lécipié à Vandières du 2^e novembre 1753 », dans *ibid.*, p. 50.

⁵⁷¹ *Ibid.*, pp. 96-98.

Mehemed Effendi, ambassadeur à la cour de France en 1740, peint par Joseph Aved, donne accès, à droite, aux appartements du roi, et à gauche, aux Grands appartements de parade. Dans les appartements du roi, la première antichambre ou salle de billard est ornée d'un grand portrait de Louis XIV dans sa jeunesse. Il y a également sept pièces de tapisserie des Gobelins représentant *Les Mois*, d'après le dessin de Le Brun et d'autres tapisseries montrant *Les Chasses de Guise*. La seconde antichambre est aussi décorée de la tapisserie des Gobelins qui représentent *Les Indiens*. Dans la chambre à coucher du roi, les portraits de Mesdames Henriette et Adélaïde sont installés. Le cabinet du roi garde, jusqu'en 1757, deux dessus de portes de Dumont le Romain qui seront remplacés par le taffetas verts. En 1772, les portraits de Marie-Antoinette et de la comtesse de Provence, exécutés par François-Hubert Drouais, y sont placés⁵⁷².

Après le vestibule vient d'abord une antichambre, décorée de quatre tapisseries des Gobelins représentant *Les Saisons* d'après les dessins de Le Brun. Cette salle a

⁵⁷² La distribution des grands appartements de parade, à gauche du vestibule, reste discutée. Dans son article sur l'appartement de Marie Leszczyńska, Manuel Lalanne présente une hypothèse de la distribution d'après Chamchine. M. Lalanne, « L'appartement de Marie Leszczyńska (1725-1768) », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En ligne], Articles et études, mis en ligne le 21 décembre 2012, consulté le 22 novembre 2013. URL : <http://crcv.revues.org/12078> ; DOI : 10.4000/crcv.12078. Mais les descriptions de Chamchine sont assez difficiles à interpréter et le plan de Jean Mariette inséré dans *L'Architecture française de 1728* (fig. 344), que Lalanne numérote pour montrer la correspondance avec la distribution des grands appartements de parade entre 1739 et 1750, montre des différences avec le plan du château fait à la suite des travaux du dédoublement dans l'ouvrage de Chamchine (fig. 345). Tandis que dans le plan de Lalanne, la pièce qui précède la galerie est considérée comme grand cabinet d'assemblée ou salon d'assemblée, dans le plan de Chamchine, cette salle semble divisée en plusieurs espaces probablement au profit de la galerie agrandie. De plus, Cochin, Marigny et Chamchine ne parlent que de trois pièces à orner de tableaux, et non de quatre comme sur le plan de Lalanne (numérotées 8, 9, 11 et 12 sur son plan). Cochin mentionne le « salon dit des Jeux », « un autre salon, qui précède celui des Jeux » et « une pièce qui précède tout ». Cf. « Lettre de Cochin à Marigny du 24 octobre 1764 », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XIX, p. 331, 332 et 333. Précisant qu'il y a un salon des Jeux et deux cabinets où installer des tableaux, Chamchine parle du « salon de compagnie ou des Jeux », « pièce qui précède le salon de compagnie » et « première pièce ». Cf. Chamchine, *op. cit.*, pp. 187-189. Par conséquent, nous pensons qu'une « pièce qui précède tout » selon Cochin et « la première pièce » selon Chamchine correspondent à l'antichambre après le vestibule et que la salle précédant la galerie, réduite et divisée, n'est pas destinée à l'installation de tableaux. Suivant cette hypothèse, nous présentons la distribution d'après le plan de Chamchine et ses descriptions de décoration intérieure.

également deux dessus de porte représentant des fleurs dans des vases, peints par Jean-Jacques Bachelier. Les trois dessus de porte du salon suivant, probablement nommé premier cabinet des Jeux, représentant *Les Attributs des Arts et des Sciences*, sont exécutés par Chardin (fig. 346 et 347)⁵⁷³. Le deuxième cabinet des Jeux, qui vient ensuite et qui sert de grand cabinet d'assemblée (ou salon de compagnie), est décoré de quatre marines par Joseph Vernet (fig. 348-351)⁵⁷⁴. Puis vient la galerie, agrandie par le réaménagement réalisé entre 1753 et 1754 et éclairée par trois lustres en cristal de Bohême à douze et huit branches respectivement, avec des ornements en cuivre argenté, et par quatre girandoles à six branches de même cristal, tous exécutés par Caffieri. La galerie est ornée de glaces, qui sont placées au-dessus de la cheminée et dans les deux trumeaux de côté, dans les quatre trumeaux des deux bouts et entre les croisées des six fenêtres donnant sur le jardin. Des enfants tenant des chandeliers se trouvent au bas de ces glaces, que d'autres enfants couronnent⁵⁷⁵. Entre les trumeaux, Verberckt exécute des trophées d'armes et d'autres ornements à caractère militaire. Sur le mur opposé au jardin, se trouvent au-dessus des portes quatre emplacements pour de grandes compositions avec des encadrements sculptés par Verberckt comportant en bas des cartels pour recevoir la courte inscription qui désigne le sujets du tableau. La salle à manger du roi et la salle des buffets viennent à la suite de la galerie ; elles sont alors décorées de tableaux par Jean-Baptiste Oudry, Alexandre-François Desportes et Jean-Baptiste Martin⁵⁷⁶.

⁵⁷³ « Lettre de Cochin à Marigny du 24 octobre 1764 », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XIX, p. 334.

⁵⁷⁴ « Lettre de Cochin à Marigny du 24 octobre 1764 », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XIX, pp. 332-333 ; Chamchine, *op. cit.*, p. 202.

⁵⁷⁵ Chamchine, *op. cit.*, p. 65.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 97-98.

Propositions de Cochin et choix des sujets

La galerie fait partie de l'appartement de parade et son décor doit refléter la gloire du commanditaire : les peintures mythologiques ou allégoriques qui symbolisent ses vertus, les scènes de batailles victorieuses, les portraits de sa famille qui montrent une longue lignée, et les scènes de chasse qui représentent son privilège aristocratique, les paysages qui illustrent les vastes domaines, etc. Au XVIII^e siècle, le décor de la galerie continue à représenter des sujets hérités du Grand-Siècle. Au début du siècle, le cycle des aventures d'Énée⁵⁷⁷, exécutée par Antoine Coypel, rend célèbre la galerie du Palais-Royal du duc d'Orléans. Entre 1735 et 1738, Louis XV fait orner sa Petite galerie des Petits cabinets dans les Petits appartements de Versailles de la série des *Chasses exotiques* (ill. 281-289). Mais reflétant un nouveau goût pour l'exotisme du XVIII^e siècle, cette série s'écarte de la tradition de la peinture de chasse, symbolisant le privilège. La galerie du château de La Chapelle Godefroy présente deux séries : peintures de batailles du premier roi de France (ill. 73-78) et allégories mythologiques destinées à l'éducation d'un monarque (ill. 79-83).

À l'origine, la direction des Bâtiments du roi formait le projet de décorer les Grands appartements avec la série des *Conquêtes du roi en Flandres*, comme nous l'avons mentionné plus haut. Louis XIV passe commande d'une série de grands tableaux de la guerre de Dévotion (1667-1668) et la guerre de Hollande (1672-1678) pour le château de Marly à Van der Meulen, qui l'exécute entre 1684 et 1689. Le premier projet de la série de la galerie du château de Choisy est directement hérité de ces séries. La direction des Bâtiments du roi a donc pour but d'exalter la gloire de Louis XV, en faisant un parallèle avec Louis XIV. En revanche, le deuxième projet

⁵⁷⁷ Schnapper, *op. cit.*, 1969, pp. 33-42.

iconographique de la galerie de Choisy, conçu par Cochin, est destiné à renouveler la peinture d'histoire à sujets antiques, et non contemporains, édifiante.

En réponse à la demande de Marigny, Cochin évoque en premier lieu les tableaux pour la galerie et seulement ensuite l'ensemble du décor à rénover pour le château de Choisy — cela prouve l'importance de cet espace⁵⁷⁸. Dans sa lettre, il retrace le processus de la conception du programme : « Conformément à vos ordres, j'ai été voir la galerie du château de Choisy. Le nombre de quatre tableaux qui y sont nécessaires m'entraîne bien à vous proposer les *Quatre saisons* ou les *Quatre éléments*, etc. ; mais je considère que ce sont des sujets rebattus et qui ne fournissent que des choses très ordinaires aux génies les plus abondants. D'ailleurs, les ornements qui décorent la galerie tiennent au militaire, et il est nécessaire que les sujets représentent quelques actions de grands hommes ou au moins de héros. Ma seconde idée aurait été d'y placer quatre beaux sujets de l'*Illiade*, tels que l'*Adieu d'Hector*, la *Colère d'Achille*, le *Combat de Diomède contre Vénus et Mars* et celui d'*Achille contre le Xanthe*, sujets qui fourniraient beaucoup au peintre ; mais ces sujets ont été aussi traités tant de fois qu'ils n'ont presque plus rien d'intéressant »⁵⁷⁹. Cette partie de sa lettre nous fait entendre combien Cochin est attaché à trouver un programme novateur qui ne le laisserait pas tomber dans une besogne routinière. Et il avance : « Je crois que l'idée que je vais avoir l'honneur de vous proposer paraîtra beaucoup plus convenable. On a tant célébré les actions guerrières qui ne vont qu'à la destruction du genre humain ; n'est-il pas raisonnable de représenter quelques fois les actions généreuses et pleines d'humanité qui chez les bons rois ont fait le bonheur de leurs peuples ; [...] J'ai donc l'honneur de vous proposer d'employer ces quatre espaces précieux à représenter quelques-unes de

⁵⁷⁸ « Lettre de Cochin à Marigny du 14 octobre 1764 », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XIX, pp. 324-326.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 324.

ces actions qui ont fait la gloire des empereurs Auguste, Trajan, Titus, Marc-Aurèle »⁵⁸⁰.

À l'instar des décors réalisés pour Louis XIV, Cochin veut utiliser le système traditionnel d'une référence aux monarques anciens pour le monarque contemporain, mais la mise en valeur exclusive de l'humanité du souverain est novatrice. Dans les images de monarques, il y a deux types traditionnels : le monarque conquérant et le monarque bienfaiteur. Dans la première catégorie, le roi est représenté dans une armure, une arme ou un casque à la main. La peinture de batailles en relève évidemment. Dans la seconde catégorie, il y a plusieurs versions en fonction de ce que le souverain protège : la religion, la culture, le commerce, etc. Dans la catégorie des images du monarque bienfaiteur et protecteur, au sens large, celle que Cochin choisit pour Louis XV est plus précise : « les actions généreuses et pleines d'humanité qui chez les bons rois font *le bonheur de leur peuple* » [nous soulignons]⁵⁸¹. Les vertus souvent représentées dans les résidences royales sont les vertus cardinales de la philosophie médiévale : la Prudence ou la Sagesse, la Tempérance, la Force et la Justice. Certes, les sujets de la magnanimité sont représentés de même que les sujets de la gloire militaire, de la force et du courage. Mais la magnanimité royale est très fortement liée à la conquête militaire. Par exemple, nous remarquons entre autres *La Clémence* ou *La Continence de Scipion* (fig. 352), sujet traditionnel symbolisant la tempérance et la générosité du monarque, *La Famille de Darius aux pieds d'Alexandre* (fig. 353), faisant partie de l'*Histoire d'Alexandre*, destiné à l'origine à la Galerie des Glaces, *Clémence de Marc-Aurèle et soumission des Barbares* d'Étienne I^{er} Parrocel (fig. 354), traitant le sujet d'un empereur romain, que Cochin retient pour Choisy, et *La Clémence d'Henri IV après la bataille d'Ivry*, illustration de l'*Henriade*, publié à Londres en 1728, d'après

⁵⁸⁰ *Ibid.*, pp. 324-325.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 324.

François Le Moyne et gravé par Louis Desplaces (fig. 355). Il s'agit donc souvent de clémence⁵⁸².

La série de Choisy mérite une attention particulière, car les tableaux de grandes actions illustrent souvent des scènes guerrières ou cruelles. Par exemple, le cycle de Cyrus (ill. 59-72), exposé aux Salons de 1737 et de 1751, comprend des scènes d'horreur tels que fouettement, cannibalisme, tête coupée baignant dans le sang, etc. La tenture de l'*Histoire de Jason* (ill. 122-129), dessinée par Jean-François de Troy, illustre un combat violent entre des soldats nés des dents de serpents et la mort douloureuse de Créuse par empoisonnement. Cochin lui-même reconnaît que les sujets d'actions humaines sont très rares : « On a tant célébré les actions guerrières qui ne vont qu'à la destruction du genre humain »⁵⁸³ ; « les historiens, malheureusement, sont moins attentifs à relever les actions qui font honneur à l'humanité que celles qui la font gémir » ; « les actions célèbres pour la bonté ne sont pas nombreuses »⁵⁸⁴.

La confrontation avec une autre série importante de quatre sujets édifiants, également tirés de l'histoire romaine, exécutée par des peintres français pour la chambre des Seigneurs du château royal de Varsovie de Stanislas-Auguste Poniatowski (1767-1768) (ill. 712-715), est révélatrice de la particularité de la série du château de Choisy. Tout en représentant les idées de justice, de magnanimité et de concorde,

⁵⁸² Selon les définitions données au XVIII^e siècle, nous essayons de préciser la différence entre la magnanimité et la clémence. D'après le dictionnaire de Furetière, publié en 1702, la magnanimité, « une vertu de héros », signifie la grandeur, élévation d'âme et de courage », tandis que la clémence est un « vertu de souverain ou de supérieur, qui le porte à traiter humainement les vaincus ou modérer les peines des criminels ». Cf. A. Furetière, *Dictionnaire universel*, 2^e éd., La Haye et Rotterdam, Arnoud et Reinier Leers, 1702, t. 1, p. 429 ; t. 2, p. 172. Le *Dictionnaire de l'Académie française*, publié en 1762, définit la clémence ainsi : « Vertu qui porte à pardonner les offenses et à modérer les châtimens. Il ne se dit proprement que de Dieu, des souverains et de ceux qui sont dépositaires de leur autorité ». Cf. *Dictionnaire de l'Académie française*, 4^e édition, Paris, Vve de Bernard Brunet, 1762, t. 1, p. 318. Donc, la clémence ne concerne que le traitement humain des vaincus ou des criminels, tandis que la magnanimité est la grandeur d'âme, qui englobe la générosité.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 324.

⁵⁸⁴ « Lettre de Cochin à Marigny du 24 octobre 1764 », *ibid.*, p. 331.

thèmes aimables, l'ensemble de Varsovie illustre l'ambition de conquête et de gloire militaires (*César devant la statue d'Alexandre* : émulation) ainsi qu'une scène sanglante (*César témoignant à la vue de la tête de Pompée l'horreur du crime inutile* : magnanimité).

Il serait également utile de comparer le projet de Cochin à quelques sujets proposés à sa demande par le peintre et théoricien Michel-François Dandré-Bardon, pour les tableaux d'histoire⁵⁸⁵. Les thèmes soumis par Dandré-Bardon sont les suivants : *Acte de sentiment et d'humanité* ; *Vénération d'Alexandre pour les héros* ; *Générosité de Cyrus* ; *Modération de Cyrus* ; *Piété de L. Albinus. Son respect pour les choses sacrées* (Annexe 7). Cochin pense aussi aux thèmes allégoriques des deux dessus de porte qui correspondent à ces sujets de Dandré-Bardon. Ils résument bien les caractères du programme de ce peintre d'histoire : « La Religion et la Grandeur d'âme » ; « La Générosité et la Magnificence »⁵⁸⁶. En effet, les thèmes d'Alexandre et de Cyrus marquent la générosité et l'humanité d'un monarque. Mais la vénération d'Alexandre pour Cyrus relève du respect envers le héros guerrier ; la modération de Cyrus montre la tempérance du souverain qui préfère l'honneur à l'amour ; et la déférence de Lucius Albanus appartient à la piété. Tous ces épisodes symbolisent donc les qualités royales traditionnelles, qui n'ont rien à voir avec « le bonheur du peuple ». En revanche, les sujets des dessus de porte allégoriques proposés par Cochin sont révélateurs d'une cohérence exemplaire. Marigny affirme qu'il préfère les fleurs et les vases⁵⁸⁷. Mais Cochin se montre attaché à l'unité du programme : « mais, je vous supplie, Monsieur, de me permettre de vous représenter que toute la galerie se trouve décorée de sujets d'histoire ; il me semble qu'il y aurait plus d'analogie à y continuer

⁵⁸⁵ « Lettre de Cochin du 16 octobre 1764 », *ibid.*, t. XIX., p. 326.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 328.

⁵⁸⁷ « Lettre de Marigny à Cochin du 21 octobre 1764 », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XIX, p. 329.

des choses plus relatives à ce genre [...]. Si donc vous n'êtes pas entièrement déterminé, je crois qu'il y pourrait convenir, dans l'un *La Clémence et la Justice*, dans l'autre *La Bonté et la Générosité* »⁵⁸⁸. Les vertus retenues par Cochin soulignent toutes ensemble l'humanité.

De plus, dans la même lettre, il propose aussi des sujets pour les quatre dessus de porte du salon des Jeux (deuxième cabinet des Jeux d'après Chamchine). Les propositions de Cochin se remarquent par une très forte analogie : « J'ai donc l'honneur de vous proposer des sujets qui ne s'en éloignent pas et qui ont de la dignité. [...] 1° *Coriolan cédant aux prières de sa mère et levant le siège de Rome.* 2° *Un consul (que je crois être un Quintus) qui renvoie aux habitants d'une ville qu'il assiégeait, tous les enfants qui lui avaient été livrés par leur maître d'étude ; ces enfants le ramenèrent lié en le frappant de verges.* 3° *Furius Camillus qui, quoique injustement banni de Rome, vient au secours de cette ville prise par les Gaulois, au moment qu'elle traitait de sa rançon.* 4° *Un des sujets proposés par M. Dandré-Bardon, c'est un sénateur (dont je ne me remets pas le nom) qui descend et fait descendre sa famille de son char pour y recevoir des vestales qui fuyaient de Rome* »⁵⁸⁹. Si le dernier sujet, « marque le respect pour la religion [et] peut plaire au roi »⁵⁹⁰, le premier représente le respect pour la paix tout comme *Auguste*, tandis que le deuxième et le troisième symbolisent la générosité comme *Trajan* et *Marc-Aurèle*.

La cohérence des programmes iconographiques de Cochin pour la rénovation du château de Choisy est également soulignée par les thèmes proposés pour les trois dessus de porte de la pièce précédant le salon des Jeux : « 1° *Lycurgue blessé dans une sédition excitée à l'occasion de ses lois.* 2° *Solon présentant aux Athéniens les tables de ses*

⁵⁸⁸ « Lettre de Cochin à Marigny du 24 octobre 1764 », *ibid.*, p. 332.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 331.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 331.

lois et faisant jurer de les observer. 3^o Numa Pompilius qui attache au temple de Mars les boucliers sacrés »⁵⁹¹. Cochin ne peut plus trouver de sujets d'humanité, mais il reste attaché aux thèmes similaires. Lycurgue, législateur mythique de Sparte, mis en parallèle avec le héros du troisième tableau, Numa Pompilius, dans les *Vies des hommes illustres* de Plutarque⁵⁹², rédige la constitution de la ville et se montre inébranlable lors de la violence commise par un riche citoyen, indigné par l'interdiction du luxe. Cochin traite ce sujet pour le frontispice de l'*Encyclopédie* (fig. 356). Le sujet de Solon exprime aussi le respect envers les lois et la justice. Numa Pompilius, deuxième roi légendaire de Rome, reçoit un bouclier au moment de la peste et organise le culte des boucliers protégés par les prêtres Saliens⁵⁹³. Cet épisode symbolise la piété, comme le dernier sujet que Cochin propose pour le salon des Jeux. Finalement, les programmes destinés à ces pièces ne sont pas réalisés, mais remplacés par les marines de Vernet (fig. 348-351), « encore plus agréable au public et aux connaisseurs », et les *Arts et Sciences* de Chardin (fig. 346 et 347), magicien « d'illusion et de beauté », suivant le deuxième projet de Cochin⁵⁹⁴. Cependant, le premier projet pour Choisy révèle explicitement que Cochin essaie de mettre en valeur les vertus humaines et non les traits symbolisant l'*autorité* royale.

Comme le signale Thomas Crow, ces programmes iconographiques de Cochin pour les appartements de parade du château de Choisy trouvent un exemple similaire et antérieur sous le règne de Louis XIV⁵⁹⁵. Pour le cabinet de Jupiter du grand appartement du roi, l'actuelle salle des Gardes de la reine, à Versailles, Noël Coypel

⁵⁹¹ *Ibid.*, pp. 332-333.

⁵⁹² Plutarque, « Comparaison de Numa et de Lycurgue » dans *Les Vies des hommes illustres*, Paris, Compagnie des Librairies, 1762, pp. 337-348.

⁵⁹³ Plutarque, « Numa Pompilius », *ibid.*, pp. 301-303.

⁵⁹⁴ « Lettre de Cochin à Marigny du 24 octobre 1764 », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XIX, p. 333 ; « Lettre de Cochin à Marigny du 25 octobre 1764 », dans *ibid.*, p. 334.

⁵⁹⁵ Crow, *op. cit.*, 1985, pp. 158-161 ; Michel, *op. cit.*, 1993, p. 143.

exécute entre 1672 et 1674 de nombreuses compositions : pour le plafond, *Jupiter accompagné de la Justice et de la Piété* (fig. 357) ; pour les tableaux de la voussure, *Solon soutenant la justice de ses lois contre les objections des Athéniens* (fig. 358), *Ptolémée II, Philadelphie donnant la liberté aux esclaves juifs d'Alexandrie* (fig. 359), *Alexandre Sévère distribue du blé au peuple de Rome* (fig. 360), *Trajan donnant des audiences publiques* (fig. 361) ; pour les angles de la voussure, *Esclaves recevant des marques de leur liberté* (fig. 362), *Soulagement de la famine par les enfants de la piété* (fig. 363), *La Justice punissant* (fig. 364) et *La Justice soulageant* ou *La Justice récompensant* (fig. 365). En plus du thème de Trajan, ceux d'Alexandre Sévère et de Marc-Aurèle se ressemblent par la distribution de nourriture au peuple, tandis que le sujet de Ptolémée II et le deuxième sujet de Titus envisagé par Cochin ont en commun la libération des esclaves. Cependant, nous voulons souligner ici la différence d'esprit des programmes. Michel définit la série de Coypel comme la Justice et la Magnanimité qui sont deux vertus royales et la série de Cochin comme la Justice, la Clémence, la Bonté et la Générosité qui sont des vertus « humanitaires »⁵⁹⁶. Pourtant, nous tenons aux termes de l'époque, parce qu'à précisément parler, aucun des tableaux de Coypel n'est intitulé « magnanimité », mais « piété », et que le terme « humanitaire » n'existe pas au XVIII^e siècle et doit être remplacé par « humain »⁵⁹⁷.

Dans le cabinet de Jupiter, la peinture du plafond symbolise clairement les thèmes : la Justice et la Piété. Selon le site Internet de la galerie des Glaces du musée national des châteaux de Versailles et de Trianon⁵⁹⁸, il s'agit ici de la piété du roi, qui

⁵⁹⁶ Michel, *op. cit.*, 1993, p. 143.

⁵⁹⁷ Furetière définit « humain » ainsi : « Doux, pitoyable, secourable, qui a de bons sentiments, convenables à l'humanité ». Cf. Furetière, *op. cit.*, t. 1, p. 1107. Le dictionnaire de l'Académie française définit ainsi : « Douceur, honnêteté, bonté, sensibilité pour les malheurs d'autrui ». Cf. *Dictionnaire de l'Académie française*, *op. cit.*, t. 1, p. 892. Tandis que le terme « humanité » existe dans deux dictionnaires, « humanitaire » est un mot qui n'apparaît qu'au XIX^e siècle.

⁵⁹⁸ Sur l'allégorie de la piété royale, nous avons consulté le site Internet du catalogue iconographique

distribue ses bienfaits au peuple, l'esprit embrasé de l'amour de Dieu et qui est une des iconographies importantes dans les années 1670. Ce qui se retrouve aussi dans les sujets des tableaux des écoinçons. De plus, le tableau de Trajan de Coypel⁵⁹⁹ ne représente pas le même sujet que celui de Hallé, comme nous le détaillerons dans l'analyse de cette toile. Parmi les quatre grands tableaux de Coypel, deux illustrent donc la justice et les deux autres la piété. En revanche, le programme de la galerie se concentre clairement sur les traits d'humanité. Il est à remarquer que Cochin n'utilise plus les termes, « magnanimité », réservé au héros ou au souverain, ni « piété », provenant de l'amour de Dieu, mais « actions généreuses », « humanité » et « bonté »⁶⁰⁰. Tandis que la piété, la magnanimité et la clémence sont des vertus d'un *supérieur*, la générosité, l'humanité et la bonté sont des vertus de l'homme en général⁶⁰¹.

Malgré la ressemblance des sujets représentés, ce subtil glissement sémantique mérite attention. L'image d'un souverain bienfaisant⁶⁰² et sensible à la misère du peuple que le programme iconographique met en valeur se remarque également dans l'analyse iconographique.

de la Galerie des Glaces du château de Versailles : http://www.galeriedesglaces-versailles.fr/html/11/selection/page_notice-ok.php?myPos=1&comp=c 25. (Consulté le 6 septembre 2013).

Le soulagement du peuple pendant la famine en 1662, faisant partie du plafond de la Galerie des Glaces, exécuté par Le Brun, en est un exemple.

⁵⁹⁹ Ce tableau est parfois intitulé à tort *Trajan rendant la justice*.

⁶⁰⁰ « Lettre de Cochin à Marigny du 14 octobre 1764 », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XIX, p. 324 ; « Lettre de Cochin à Marigny du 24 octobre 1764 », *ibid.*, t. XIX, p. 331.

⁶⁰¹ Furetière, « bonté », « générosité », « humanité », *op. cit.*, t. 1, p. 253, p. 1003, p. 1107 ; *Dictionnaire de l'Académie française*, « bonté », « générosité », « humanité », *op. cit.*, 1762 ; t. 1, p. 192, p. 813, p. 892.

⁶⁰² Le terme « bienfaisance » n'est pas réservé au supérieur, mais ceux « qui a l'inclination à obliger, à faire du bien aux autres » et qui « prend plaisir à faire du bien aux autres ». Cf. Furetière, *op. cit.*, t. 1, p. 231 ; *Dictionnaire de l'Académie française*, *op. cit.*, 1762, t. 1, p. 174.

Analyse iconologique

Auguste fait fermer les portes du Temple de Janus par Carle Vanloo (Planche 24)

En 27 avant Jésus-Christ, Octavien⁶⁰³, devenu l'empereur sous le nom d'Auguste, fait fermer les portes du temple de Janus, sis sur le forum romain. Selon la tradition remontant au deuxième roi légendaire de Rome, Numa, les Romains maintiennent les portes de ce temple ouvertes en temps de guerre et fermées lors de la paix. Cet épisode, raconté, à l'origine, par Suétone dans *Vies des Douze Césars*, rédigé vers 121 après Jésus-Christ, pendant le règne d'Hadrien, apparaît souvent dans les ouvrages d'histoire romaine rédigés par les historiens français sous l'Ancien Régime⁶⁰⁴.

Dans la tradition iconographique d'Auguste, le thème le plus souvent représenté est *Auguste et la Sibylle de Tibur*. Cet épisode de l'époque romaine qui annonce l'arrivée de Jésus-Christ peut se trouver dans l'iconographie chrétienne (fig. 366). Les scènes de la bataille d'Actium, la rencontre imaginaire entre Octavien, futur empereur Auguste, et Cléopâtre, et la découverte de Cléopâtre morte par Octavien (fig. 367) sont également représentées. Les sujets militaires mis à part, le thème d'Auguste bâtisseur est choisi pour décorer les résidences princières : Charles de La Fosse exécute *Auguste faisant bâtir le port de Misène* pour le salon d'Apollon entre 1672 et 1681.

Marx dresse un catalogue bref des représentations d'*Auguste faisant fermer les*

⁶⁰³ Caius Octavius, devenu par adoption C. Julius Caesar Octavianus, est officiellement appelé Augustus à partir de 27 avant J.-C. Comme il s'agit ici d'événements postérieurs à son adoption, nous utilisons son nom Octavien au lieu d'Octave, nom de naissance.

⁶⁰⁴ Suétone, *Des Vies des douze Césars, empereurs romains, avec leurs portraits en taille douce, traduit en français par M. Du Teil*, Amsterdam, L & D. Elzevier, 1663, p.100 ; Suétone, *Histoire des empereurs romains, écrite en latin par Suétone et traduite en français par D. B.*, nouv. éd., Paris, Nicolas Le Gras, 1700, p. 79 ; J. Esprinchard, *L'Histoire auguste, contenant les vies des empereurs romains depuis Jules Caesar jusques à Rodolphe II*, 2^e éd., Paris, S. Crespin, 1610, 1^{re} éd., Paris, 1591, t. 1, pp. 82-85 ; M.a.o.i.e.a., *Abrégé de la vie des empereurs romains d'Orient et d'Occident, depuis Jules César jusques à Charlemagne, enrichis de quatrains fort convenables à leur vie*, Paris, S. Eschart, 1666, p. 12.

portes du temple de Janus dans la peinture européenne au XVII^e et XVIII^e siècles⁶⁰⁵. Carlo Maratta peint ce sujet pour la galerie de l'hôtel de Louis Phélypeaux de La Vrillière entre 1655 et 1657 (fig. 368). La référence au règne d'Auguste pour la gloire de Louis XIV se manifeste au milieu du XVII^e siècle avec les œuvres de Sébastien Bourdon entre 1642 et 1652, *Auguste devant le tombeau d'Alexandre* (fig. 369), d'Antoine Paillet en 1658, *Le Triomphe d'Auguste après la bataille d'Actium*, et de Hilaire Pader en 1659. À la différence de ces œuvres, qui soulignent ambition et gloire militaires, le tableau de Louis de Boullogne, son morceau de réception à l'Académie (fig. 370) en 1681, correspond aux exigences de l'image du Louis XIV pacificateur, après la signature des traités de Nimègue en 1678 et 1679. Le tableau de Louis de Silvestre (fig. 371), daté de 1757 et présenté au Salon, qui était généralement considéré comme commandé par le directeur des Bâtiments, marquis de Marigny, est réinterprété dans le contexte historique de Dresde par Marx.

L'œuvre de Vanloo se caractérise d'abord par la laïcisation du sujet. Tandis que les compositions de Maratta (fig. 368) et de Christian Wilhelm Ernst Dietrich (fig. 372) représentent Auguste dans le costume religieux d'un prêtre, chez Vanloo, Auguste est vêtu d'une cuirasse et d'un manteau. En effet, Louis de Boullogne représente Auguste vêtu en empereur romain comme Vanloo. Dans l'esquisse (fig. 373), la statue de Janus et le prêtre se trouvent à gauche de la composition et l'empereur lui-même est mis en valeur. Mais dans le tableau achevé, le prêtre qui prépare des libations sur un autel est déplacé au centre de la composition. Il en est de même pour le dessin de Maratta conservé au musée des Beaux-Arts de Lille (fig. 374). L'autel et le prêtre occupent

⁶⁰⁵ H. Marx, « Augustus schließt den Tempel des Janus. Zu einem Gemälde von Louis de Silvestre », *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg*, Paris, R.M.N., 2001, pp. 288-297. Cf. M. Pinette, *Peinture françaises des XVII^e et XVIII^e siècles des musées d'Amiens*, Paris, Somogy, 2006, pp. 33-35.

une place importante à côté de l'empereur. De plus, dans les toiles de Maratta, de Boullogne et de Dietrich, l'aspect religieux est souligné non seulement par les libations, mais aussi par la présence du bouc, destiné au sacrifice. En revanche, dans le tableau de Vanloo, l'autel est remplacé par un encensoir sur piétement à droite de la composition et les objets religieux sont réservés aux trésors que portent les jeunes desservants.

Tout en étant privée d'aspect religieux, l'œuvre de Louis de Silvestre (fig. 371) utilise, quant à elle, le vocabulaire allégorique, en respectant la tradition héritée de Le Brun. Auguste, couronné par la Victoire, est célébré par des figures allégoriques qui sont présentées par Apollon et qui représentent la Paix tenant une corne d'abondance, les Muses, les Arts et les Sciences⁶⁰⁶. Les génies mettent le feu à un amas d'armes abandonnées, tandis que Mars se retire irrité, ce qui figure la paix. Les tableaux de Maratta et de Dietrich représentent également une figure allégorique apportant une branche d'olivier, symbole de paix. Toutefois, Vanloo n'a pas recours à l'allégorie et c'est Auguste lui-même qui porte une branche d'olivier et le peintre met en valeur le rôle de l'empereur dans la pacification. Le prêtre, qui ferme les portes, regarde Auguste avec attention, tandis que l'empereur lui commande de la main gauche la fermeture du temple. Cela manifeste clairement l'ordre d'Auguste. Un jeune desservant, qui offre à l'empereur des fleurs sur un plateau, jette un regard de vénération à Auguste. L'artiste évite attentivement la cruauté du sacrifice du bouc. Tout cela souligne l'humanité des sentiments dans la scène plutôt que l'autorité royale, soulignée par les dieux de l'Olympe et les figures allégoriques avec qui l'empereur partage, dans l'œuvre de Silvestre, l'espace divinisé. Il ne reste pas moins que le peintre est

⁶⁰⁶ [Anonyme], *Explication de peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie royale*, Paris, J. J. E. Collombat, 1757, pp. 11-12.

soucieux d'illustrer précisément le lieu, Rome : de même que dans le tableau de Silvestre, on voit le Panthéon à l'arrière-plan.

Le composition se divise selon une ligne horizontale et une ligne verticale en quatre parties. La partie basse est occupée par les personnages. La partie haute à droite est fermée par les éléments architecturaux du temple et par la statue de Janus, tandis que la partie haute à gauche est ouverte sur le ciel avec un arrière-plan composé d'architectures représentées en perspective. Les personnages sont présentés en frise comme dans un bas-relief et la figure à profil d'un jeune desservant au premier plan renforce le caractère classique. En revanche, dans la partie haute de la composition, la perspective en diagonale apporte un mouvement à la scène et le dégradé des couleurs allège la rigidité de la composition. Les gestes et les regards des personnages expriment subtilement le récit sans outrance dramatique. Un jeune desservant portant une boîte précieuse et jetant un regard vers l'extérieur de la scène, les sénateurs regardant Auguste, les deux vieux prêtres se faisant face, le jeune prêtre regardant attentivement Auguste, le jeune desservant offrant des fleurs à l'empereur et lui jetant un regard de vénération, un autre desservant soulevant un vase en or et regardant le jeune prêtre fermant les portes du temple, les figures, qui se tournent dans différentes directions, permettent de varier la composition. Leurs gestes, très retenus, illustrent clairement l'épisode. Le tableau de Vanloo est donc dominé par une solennité tranquille et une sérénité paisible.

Trajan partant pour une expédition militaire très pressée, descend de cheval pour entendre la plainte d'une pauvre femme par Noël Hallé⁶⁰⁷ (Planche 25)

⁶⁰⁷ Il y a deux versions courtes des titres de ce tableau : *La Clémence de Trajan* et *La Justice de Trajan*. Les catalogues du musée des Beaux-Arts de Marseille, publiés en 1876 et en 1908, et le catalogue raisonné de Noël Hallé, rédigé par Willk-Brocard, intitulent cette composition

Dans *La Vie de saint Grégoire* de Paul Diacre du VIII^e siècle, saint Grégoire est touché aux larmes par l'action généreuse de Trajan, qui s'inscrit ainsi dans la légende chrétienne⁶⁰⁸. Au Moyen Âge, Trajan est considéré comme modèle de vertu. Mais c'est *La Divine Comédie* de Dante qui popularise cet épisode. La scène de Hallé correspond bien à un passage du Chant X du Purgatoire (Annexe 8)⁶⁰⁹.

Au XV^e siècle, ce sujet est parfois représenté sur les plateaux d'accouchée et les coffres de mariage, en raison probablement de la justice rendue à une mère (fig. 375). Cet épisode est également choisi pour la décoration de bâtiments publics afin de symboliser une des vertus principales. Selon Vasari, au palais des Médicis à Milan, Vincenzo Foppa peint, vers 1470, l'*Histoire de la vie de l'empereur Trajan*⁶¹⁰. L'engouement pour cette légende continue au XVI^e siècle, surtout dans le nord de l'Italie, comme le révèlent l'estampe de Fra Giovanni Maria da Brescia (fig. 376), publiée en 1502, et le cycle d'estampes de l'*Histoire de Trajan* publié en 1515 à Venise⁶¹¹. Au Vatican, la salle du Bige, peinte par Pinturicchio, comprend un compartiment représentant cette légende. Les gravures de Hans Sebald Beham (fig. 377) et Hans Sebald Schæufelin révèlent l'étendue de la diffusion du sujet.

L'accessibilité du monarque à ses sujets est habilement mise en valeur dans le

La Clémence de Trajan, tandis que les catalogues du musée, publiés en 1990 et en 2000, l'intitulent *La Justice de Trajan*. Les deux traductions de l'ouvrage de Flavius Josèphe en français, publiées sous l'Ancien Régime, mentionnent la justice.

⁶⁰⁸ Sur la légende de Trajan, nous avons consulté principalement les documents suivants : G. Paris, *La Légende de Trajan*, extrait des *Mélanges publiés par l'École des hautes études*, Paris, imprimerie nationale, 1878 ; E. Müntz, *Les Légendes du Moyen Âge*, extrait de la *Revue des traditions populaires*, Vannes, imprimerie de Lafolye, 1892 ; J. Seznec, « Diderot and *The Justice of Trajan* », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 20, 1957, p. 106 ; *Triomphe et mort du héros : la peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet*, cat. exp., Lyon, musées des Beaux-Arts, 19 mai-17 juillet 1988, réalisée par E. Mai et A. Repp-Eckert, Milan, Electa ; Lyon, musée des Beaux-Arts, 1988, p. 246.

⁶⁰⁹ <http://www.univ-montp3.fr/pictura/GenerateurNotice.php?numnotice=A0362> (Consulté le 6 septembre 2013).

⁶¹⁰ Paris, *op. cit.*, p. 5 ; Seznec, *op. cit.*, p. 107.

⁶¹¹ Paris, *op. cit.*, p. 7.

tableau de Hallé. Dans la tradition iconographique, Trajan est normalement représenté à cheval, parce qu'il fait route vers la guerre (fig. 375-377). Sa figure équestre, soit couronnée soit armée d'un casque, vêtue d'une cuirasse, souligne l'autorité et la gloire guerrières de l'empereur. En revanche, chez Hallé, l'empereur daigne descendre du cheval que le jeune écuyer essaie de calmer. Ce cheval, encore bien excité, a l'écume à la bouche et se cabre, la crinière agitée, ce qui montre clairement que l'armée romaine progressait à vive allure. Dans quelques œuvres illustrant le même sujet, Trajan se retourne vers un autre cavalier pour demander son avis ou lui confier cette affaire. Dans d'autres, il semble essayer de raisonner la veuve ; les peintres représentent alors la scène qui précède la justice rendue par Trajan. Ces images correspondent bien à la description du texte de Dante, car Trajan refuse deux fois de traiter l'affaire du meurtre du fils de la veuve : il essaie d'abord de la convaincre d'attendre son retour de la bataille et ensuite de confier cette affaire au gouverneur de la région.

Au contraire, dans le tableau de Hallé, Trajan descend du cheval et tend la main à la veuve pour recevoir sa supplique. Un soldat se trouvant à droite de l'empereur prête tout son attention à la scène. Un dessin de Johann Heinrich Schönfeld (fig. 378) présente exceptionnellement une scène très similaire à celle de Hallé. Tandis que ses soldats restent à cheval, seul Trajan s'approche de la femme, ce qui souligne la modestie de l'empereur. Dans le tableau de Hallé, la veuve tourne le dos au spectateur et on ne peut pas voir son expression, ce qui nous permet de l'imaginer. Or les gestes de ses mains et son visage, légèrement incliné à droite et tourné vers Trajan, expriment bien les échanges de sentiments entre les deux personnages principaux. Hallé évite toute trace de violence : tandis que dans l'iconographie traditionnelle, la veuve montre à Trajan son enfant mort, d'un geste pathétique. Mais ici, elle présente une supplique tout comme dans la toile de Noël Coypel du cabinet de Jupiter à Versailles (fig. 361 et fig. 379).

L'œuvre de Coypel doit être intitulée : *Trajan donnant les audiences publiques*. Bien que sur le site Internet Joconde, le tableau installé dans le cabinet de Jupiter soit intitulé *Trajan rendant la justice*⁶¹², sa réduction, conservée au Louvre, est intitulée *Trajan donnant les audiences publiques* et sur le site de la Réunion des Musées Nationaux, les deux tableaux portent ce second titre⁶¹³. Dans ces tableaux, la scène est située dans le bâtiment et non en extérieur, et il y a aussi d'autres personnages portant une supplique dans la salle. Cette œuvre représente donc une autre scène que l'épisode de la veuve. Cependant, la femme présentant une supplique à l'empereur évoque évidemment cet épisode, très connu. En s'appuyant sur la tradition iconographique de *La Justice de Trajan* avec la veuve, Coypel a sans doute créé une nouvelle scène pour représenter les audiences publiques de l'empereur. Et les sujets des tableaux des écoinçons, *La Justice punissant* et *La Justice soulageant*, nous laissent entendre que le tableau de Coypel souligne la justice.

Or, Hallé, quant à lui, pourrait s'inspirer de ce tableau de Coypel pour le sujet traditionnel, comme le démontre la supplique présentée par la veuve, vêtue en blanc et bleu. De plus, Hallé adjoint à la veuve deux enfants au lieu de son fils mort. Ce nouvel élément iconographique permet de faire ressortir son amour maternel sans présenter le cadavre du fils. En évitant l'expression qui évoque la violence, le peintre réussit à concentrer l'intérêt de la scène sur la supplication d'une mère, mue par son

⁶¹² http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=RETROUVER&FILED_1=DOMN&VALUE_1=&FIELD_2=Ctyob&VALUE_2=&FIELD_3=AUTR&VALUE_3=%27COYPEL%20NOEL%27&FIELD_4=Clieu&VALUE_4=&FIELD_5=REPR&VALUE_5=&FIELD_6=Cdate&VALUE_6=&FIELD_7=DECV&VALUE_7=&FIELD_8=LOCA&VALUE_8=&FIELD_9=Mat%e9riaux%2ftechniques&VALUE_9=&FIELD_10=Titre&VALUE_10=trajan&NUMBER=2&GRP=0&REQ=%28%28%27COYPEL%20NOEL%27%29%20%3aAUTR%20%20ET%20%20%28%28trajan%29%20%3aTITR%20%29%29&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P&SPEC=5&SYN=1&IMLY=&MAX1=1&MAX2=1&MAX3=100&DOM=All. (Consulté le 8 août 2003).

⁶¹³ http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?V=CSearchT&SID=2KI1KTSJXH3AM6&E_S_2K1KTSJXH3AM6&NoR=500&New=T. (Consulté le 27 août 2013).

amour maternel, et sur l'empereur, touché par la sincérité du sentiment et de l'action. Il est à remarquer que dans sa lettre, Cochin ne parle point de « la justice », mais il précise : « Trajan *descend de cheval* pour entendre la plainte d'une pauvre femme » [nous soulignons]. Hallé comprend bien l'intention de Cochin et met en valeur l'humanité de cet épisode plutôt que la justice elle-même. Ici, l'humanité prévaut sur la justice ou l'équité. Nous voyons le glissement subtil de l'interprétation du sujet traditionnel⁶¹⁴. De plus, cette interprétation correspond bien aussi à la relation entre la Justice et la Clémence, dessus de porte allégorique de Lagrenée, que nous analyserons plus loin.

Ce tableau montre bien l'habileté de la composition de Hallé. La scène s'appuie sur une ligne oblique qui part du dos de la fillette vêtu en bleu à gauche en bas et qui atteint la pointe de la lance, en passant par le dos et la tête de la veuve, la tête du cocher et la tête du cheval. Cette ligne oblique est soulignée non seulement par le regard des enfants, de la veuve, de écuyer, mais aussi par le bras tendu de Trajan, son regard vers la veuve et le regard du soldat à droite de l'empereur. La composition est divisée en deux parties ; la partie droite en bas est occupée par les personnages et les objets, tandis que la partie gauche en haut s'ouvre sur le ciel. C'est une composition solide, appuyée sur deux triangles : le triangle constitué du groupe de la veuve et des enfants et le triangle constitué du groupe du cocher, du cheval, de Trajan et du soldat de droite, dont les côtés

⁶¹⁴ Malgré les critiques farouches de Diderot contre ce tableau, l'accessibilité que Hallé représente bien est un trait de caractère du monarque idéal pour ce philosophe : « Celui qui s'enveloppe sans cesse du manteau royal pourrait bien ne cacher là-dessous qu'un sot. Titus, Trajan, Marc-Aurèle, Henri se laissaient approcher, tâter, manier de tous les côtés, et je veux mourir si j'étais plus embarrassé de parler à l'impératrice de toutes les Russies qu'à ma sœur et à mon frère. L'honnêteté de mon âme me répondrait à moi-même de mon propos et de ma pensée. Son indulgence et sa bonté feraient le reste » (« Lettre à Falconet en juillet 1767 », dans Diderot, *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, 1875-1877, t. 18, p. 241). Cf. Seznec, *op. cit.*, p. 106. Une des versions courtes des titres du tableau de Hallé, *La Clémence de Trajan*, est adoptée dans les catalogues du musée des Beaux-Arts de Marseille de 1876 et 1908 et dans le catalogue raisonné de Willk-Brocard. Comme la clémence s'adresse aux criminels ou aux vaincus, s'agit-il alors de la clémence envers la veuve qui serait accusée d'empêcher l'armée romaine d'avancer ?

sont soulignés par les attitudes du cocher et du cheval et par le bras gauche de Trajan et la jambe gauche du soldat. La perspective est habilement rendue par une superposition de plusieurs plans, bien distingués par différentes couleurs, ainsi que par la représentation aérienne de la profondeur des montagnes et du ciel. La partie gauche du ciel, particulièrement claire, fait ressortir la figure de la mère suppliante, vêtue de bleu vif, tandis que la partie droite est enrichie par des nuages de divers tons de bleu. À la différence du tableau de Vanloo, de couleurs sobres à l'exception d'Auguste, figure principale, la toile de Hallé a une grande variété de couleurs : non seulement les couleurs principales comme le rouge, le bleu, le jaune et le blanc, mais aussi le rose, le bleu-vert, l'orange, le vert. La touche, apparente, produit son effet surtout pour rendre la terre rocheuse, la plume du casque du soldat, qui voltige dans le vent, la crinière ondulante et l'écume de la bouche du cheval.

Marc-Aurèle faisant distribuer au peuple des aliments et des médicaments dans un temps de famine et de peste par Joseph-Marie Vien (Planche 26)

Par rapport à Auguste et Trajan, Marc-Aurèle est traditionnellement moins favorisé dans les arts plastiques. Au XVIII^e siècle, c'est la statue équestre du Capitole (fig. 380) qui est le plus célèbre et ses représentations sont nombreuses. La colonne de Marc-Aurèle (fig. 381), monument de la commémoration des victoires de cet empereur sur les « Barbares du Danube » est également figurée dans des tableaux. La statue de Marc-Aurèle est considérée comme modèle pour les monuments royaux qui se multiplient dans toute l'Europe⁶¹⁵. Donc, le triomphe et la puissance militaires sont surtout reconnus chez cet empereur dans les arts plastiques. Au XVII^e siècle, une

⁶¹⁵ C. Chastel-Rousseau, « Observations sur la statue de Marc-Aurèle et les monuments royaux dans l'Europe des Lumières : « Un rempart d'autorité qu'on s'est accoutumé à croire inexpugnable » », Henry et Rabreau, *op. cit.*, 2011, pp. 305-316.

tenture de tapisserie est exécutée à plusieurs reprises dans l'atelier de Michel Wauter à Anvers d'après Abraham van Diepenbeeck, inspiré du *Livre doré de Marc-Aurèle*, rédigé par Antonio de Guevara en 1528⁶¹⁶. Dans la tenture conservée à Lisbonne, se trouvent les scènes suivantes : *Le Couronnement de Marc-Aurèle* ; *La Procession de Marc-Aurèle*⁶¹⁷ ; *Les Chiens expirant à côté de la fontaine* ; *Marc-Aurèle discutant avec les médecins* ; *Marc-Aurèle arrête Faustina, accusée d'adultère* ; *L'Empereur Marc-Aurèle sur le champ de bataille* (fig. 382). Le choix du sujet par Cochin est d'autant plus novateur qu'à notre connaissance, la scène de cet empereur prenant soin des pestiférés n'est jamais illustrée avant le tableau de Hallé.

Gaehtgens et Lugand tiennent *Histoire des Juifs (La Guerre des Juifs contre les Romains)* de Flavius Josèphe pour la source littéraire du tableau de Vien⁶¹⁸. Mais cet auteur décède vers l'an 100 et Marc-Aurèle n'apparaît pas dans son ouvrage. De plus, c'est pour trouver un sujet différent de Titus qu'il avait proposé à Marigny de consulter Flavius Josèphe. Nous devons donc chercher la source de ce tableau dans d'autres textes et les ouvrages d'histoire de l'Ancien Régime mentionnent souvent la grande peste qui a ravagé l'Empire romain sous le règne de Marc-Aurèle (Annexe 8)⁶¹⁹.

Bien que Cochin parle des aliments et des remèdes distribués par l'empereur, le tableau de Vien ne représente que le pain et l'eau. Pour représenter les soins donnés par un monarque, Vien pourrait avoir consulté comme référence iconographique d'abord les aumônes royales. Le souverain se situe souvent sur le trône et est vêtu du

⁶¹⁶ G. Delmarcel, *La tapisserie flamande du XV^e au XVIII^e siècle*, Paris, Imprimerie nationale, 1999, p. 258 ; p. 370.

⁶¹⁷ Cette scène mérite attention, car elle représente les traits de la clémence de Marc-Aurèle. À l'occasion de la fête de Janus, l'empereur gracie les captifs qui touchent son sceptre et son manteau. Contrairement à la coutume qui exige que les criminels se rendent chez l'empereur pour demander sa grâce, Marc-Aurèle daigne ici se présenter à la prison. Cf. M. José de Mendonça, *Inventário de tapeçarias existentes em museus e palácios nacionais*, Lisbonne, 1983, p. 26.

⁶¹⁸ Gaehtgens et Lugand, *op. cit.*, p. 87.

⁶¹⁹ Esprinhard, *op. cit.*, t. 1, p. 291 ; J.-B.-L. Crévier, *Histoire des empereurs romains depuis Auguste jusqu'à Constantin*, t. 8, Amsterdam, J. Westein, 1753, pp. 211-212 ; pp. 312-318.

costume royal (fig. 383 ; 384). Cette iconographie est encore celle d'une estampe datée de 1788, *La comtesse de Béthune de Pologne distribuant les aumônes aux pauvres* (fig. 385). La dame, assise dans un grand fauteuil, donne d'un geste élégant. Tout en illustrant un acte de charité, ces images soulignent l'autorité de la personne supérieure. En revanche, Marc-Aurèle dans le tableau de Vien sort de son palais pour commander directement aux soldats de distribuer du pain au peuple. Cette représentation est plus proche des aumônes des saints, qui bien que situés sur le balcon ou le palier, s'approchent beaucoup plus des pauvres (fig. 386 et 387). De plus, le thème de la peste fournit à Vien une autre référence de la peinture religieuse : un saint portant les secours aux pestiférés, (fig. 388) « malgré le grand danger de sa vie », tout comme dans la description d'Esprinard au sujet de Marc-Aurèle⁶²⁰. La référence à la peinture religieuse peut se reconnaître aussi dans les têtes des sénateurs, qui ont une grande similitude avec celles des apôtres, comme le prouvent ironiquement les reproches faits par Diderot à ce tableau⁶²¹.

L'illustration de l'accessibilité et de la charité du monarque, fondée sur l'iconographie religieuse, conduira à la propagande de la nouvelle image royale sous le règne de Louis XVI. Ce roi daigne se rendre lui-même chez les pauvres pour leur donner les aumônes. L'estampe d'après le tableau de Philibert-Louis Debucourt (fig. 389), destinée à une large diffusion, est intitulée *Humanité et bienfaisance du roi*. En s'appuyant sur le vocabulaire de la peinture religieuse, Vien réussit donc dans l'invention poétique pour la peinture d'histoire du sujet antique afin d'illustrer l'image du monarque éclairé.

⁶²⁰ Il est également à noter que le sujet de la peste évoque le caractère surnaturel attribué traditionnellement au roi qui lui permettrait de guérir les pestiférés, et le souvenir de cette épidémie qui a ravagé Marseille en 1720.

⁶²¹ D. Diderot, « Le Salon de 1765 », *Œuvres complètes*, Nendeln, Kraus reprint, 1966 (1^{re} éd. Paris, Garnier frères, 1876), p. 271.

Comme il s'agit de la peste et de la misère du peuple, le tableau de Vien représente plus clairement des expressions des visages des personnages et leurs gestes sont plus variés et éloquents que dans d'autres toiles de la série. À droite de la scène, la vieille femme, qui soutient le corps de la jeune femme dont elle peut être la mère, a un visage bien ridé et jette un regard vers le ciel comme si elle priait pour sa fille malade. L'homme qui la soutient, probablement son père, la regarde d'un air inquiet, les sourcils froncés. Le jeune garçon à côté, peut-être frère cadet de la jeune fille, prie pour sa sœur, les mains jointes. Ce groupe renforce l'ambiance religieuse de la scène. En haut de ce groupe, un soldat romain donne des pains à une jeune femme et un vieil homme. Un petit garçon à moitié nu, certainement fils de la jeune femme, commence déjà à en manger un morceau. Derrière le soldat distribuant le pain, on en voit un autre qui porte une corbeille emplies de pain et une aiguière. Derrière Marc-Antoine, qui donne des ordres aux sénateurs, on voit des têtes et des casques, ce qui suggère d'autres personnages qui apportent des secours aux Romains. À gauche de l'empereur, un licteur porte le faisceau et la hache et un autre soldat va donner une corbeille à la femme levant les bras pour la recevoir. Ses gestes éloquents montrent bien l'attente du peuple affamé. S'appuyant sur ses genoux, son fils, à l'ombre, les yeux fermés, semble très affaibli par la famine. Derrière eux, un vieil homme, une femme et un autre vieil homme ont des gestes de mains variés pour supplier ou remercier l'empereur et ses soldats.

Bien que ces regards, expressions et gestes traduisent bien les sentiments des personnages et la situation, Vien essaie d'éviter les expressions outrées et les descriptions affreuses de la peste, dans le respect de la convenance et de la modération. Au premier plan de la composition, à gauche, un enfant se raccroche à sa mère morte, ce qui n'est exprimé que par ses yeux fermés et un peu de désordre dans sa tenue. Son

corps ne porte aucune trace de l'épidémie épouvantable. La jeune fille, qui jette un regard de vénération vers Marc-Aurèle, doit être atteinte par la maladie ou très affaiblie, ce que manifestent les expressions des membres de sa famille. Mais son corps n'est marqué ni de cette maladie affreuse, ni de la faim fatale. La comparaison avec *La Peste d'Ashdod* de Poussin (fig. 390) ou *Le Miracle des Ardents* de Gabriel-François Doyen (fig. 391) révèle que Vien cherche à modérer l'effet dramatique qui gâcherait l'harmonie tranquille.

Pour la description des architectures romaines, la plus précise dans la série, le peintre protégé du comte de Caylus mérite sa réputation. À gauche, il y a un temple antique, à l'extrémité droite de la composition, un mur avec un bas-relief d'une scène de bataille et, entre les colonnes, un arc de triomphe. Derrière un autre bâtiment, se voit la colonne aurélienne. La composition est bien consolidée par de nombreux éléments architecturaux : les lignes verticales des colonnes, les triglyphes du temple, les lignes horizontales des escaliers et de la corniche du temple raffermissent le tableau, tandis que les lignes obliques de la toiture du temple de gauche, du bâtiment, du mur et de l'arc de triomphe de droite présentent une perspective linéaire. En laissant peu d'espace ouvert sur le ciel, la composition est remplie des objets et des personnages, appuyés sur les lignes obliques ; l'une suit le toit du temple de gauche vers les pieds du jeune garçon priant de la partie droite en bas, en passant par le regard et le bras de Marc-Aurèle, le buste de la vieille femme et le regard et la tête de la jeune fille, tandis que l'autre ligne oblique suit le toit de l'arc de triomphe vers les coins des escaliers, en passant par une partie de la corbeille de pain portée sur la tête d'un soldat, la barbe et l'épaule d'un sénateur et le bras droit de la jeune fille joignant les mains à gauche de la composition. En même temps, la scène, stable, est animée par les croisements des regards des personnages et les gestes de leurs bras, souvent tendus dans différentes directions. Les

couleurs de leurs costumes sont aussi très variés : non seulement les couleurs principales, rouge, bleu, jaune et blanc, mais aussi rose, brun et divers tons et gammes de verts et orangés. Nous remarquons encore ici la figure svelte du jeune garçon priant à droite, propre à Vien.

Titus, après la prise de Jérusalem, libérant les prisonniers par Lagrenée l'Aîné

Le tableau de Lagrenée n'est pas réalisé, tandis que ses deux dessus de porte sont exposés au Salon de 1765 avec les trois autres grands tableaux⁶²². Nous essayons donc d'analyser le changement des sujets dû à l'opposition de Marigny. Dans la lettre de Cochin, datée du 14 octobre 1764 et adressée à Marigny, on voit une note de la main du directeur général des Bâtiments du roi : « Cochin cherchera un autre trait dans la vie de Titus, me le proposera tout de suite [...] »⁶²³. Dans la lettre de Cochin à Marigny du 16 octobre, dans laquelle il présente les sujets proposés par Dandré-Bardon, il y a aussi une note de Marigny : « Je préfère les sujets d'histoire que m'a proposés Cochin. Il faudra seulement qu'il me donne un autre, tiré de la vie de Titus »⁶²⁴.

La première proposition de Cochin est : *Titus, après avoir réduit en cendres Jérusalem, revenant de l'Égypte et revoyant les ruines de cette grande ville, ne put se refuser à l'attendrissement qu'il éprouva à cette vue et se répandit en imprécations touchantes contre les malheureuses factions qui l'avaient forcé à la réduire dans un si triste état.* En 67, Titus accompagne son père, Vespasien, pour l'expédition en Judée et après l'avènement au trône de ce dernier comme empereur en 69. Il continue la lutte contre la rébellion des Juifs et en 70, il réussit à prendre Jérusalem assiégée depuis quatre ans. C'est à ce moment-là que sont détruits la ville de Jérusalem et le deuxième

⁶²² Sandoz, *op. cit.*, 1984, p. 198, n° 139.

⁶²³ « Lettre de Cochin à Marigny du 14 octobre 1764 », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XIX, p. 326.

⁶²⁴ « Lettre de Cochin à Marigny du 16 octobre 1764 », dans *ibid.*, p. 326.

temple, construit par le roi Hérode. Flavius Joseph, que Cochin mentionne dans sa deuxième lettre⁶²⁵, présente une interprétation favorable à Titus et ne lui attribue pas la responsabilité de la destruction du Temple de Jérusalem⁶²⁶. Mais durant l'Ancien Régime, le sac de Jérusalem et la destruction du Temple, que l'empereur son père célèbre sur la sesterce *Judea Capta* et par l'édification de l'Arc de triomphe dit de Titus, sont l'objet de critiques de plusieurs historiens, surtout ecclésiastiques (Annexe 8).

Effectivement, la prise de Jérusalem est souvent représentée comme un grand fléau dans les œuvres d'art (fig. 392 et 393). La scène où Titus revoit les ruines de cette ville avec émotion n'apparaît ni dans l'ouvrage de Suétone ni dans celui de Flavius Josèphe, mais c'est de l'*Histoire des empereurs romains* de Crévier dont s'inspire le chargé du détail des Arts :

« En visitant la Syrie, il poussa jusqu'à Zeugma, sur l'Euphrate, et il y reçut des ambassadeurs de Vologèse Roi des Parthes, qui lui présentèrent de la part de leur maître une couronne d'or, pour le féliciter de sa victoire sur les Juifs. De là repassant par Antioche, il revint dans la Judée et il voulut voir le lieu où avait été Jérusalem. L'aspect de ce sol nu et désert comparé avec la magnificence d'une ville autrefois si florissante, le toucha et l'attendrit : et au lieu de se savoir bon gré d'avoir signalé sa puissance par la ruine d'une si forte place, il ne témoigna que de l'indignation contre les scélérats qui par leur aveugle opiniâtreté l'avaient forcé à la

⁶²⁵ « Lettre de Cochin à Marigny du 24 octobre 1764 », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XIX, pp. 330-331.

⁶²⁶ D'origine juive, il se rend aux Romains dès le début de la campagne en Galilée en 67 et entre au service de Vespasien à qui il prédit l'Empire. Lors de la prise de Jérusalem en 70, il sert d'interprète à Titus pour lancer des appels à la reddition, en vain. Vraisemblablement à la demande de Vespasien, il rédige l'*Histoire de la guerre des Juifs contre les Romains* pour dissuader les Juifs de toute la révolte. La défense de Titus par Flavius Josèphe, qui flatte les Romains, reflète bien une position complexe.

détruire »⁶²⁷.

L'ouvrage de Crévier doit connaître un grand succès que prouvent plusieurs rééditions avec les cartes de différents pays⁶²⁸. La publication commence alors Cochin conçoit son programme de la série des empereurs romains, bien que le volume présentant la vie de Titus ne paraisse qu'en 1766⁶²⁹, soit deux ans après. Parmi les auteurs du XVIII^e siècle, Crévier fait surtout ressortir le soin que cet empereur a eu du peuple et cette interprétation doit avoir bien répondu à ce que les philosophes attendent d'un monarque éclairé. Le thème proposé par Cochin a quelque analogie avec un des sujets du décor de l'*Histoire romaine* à Varsovie, choisi par le roi de Pologne lui-même : *César témoignant à la vue de la tête de Pompée l'horreur du crime inutile* (fig. 394). Malgré la tradition iconographique de la prise de Jérusalem, qui souligne le sac de la ville par les soldats romains et la destruction du Temple dans un incendie, Cochin voudrait mettre en valeur un empereur pacifique qui regrette la destruction due à une guerre qu'il avait fallu éviter.

Cependant, Marigny s'oppose au sujet proposé : « celle [la vie] de Titus en offre de si beaux et en si grand nombre qu'il faut tâcher d'en trouver *un plus heureux* que celui que vous aviez choisi » [nous soulignons]⁶³⁰. Marigny s'inquiète donc de la description funèbre de la ville ravagée et souhaite probablement une scène qui représente plus clairement la bienfaisance du souverain pour le bonheur du peuple.

Dans sa lettre du 24 octobre, Cochin retrace la recherche d'un autre sujet

⁶²⁷ Crévier, *op. cit.*, 1751, t. 6, p. 450.

⁶²⁸ Douze volumes sont publiés à Paris entre 1749 et 1755, six volumes entre 1750 et 1756 et douze volumes entre 1763 et 1771 chez Desaint et Saillant ; une édition est publiée chez J. Wetstein à Amsterdam entre 1753 et 1754.

⁶²⁹ J.-B. Crévier, *Histoire des empereurs romains, depuis Auguste jusqu'à Constantin*, t. 6, Paris, Desaint et Saillant, 1766.

⁶³⁰ « Lettre de Marigny à Cochin du 21 octobre 1764 », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XIX, p. 329.

glorifiant Titus : « Monsieur, j'ai cherché dans Suétone et l'historien Flavius Joseph d'autres sujets du règne de Titus ; mais en laissant à part ses actions guerrières qui sont étrangères au but actuel, ce que l'histoire nous a conservé des faits qui lui ont mérité d'être nommé *les délices du monde*, se borne à des ordonnances remplies d'humanité, ou à des dits sentencieux qui faisaient connaître la beauté de son âme, mais qui ne sont point susceptibles d'être rendues en tableau. [...] Voici cependant un sujet qui présente un beau spectacle et qui caractérise son humanité : Après la prise de Jérusalem « les prisonniers lui étant amenés avec leurs familles pour être vendus comme esclaves, il permit à plus de quarante mille de se retirer où ils voudraient »⁶³¹.

Le remords de la guerre et le souhait de la paix sont remplacés par la générosité du conquérant, thème plus traditionnel tout comme *La Clémence de Scipion* et, *Ptolémée II, Philadelphie donnant la liberté aux esclaves juifs d'Alexandrie* (fig. 359). Le programme de Cochin est à l'origine constitué de deux images du monarque, pacifique et bienfaiteur. La première est représentée par Auguste et Titus et la seconde par Trajan et Marc-Aurèle. Ce programme très équilibré et cohérent, une fois transformé par Marigny au profit de l'image du souverain bienfaiteur, est finalement récupéré, fortuitement, par l'ajout d'un autre tableau de Vien pour Madame du Barry, qui illustre la paix : *La Famille de Coriolan venant pour le fléchir et le détourner d'assiéger Rome* (fig. 343). Le changement apporté par Marigny au détriment de la paix, mais à la faveur de l'humanité, correspond pourtant mieux aux thèmes des dessus de porte allégoriques que nous allons analyser.

***La Bonté et la Générosité par Lagrenée l'Aîné* (Planche 27)**

La figure allégorique de la Bonté n'est pas fondée sur celle de l'*Iconologie* de

⁶³¹ « Lettre de Cochin à Marigny du 24 octobre 1764 », publiée dans *ibid.*, pp. 330-331.

Cesare Ripa, publiée à Amsterdam en 1698, avec les explications de Jean Baudouin (fig. 395)⁶³². Mais la figure de la Bonté du tableau de Lagrenée, couronnée, essaie d'allaiter un enfant, porté du bras droit, en lui présentant son sein de la main gauche. La Bonté de Lagrenée a beaucoup de similitude avec la Charité, figure allégorique abondamment traitée au XVII^e siècle, qui allaite pourtant souvent plusieurs enfants (fig. 396). Cette figure de Lagrenée évoque aussi la fécondité (fig. 397). Comme Baudouin explique que « La bonté en l'homme est un mélange de plusieurs bonnes qualités, comme celles-ci : la foi, la justice, l'intégrité, la patience et ainsi des autres »⁶³³, la bonté englobe plusieurs notions et apporte différents biens. Or le peintre choisit de mettre en valeur la charité et la fécondité. La couronne fait allusion à l'autorité monarchique et ce groupe évoque la magnanimité royale.

La figure de la Générosité est aussi problématique. Elle a beaucoup de similitudes avec la personnification de la Prodigalité (fig. 398) de l'*Iconologie* de Ripa⁶³⁴. Effectivement, la figure de Lagrenée n'a pas les yeux bandés, à la grande différence de l'image de Ripa, mais la corne d'abondance renforce l'analogie avec la Prodigalité. De plus, la Générosité chez Ripa (fig. 399) est toute différente de celle de Lagrenée⁶³⁵. Par exemple, la figure de la Générosité de Jacques Dumont, qui tient des chaînes de pierreries et de perles, correspond bien à cette description (fig. 400). Pourtant, dans la description et l'image de Ripa n'apparaît pas la corne d'abondance et le tableau de Lagrenée n'illustre pas le lion, attribut de la Générosité. Dans l'*Iconologie* de Ripa, la corne d'abondance apparaît aussi dans la Grâce de Dieu, la Piété, l'Hospitalité, la Libéralité, la Magnanimité et la Paix. En évoquant ces notions,

⁶³² C. Ripa, « Bonté », *Iconologie ou La Science des emblèmes, devises, etc.*, Amsterdam, A. Braakman, 1698, t. 1, p. 40.

⁶³³ *Ibid.*, t. 1, p. 40.

⁶³⁴ Ripa, « Prodigalité », *ibid.*, t. 2, p. 500.

⁶³⁵ Do, « Générosité », *ibid.*, t. 2, p. 97.

la corne d'abondance souligne chez Lagrenée l'importance de la générosité. L'absence du lion est peut-être due au fait qu'il le peint dans l'autre tableau allégorique et qu'il essaie d'atténuer la force que le lion symbolise, mais qui correspond bien à la signification de cet autre tableau. Comme le montre notre corpus des séries, Lagrenée peint après Boucher de très nombreux tableaux allégoriques. En développant de nouveaux sujets tels que *Les Quatre états* (ill. 685-688), exécuté en 1766 pour Guillaume Mazade de Saint-Bresson, il renouvelle des sujets rebattus comme *Les Cinq sens* (ill. 681-684). L'interprétation de la Bonté et de la Générosité par Lagrenée manifeste la liberté prise par les peintres dans la peinture allégorique.

C'est une composition équilibrée, appuyée sur un triangle formé par les deux figures. Leurs attitudes sont bien contrastées : la Bonté, se baissant en avant pour présenter sa poitrine à un enfant, forme un triangle stable, tandis que la Générosité, renversée en arrière, apporte du mouvement avec un geste de la main droite jetant des pièces d'or. La figure de la Générosité, en raccourci, s'enfonce bien dans la profondeur et l'expression de son visage et le geste de ses bras ont une force qui dénote un grand maître. La draperie riche et large est rendue avec hardiesse. Les couleurs utilisées dans ce tableau s'harmonisent bien avec celles de la toile *La Justice et la Clémence* : elles sont les mêmes, blanc, bleu, jaune, vert et rouge, mais leur répartition diffère.

***La Justice et la Clémence* par Lagrenée l'Aîné (Planche 28)**

L'invention de Lagrenée se retrouve également dans *La Justice et la Clémence*. Dans l'*Iconologie*, rédigée par Charles Étienne Gaucher et illustrée par Cochin et Hubert-François Gravelot, la Justice (fig. 401) est accompagnée de « la balance qui pèse

les droits du citoyen et l'épée qui sert à venger ces mêmes droits offensés »⁶³⁶. La Clémence (fig. 402) doit être représenté « sous les traits d'une belle femme, le front ceint d'un diadème, écartant d'une main les faisceaux consulaires, symboles de la rigueur et faisant pencher les balances de la Justice, en y plaçant des lauriers »⁶³⁷. Lagrenée illustre fidèlement la plupart des attributs de ces deux figures. La Justice et la Clémence sont parfois représentées ensemble pour souligner la tempérance dans le jugement (fig. 403 et 404). Dans le tableau de Lagrenée, la Justice abaisse l'épée vers le sol et la balance est abandonnée, ce qui montre clairement que la Justice est bien modérée par la Clémence. La Justice pose le bras gauche sur l'épaule de la Clémence et la regarde avec tendresse. La Clémence, qui la regarde elle aussi, s'adresse à la Justice pour essayer de la calmer, en tendant la main gauche vers elle et en mettant la main droite sur le cœur, ce qui exprime sa sincérité. La Clémence tient une branche de laurier ou d'olivier⁶³⁸. Lagrenée ajoute un lion qui rugit et montre les dents, mais il est bien retenu par un putto avec un ruban. Le lion symbolise normalement la Force ou le Courage et il accompagne parfois la Justice (fig. 405). Dans la composition de Lagrenée, il représente donc probablement la force et la rigueur de la Justice. Avec ce groupe, l'artiste essaie sans doute de montrer que la sévérité de la Justice est largement atténuée par la Clémence.

Cette interprétation, qui met en valeur la Clémence au détriment de la rigueur de la Justice, correspond bien aux grands tableaux d'histoire. En particulier, la composition de Trajan de Hallé souligne l'humanité de l'empereur plutôt que la justice,

⁶³⁶ C.-É. Gaucher, *Iconologie, ou Traité de la science des allégories, en 350 figures gravées d'après les dessins de MM. Gravelot et Cochin*, Paris, Lattré, s. d. [1791], t. 3, p. 29.

⁶³⁷ *Ibid.*, t. 1, p. 63.

⁶³⁸ Dans son *Iconologie*, Jean-Baptiste Boudard mentionne « une branche d'olivier » pour la Clémence. Cf. J.-B. Boudard, *Iconologie, tirée de divers auteurs, ouvrage utile aux gens de lettres, les poètes, les artistes et généralement à tous les amateurs des Beaux-Arts*, Paris, Tilliard, 1758, p. 92.

bien que ce sujet soit traditionnellement intitulé *La Justice de Trajan*. Ce glissement d'interprétation correspond bien aux tableaux allégoriques de Lagrenée. Avec *La Bonté et la Générosité*, qui sont toutes deux des vertus humaines, la composition de *La Justice et la Clémence* manifeste explicitement l'esprit du programme de la galerie.

Les deux figures forment un triangle comme dans *La Bonté et la Générosité*. La composition s'appuie sur une ligne oblique qui suit le dos et la tête de la Clémence vers la tête de la Justice. Cette ligne est soulignée également par le bras gauche de la Clémence, la jambe droite de la Justice, son épée et une partie du manteau rouge, ondoyant derrière la Justice. Les regards croisés des deux figures et les regards du lion et de l'enfant renforcent ce mouvement en oblique. L'attitude du putto, renversée, anime la composition, essentiellement stable. Une grande partie est colorisée en rouge, en l'occurrence le manteau de la Justice, ce qui réchauffe la toile, tandis que dans *La Bonté et la Générosité*, les couleurs froides, bleu et vert, sont dominantes.

Échec de la série et idéal de la peinture

Le décor peint de la galerie du château de Choisy a deux fins principales : premièrement, contribuer à l'entreprise de la nouvelle propagande royale, deuxièmement, encourager l'émulation des artistes pour le progrès des Arts.

Nécessité du rétablissement de l'image royale

Il n'est pas sans intérêt de rappeler la conjoncture du royaume à l'époque de cette commande. Sous l'influence du cardinal de Fleury, son ancien précepteur, Louis XV voit son règne marqué, dès le début, par l'amour de la paix et la félicité du peuple, contrairement à son bisaïeul, Louis XIV. Les programmes iconographiques des monuments royaux — notamment statues du roi et places royales —, construits dans

la capitale et des villes provinciales, présentent une image royale différente de celle du Grand Siècle⁶³⁹. Sous le règne de Louis XV, le mythe du roi pacificateur et père du peuple remplace celui du roi conquérant. La guérison du roi à Metz après une maladie grave, survenue en 1744, est célébrée avec passion par son peuple et lui vaut le surnom de Louis-le-Bien-Aimé⁶⁴⁰. Toutefois, malgré sa victoire dans la Guerre de Succession d'Autriche, pendant laquelle s'illustre Fontenoy par un triomphe éclatant en 1745, Louis XV renonce à toutes les conquêtes françaises par le Traité d'Aix-la-Chapelle en 1748. Ce geste pacifique et clément, mal compris, est reçu par le peuple dans le désarroi. La présentation de Madame de Pompadour, issue du milieu des financiers, haïs du peuple, en tant que maîtresse en titre, détériore l'image du fils aîné de l'Église et Louis XV continue à vivre publiquement dans le scandale de l'adultère sans faire ses Pâques. Le roi affronte aussi des conflits se rapportant à la religion ou aux impôts⁶⁴¹. À cause de l'infériorité de l'armée française pendant la Guerre de Sept Ans, le Traité de Paris, signé le 10 février 1764, l'année même de la commande des tableaux de Choisy, fait perdre à la France son influence en Amérique du Nord au profit du développement mondial de la Grande-Bretagne⁶⁴².

La dignité royale étant ainsi menacée par des contre-pouvoirs et critiques sévères, la propagande d'un prince des Lumières, spécifiquement liée à la personnalité de Louis XV, est relancée dans les années 1760. La série de l'Hôtel de Ville de Paris, qui représente les événements politiques sous le règne de Louis XV (ill. 644-647), fait

⁶³⁹ D. Rabreau, « La Fontaine des Quatre saisons ou de Grenelle » ; « Sculpture et iconographie », dans D. Massounie, P. Prévost-Marcilhacy et D. Rabreau (dir.), *Paris et ses fontaines, de la Renaissance à nos jours*, Paris, AAVP, 1995, pp. 52-163 ; D. Rabreau, « Du Laurier à l'Olivier : la gloire de Louis XV touché par les Lumières », *Gloire et Pouvoir, Sociétés et représentations*, n° 26, 2008, pp. 133-152 ; D. Rabreau, « Statues of Louis XV : illustrating the monarch's character in public squares whilst renewing urban art », *Reading the royal monument in eighteenth-century Europe*, éd. C. Chastel-Rousseau, Farnham, Ashgate, 2011, pp. 39-54.

⁶⁴⁰ M. Antoine, *Louis XV*, Paris, Fayard, 1991, (1^{re} éd., Paris, Fayard, 1989).

⁶⁴¹ *Ibid.*, pp. 816-857.

⁶⁴² Michel, *op. cit.*, 1993, pp. 144-145.

également partie de cette propagande. Cette série est composée de quatre tableaux d'histoire allégoriques : *Convalescence de Louis XV à son retour de Metz en 1744* par Alexandre Roslin ; *Publication de la Paix d'Aix-la-Chapelle en 1748* par Dumont le Romain ; *Allégorie de la Paix de 1763* ou *Les Magistrats de la Ville de Paris recevant l'annonce de la paix 21 juin 1763* par Noël Hallé ; *Inauguration de la statue équestre du roi en 1763* par Vien. C'est la Ville de Paris qui passe cette commande pour décorer la Grande Salle de l'Hôtel de Ville, ainsi que celle de la statue équestre, érigée place Louis XV (actuelle place de la Concorde). Les sujets de cette série sont significatifs, car elle est réalisée exactement à la même époque que la série de la galerie de Choisy. La guérison du roi réveille le soutien populaire de sa jeunesse. Deux autres tableaux mettent en valeur le rétablissement de la paix, utilisée pour glorifier Louis XV. Nous pouvons donc situer la série de la galerie du château de Choisy dans cette revitalisation de l'image d'un roi pacificateur et bienfaiteur.

Cochin comprend bien que c'est son humanité qui caractérise particulièrement Louis-le-Bien-Aimé : « quand peut-on mieux développer ce sentiment que sous le meilleur des rois ? Retraçons lui, sous l'emblème des plus excellents princes qui aient jamais gouverné, le portrait des sentiments que toute l'Europe reconnaît en lui »⁶⁴³. Cochin souhaite que dans les actions généreuses des empereurs romains, « le roi, en voyant célébrer leurs vertus, reconnaisse quelques-unes de celles qui le rendent si cher à son peuple » et espère qu'« Il ne sera besoin que d'indiquer le sujet ; l'application se fera naturellement par tous les cœurs sensibles à un roi chéri et si digne de l'être »⁶⁴⁴. Pour *Auguste*, Cochin pense que « Rien ne peut être plus relatif au cœur *pacifique* de notre monarque » [nous soulignons] ⁶⁴⁵. *Le Mercure de France* affirme à propos de ce

⁶⁴³ « Lettre de Cochin du 14 octobre 1764 » publiée dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XIX, p. 324.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 325.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 325.

tableau, exposé au Salon de 1765 : « ce sujet est de la plus heureuse analogie au lieu pour lequel il est destiné et au monarque qui l'habite »⁶⁴⁶. Cochin choisit le sujet de *Titus*, car il peut « retracer avec plaisir au roi ce sentiment digne de son humanité qu'il éprouva après la bataille de Fontenay [*sic*]»⁶⁴⁷. Pour *Marc-Aurèle*, le sujet permettra, selon Cochin, de peindre « l'âme des rois vraiment dignes d'être adorés de leurs sujets »⁶⁴⁸. Ainsi, les intentions de Cochin dans le programme iconographique de la galerie de Choisy répondraient également à la nécessité pressante du rétablissement de l'image de l'autorité royale.

Réaction des critiques au programme iconographique

Le programme iconographique de la galerie de Choisy, qui met en valeur les vertus, fortement liées à l'image personnelle de Louis XV, est accueilli de diverses manières par les critiques. *Le Mercure de France*, qui affiche fidèlement les intentions de Cochin, est évidemment favorable : « Nous ne pouvons nous dispenser, quoi qu'on l'ait remarqué avant nous, d'observer la justesse et la beauté du choix des sujets pour cette galerie. Quand on chérit les convenances, quand on en sent vivement le prix, qu'il est doux de penser que la maison de plaisance du meilleur des rois, du père des sujets dont il est adoré, portera tous les caractères du temple de la bienfaisance, en retraçant les principaux traits de bonté des Dieux de l'humanité ! »⁶⁴⁹. Comprenant bien les intentions de Cochin, Mathon de La Cour retient la nouveauté du programme avec raison :

⁶⁴⁶ « Observations [...] », [anonyme], *op. cit.*, *M.F.*, octobre 1765, pp. 145-146.

⁶⁴⁷ « Lettre de Cochin du 14 octobre 1764 », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XIX, p. 325.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 325.

⁶⁴⁹ « Observations [...] », [anonyme], *op. cit.*, *M.F.*, octobre 1765, p. 159.

« C'est un beau projet, Monsieur, que celui de cette galerie. Jamais sous les lambris des rois on n'avait encore employé les arts à un plus noble usage ; on n'y verra ni des batailles, ni des triomphes, ni les crimes des Dieux, ni les fureurs des conquérants ; mais des leçons précieuses de bienfaisance et de vertu. Ce fera un monument consacré à la mémoire des bons princes ; monument bien plus utile que tous ceux qu'on destine aux fameux guerriers. Car il est plus nécessaire, qu'on ne croit, de montrer en quoi consiste la vraie gloire. Sans les éloges prodigués à Alexandre, César n'eût pas bouleversé le monde »⁶⁵⁰.

L'auteur cite des sujets fréquents dans les tableaux qui ornent les résidences royales : batailles, triomphes, fureurs des conquérants et enfin « crimes » des dieux de l'Olympe. À l'exception des scènes amoureuses mythologiques, ce sont des thèmes du monarque conquérant. Mathon de La Cour se montre sensible au renouvellement de l'image royale. Ce qui est intéressant ici est qu'il cite l'épisode d'un des sujets de la série pour le roi de Pologne (ill. 712-715) que nous avons mentionné plus haut : *César devant la statue d'Alexandre* (fig. 406). Le livret du Salon de 1767 explique pour ce tableau de Vien, qui illustre le thème de l'émulation : « César débarquant à Cadix, trouve dans le Temple d'Hercule la statue d'Alexandre, et gémit d'être inconnu à l'âge où ce héros était déjà couvert de gloire »⁶⁵¹. La série de Choisy manifeste donc plus clairement l'humanité du souverain que la série du château royal de Pologne.

Cependant, la fable de Boissard, publiée en 1773, quatre ans après l'exposition des tableaux de Choisy au Salon, témoigne du caractère inadéquat du programme de la

⁶⁵⁰ Mathon de La Cour, *op. cit.*, 1765, p. 18.

⁶⁵¹ [Anonyme], *Explication des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie royale* [...], Paris, Hérisant, 1767, p. 8.

galerie de Choisy (Annexe 9). Selon Michel, ce texte évoque le programme de Choisy à tel point que l'on voit Cochin dans le singe Gilles qui, d'après les conseils des « esprits éclairés », représente les traits d'humanité du roi lion malgré les caractères traditionnels de la monarchie, mettant l'accent sur la puissance⁶⁵². La critique faite par du Pont de Nemours à l'encontre du choix des scènes du cycle de la *Vie de saint Louis* pour la chapelle de l'École militaire est également révélatrice de l'image attendue d'un roi, même saint. Au sujet du tableau de Hallé, *Saint Louis portant en procession, de Vincennes à Paris, la sainte couronne d'épine*, du Pont de Nemours propose un autre sujet qui lui paraît convenir : « Un roi de France soutenant presque seul à la tête du pont de Taillebourg les efforts de l'armée anglaise et donnant à sa gendarmerie le temps de passer aurait offert un tableau bien plus propre à exalter l'âme et le courage des élèves de l'École royale militaire et à déployer les talents d'un grand peintre [...]. C'est une chose étrange que saint Louis, ayant été lui-même un très grand homme de guerre, on n'ait dans les dix tableaux de sa vie destinés pour de jeunes guerriers choisi aucun sujet militaire »⁶⁵³. En réalité, une scène de bataille est commandée à Jean-Bernard Restout, mais son tableau n'est alors pas fini pour le Salon. Mais ce commentaire révèle bien que le sujet guerrier convient à l'image traditionnelle du roi de France ainsi qu'à la destination du tableau.

Ainsi, les critiques sont partagés sur le concept du programme iconographique de Choisy, qui vise à renouveler l'image royale : quelques-uns sont attachés à la tradition du monarque conquérant et militaire.

⁶⁵² Michel, *op. cit.*, 1993, p. 144.

⁶⁵³ S. du Pont de Nemours, « Lettres sur les Salons de 1773, 1777 et 1779 adressées par du Pont de Nemours à la margrave Caroline-Louise de Bade », *Archives de l'art français*, nouv. période, t. 2, 1908, p. 9.

Réaction du roi au programme de Cochin et remplacement par celui de Pierre

Ce ne sont pas les seuls critiques qui réagissent négativement à la série de la galerie de Choisy : Louis XV lui-même, commanditaire, ordonne de décrocher les grands tableaux d'histoire (Annexe 5). Signalant que deux mois plus tard, en mars, Louis XV reprend l'initiative contre les parlementaires avec la séance « de la Flagellation », Michel attribue le refus du roi à ce changement politique⁶⁵⁴. En plus de cette raison plausible, nous essayons de trouver également d'autres motifs. Il s'agit d'abord du goût personnel de Louis XV. Le roi a une prédilection pour un espace privé de détente et pour les genres considérés traditionnellement comme « mineurs », ce que montrent les séries de chasses et de scènes de genre dans les Petits appartements de Versailles ou à Fontainebleau. Il s'agit aussi du caractère de l'espace. Le château de Choisy, proche de la forêt de Sénart où le roi se plaît à chasser, orné surtout de scènes de vénerie, est considéré par le roi comme une résidence familiale, à l'opposé de Versailles, Fontainebleau et Compiègne, résidences officielles. C'est pour cela qu'après le retrait des tableaux d'histoire, Cochin pense à charger Boucher d'exécuter les tableaux de remplacement. Il propose à Marigny avec regret : « J'avais fait exécuter pour Choisy quatre tableaux représentant des actions de générosité et d'humanité de divers princes, mais ces tableaux n'ont point eu le succès que j'en attendais pour être dignes de décorer cette maison royale. [...] Pour y suppléer, j'en ai demandé quatre autres au Sieur Boucher, dont le pinceau, conduit par les grâces, m'a paru le plus propre à contribuer à l'ornement d'*un séjour aussi agréable* » [nous soulignons] »⁶⁵⁵. Boucher étant mort en 1771 avant l'exécution de ces tableaux, la commande est passée, en avril 1771, à Vien, que la charge de directeur de l'École royale des élèves protégés empêche

⁶⁵⁴ Michel, *op. cit.*, 1993, p. 145.

⁶⁵⁵ « Lettre de Cochin du 18 septembre 1766 », dans Engerand, *op. cit.*, p. 401.

d'achever. En novembre, Pierre, qui vient de remplacer Cochin au secrétariat de l'Académie, propose à Marigny la réalisation de cette série. Pierre écrit à Marigny : « [...] je me chargerai de l'exécution de ceux de la galerie de Choisy. Il y a déjà deux dessus de porte placés, qui sont très bien faits par M. Lagrenée. [...] il faut de nécessité suivre ce point donné et faire choix de sujets représentant des actions héroïques ou des actions de vertu. Je prends la liberté, Monsieur, de vous proposer les suivants : *Le Courage : Clélie traversant le Tibre avec ses compagnes ; La Vigilance : Sémiramis quittant sa toilette pour réduire [sic] Babylone ; La Piété filiale : Coriolan apaisé par les larmes de sa mère ; L'Humanité : Glaucias, roi d'Illyrie, recevant Pyrrhus enfant* »⁶⁵⁶. Pierre essaie ici de représenter « des actions héroïques » et « des actions de vertu ». À la différence des sujets proposés par Cochin, ces quatre traits représentent le double aspect du monarque traditionnel : le Courage et la Vigilance relèvent de la puissance ; la Piété filiale et l'Humanité de la générosité. En outre, Pierre sait bien les équilibrer, car les thèmes illustrant la puissance sont représentés par des souveraines, tandis que les sujets d'humanité le sont par des souverains. Ce sens d'équilibre peut se retrouver aussi dans le cycle de l'*Histoire d'Ulysse* (ill. 131-134), exécuté par Pierre vers 1747, et celui de l'*Histoire d'Hercule* (ill. 135-137) vers 1750. Pierre sait faire contraster la nudité sensuelle féminine avec le corps vigoureux masculin. Le projet pour la galerie de Choisy aurait dû viser le même effet. Avec la proposition de Boucher par Cochin après l'échec de la première série, ce qui mérite attention quant au goût du roi est la mention particulière de figures féminines par Pierre et Marigny : « Ces quatre sujets, dans lesquels il entre *beaucoup de femmes, seraient susceptibles d'agrément* et d'expression [...] » [nous soulignons]⁶⁵⁷. Marigny répond à Pierre :

⁶⁵⁶ « Lettre de Pierre à Marigny du 14 novembre 1771 », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XIX, p. 244.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 244.

« J'ai mis, Monsieur, sous les yeux du roi la proposition que vous m'avez faite [...]. Sa Majesté a agréé [...] les quatre sujets de Choisy qui sont propres, par *le grand nombre de femmes, à faire un effet gracieux* » [nous soulignons]⁶⁵⁸. Finalement, Pierre remplace *La Vigilance* ou *Sémiramis quittant sa toilette pour réduire [sic] Babylone* par *L'Heureux Présage* ou *Thésée découvrant les marques de sa naissance*, ce qui met en valeur le sujet viril. Tous les tableaux d'histoire de Pierre sont perdus et nous ne pouvons pas examiner leur expression. Mais les lettres de Cochin, de Pierre et de Marigny laissent entendre qu'en un lieu de « séjour aussi agréable », le roi préfère des sujets d'agrément et d'effet gracieux au programme iconographique proposé par Cochin, qui conviendrait à l'image attribuée à Louis XV de monarque humain et bienfaisant envers le peuple. Nous voyons ici le désaccord malencontreux entre les intentions de l'organisateur du décor, Cochin, et celle du commanditaire, le roi.

Émulation des artistes pour le progrès des Arts

En plus de renouveler la peinture d'histoire à sujets antiques pour qu'elle ait une valeur contemporaine et contribue à la propagande royale, il s'agit aussi de favoriser l'émulation des peintres académiciens en vue du progrès des Arts. Dans sa lettre du 16 octobre, Cochin écrit à Marigny : « Décorer de tableaux une galerie royale sera certainement un objet d'émulation très piquant pour les artistes sur qui vous jetez les yeux »⁶⁵⁹. Puis, il donne les raisons précises du choix des artistes qui pourraient réaliser ce projet : « C'est d'après ces réflexions que j'ai l'honneur de vous proposer de préférence : 1^o M. Carle Vanloo dont les talents sont connus dans tous les cas que l'on peut supposer ; 2^o M. Boucher, qui désire depuis si longtemps d'avoir enfin l'occasion

⁶⁵⁸ « Lettre de Marigny à Pierre du 23 décembre 1771 », publiée dans *ibid.*, t. XX, pp. 246-247.

⁶⁵⁹ « Lettre de Cochin à Marigny du 16 octobre 1764 », publiée dans *ibid.*, t. XX, p. 326.

de traiter un morceau d'histoire et pour qui la proposition à laquelle cette galerie assujettit, est si ordinaire ; 3^o M. Vien, dont vous connaissez la sagesse dans la composition et le beau fini dans l'exécution ; 4^o enfin M. Deshays dont vous voyez les succès éclatants depuis plusieurs années »⁶⁶⁰. En particulier, le choix de Boucher pour un sujet antique de vertu étonne plusieurs chercheurs de nos jours. Thomas Crow affirme : « *To give one to Boucher ! It was a good thing he never finished it* »⁶⁶¹. Michel parle de l'éclectisme stylistique chez Cochin : « Seuls comptaient pour lui les qualités plastiques et il ne lui paraissait pas incongru de faire peindre une *Clémence de Titus* par Boucher »⁶⁶². En effet, le choix de Vanloo, Boucher, Vien et Deshays semble disparate, à nos yeux *modernes*, pour former une série qui ornerait une même salle. Cependant, Cochin ne cherche-t-il pas intentionnellement à présenter variété et contraste stylistiques de façon intéressante pour montrer le résultat de l'émulation ? Il est à remarquer que Cochin est très attentif tantôt à la diversité et tantôt à l'harmonie stylistique des différents peintres qu'il charge d'un même décor. Par exemple, quand il choisit Hugues Taraval et Louis Jean-Jacques Durameau pour les dessus de porte de la salle à manger du château de Bellevue, il se montre sensible à la différence stylistique de ces peintres : « Taraval peint agréablement et précieusement ; Durameau est un génie chaud dans l'exécution, tendant au grand [...] »⁶⁶³. Or il vise à susciter l'émulation des deux peintres dans la même pièce. Pour la série des empereurs romains, Cochin précise ses intentions dans sa lettre : « J'ose assurer que ces tableaux, entre les mains de ces artistes, feront une galerie *variée* et qui paraîtra digne d'estime » [nous soulignons]⁶⁶⁴. La variété stylistique, considérée ici comme « digne d'estime »,

⁶⁶⁰ *Ibid.*, pp. 326-327.

⁶⁶¹ Crow, *op. cit.*, p. 161.

⁶⁶² Michel, *op. cit.*, 1993, p. 522.

⁶⁶³ « Lettre de Cochin à Marigny du 15 juillet 1766 », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XX, p. 50.

⁶⁶⁴ « Lettre de Cochin à Marigny du 16 octobre 1764 », publiée dans *ibid.*, t. XX, p. 327.

n'est rien d'autre que la preuve de la richesse des talents de l'École française ; la protection royale des Arts favorise leur émulation, qui doit être présentée officiellement dans une résidence du roi.

Réaction des critiques d'art envers l'expression des tableaux exposés au Salon

Cependant, malgré le zèle et le programme bien médité de Cochin, les tableaux exposés essuient des reproches. D'abord, il s'agit de la question des dimensions des figures, des tableaux et de l'espace de destination. Dès le début, Cochin est sensible à cette question et c'est la raison pour laquelle il recommande son projet à Marigny au détriment des propositions de Dandré-Bardon : « je les [les sujets de Dandré-Bardon] crois moins intéressants que ceux que j'ai eu l'honneur de vous proposer, parce que *l'application en est plus éloignée*. [...] Ce choix paraît donc mériter attention, et surtout à cause de *la proportion des figures qui, dans une galerie aussi basse, ne peuvent pas être de grandeur naturelle sans y paraître colossale* » [nous soulignons]⁶⁶⁵. Mais Diderot attribue la maladresse des compositions des tableaux exposés à leur encadrement architectural : « Il y a pourtant un mot à dire en faveur de Hallé, Vien et Vanloo ; c'est que le talent a été bien gêné par l'ingratitude du local. Il n'y a qu'un sot qui puisse demander sur un espace étroit et long, le *Massacre des Innocents* ; les *Israélites périssant de soif dans le désert* ; le *Temple de Janus fermé par Auguste* ; *Marc-Aurèle secourant les peuples affligés de la peste et de la famine* ; et d'autres sujets pareils qui entraînent une grande variété d'incidents. La hauteur de la toile détermine la grandeur des figures principales ; et deux ou trois grandes figures la couvrant tout entière, le tableau ressemble plutôt à une étude, un lambeau, qu'à une véritable

⁶⁶⁵ *Ibid.*, t. XX, p. 326.

composition »⁶⁶⁶. Le *Mercur de France* défend l'œuvre de Vanloo : « Nous avons entendu quelques reproches sur le nombre et le volume des objets relativement à l'espace de la scène. Cette critique est-elle fondée si, comme on ne peut le contester, il passe assez d'air entre chaque figure, pour que l'œil puisse y tourner facilement ? D'ailleurs, il est à considérer que pour bien représenter cette importante cérémonie, la multitude de figures était indispensable, que l'étendue de la toile était obligatoire, que le choix du sujet ne l'était pas moins »⁶⁶⁷. Pierre se montre également sensible à cette question, lorsqu'il propose des sujets à Marigny après le retrait de la série conçue par Cochin : « Ces quatre sujets [que Pierre vient de proposer], dans lesquels il y a beaucoup de femmes, seraient susceptibles d'agrément et d'expression *en observant de diminuer la proportion colossale des figures, ce qui répugne dans les appartements* » [nous soulignons]⁶⁶⁸. La présence des femmes ne contribue pas seulement à l'agrément qui correspondrait bien au goût du roi, mais aussi à permettre de diminuer la taille des figures.

Bien que, dès le début, Cochin soit conscient du problème des dimensions des figures colossales, ses sujets antiques incitent les peintres à représenter des personnages de grande taille. Cochin a probablement grande hâte de profiter d'une commande rare de « tableaux qui sont autant sous les yeux »⁶⁶⁹ pour renouveler la peinture d'histoire et favoriser l'émulation des peintres. Or son projet ambitieux s'avère malheureusement inapproprié au lieu de destination sur le plan non seulement du caractère de l'espace, résidence privée du roi, mais aussi de l'emplacement des tableaux, des dimensions et des points de vue des spectateurs.

⁶⁶⁶ Diderot, « Salon de 1765 », *op. cit.*, 1966, t. 10, p. 272.

⁶⁶⁷ « Observations [...] », *op. cit.*, *M.F.*, octobre 1765, pp. 145-146.

⁶⁶⁸ « Lettre de Pierre à Marigny du 14 novembre 1771 », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XX, p. 244.

⁶⁶⁹ « Lettre de Cochin à Marigny du 16 octobre 1764 », dans *ibid.*, t. XX, p. 327.

De plus, les trois tableaux exposés provoquent des réactions différentes au niveau de l'expression, de la vérité, de la vraisemblance et de la facilité de la lecture du sujet, ce qui révèle bien que l'opinion publique se diversifie de plus en plus à propos des critères traditionnels mêmes.

L'*Auguste* de Vanloo (Planche 24) attire l'attention du public, parce que c'est une de ses dernières grandes compositions d'histoire ; en effet, il décède cette même année. Les critiques apprécient surtout les éléments plastiques : richesse de la composition, belle ordonnance, exécution d'une grande beauté, pinceau flatteur ou vivacité des couleurs, étagement des plans⁶⁷⁰. Mais la figure, l'expression et le geste d'Auguste sont contestées par plusieurs critiques. L'auteur anonyme remarque : « on eût désiré néanmoins dans Auguste un commandement plus animé »⁶⁷¹. Mathon de La Cour signale qu'« il y a quelque raideur dans la figure d'Auguste »⁶⁷². L'auteur du *Journal encyclopédique*, qui apprécie beaucoup la qualité plastique de l'œuvre, remarque l'ambiguïté des gestes d'Auguste : « le seul défaut qu'on pourrait apercevoir, est un de ceux qu'il s'était, dit-on, proposé de rectifier, c'est que la tête d'Auguste ne paraît point tournée du côté de ceux qui exécutent ses ordres »⁶⁷³. Diderot se déchaîne contre cette figure du point de vue de la vraisemblance du caractère : « Pour votre Auguste, Monsieur Vanloo, il est misérable. Est-ce qu'il ne s'est pas trouvé dans votre atelier un élève qui ait osé vous dire qu'il était raide, ignoble et court ; qu'il était fardé comme une actrice [...]. Cela, un empereur ! Avec cette longue palme qu'il tient collée contre

⁶⁷⁰ Mathon de La Cour, *op. cit.*, 1765, p. 4 ; [Anonyme], *Critique des peintures et sculptures de Messieurs de l'Académie royale l'an 1765*, s. l., 1765, p. 7 ; [Anonyme], « Exposition des tableaux », *L'Année littéraire*, 1765, t. 6, lettre VII, 4 octobre 1765, pp. 146-147 ; « Observations [...] », [anonyme], *M.F.*, octobre 1765, pp. 145-147 ; [Anonyme], « Peintures, sculptures et gravures exposées au salon du Louvre, le 25 août 1765 », *Journal encyclopédique*, t. 7 (1765), 1^{er} novembre 1765, p. 99.

⁶⁷¹ *Critique des peintures et sculptures*, [anonyme], *op. cit.*, 1765, p. 7.

⁶⁷² Mathon de La Cour, *op. cit.*, 1765, p. 4.

⁶⁷³ « Peintures [...] », [anonyme], *op. cit.*, *Journal encyclopédique*, t. 7, novembre 1765, p. 99.

son épaule gauche, c'est un *quidam* de la confrérie de Jérusalem qui revient de la procession »⁶⁷⁴. Il signale finalement le manque de clarté du sujet : « Et le tout, que signifie-il ? Où est l'intérêt ? Où est le sujet ? »⁶⁷⁵. Le manque de vraisemblance et l'ambiguïté des gestes gênent donc la compréhension du sujet. Diderot propose une meilleure représentation du sujet : « Si j'avais eu ce sujet à exécuter, j'aurais montré le temple davantage. [...] Là, on aurait vu un grand prêtre, vénérable d'expression, de draperie et de caractère. [...] Les prêtres ont été de tout temps observateurs jaloux des souverains [...]. J'aurais attaché sur lui leurs regards attentifs. Auguste, accompagné d'Agrippa et de Mécène, aurait ordonné qu'on fermât le temple ; il en aurait eu le geste. Les prêtres, les mains passées dans l'anneau, auraient été prêts à obéir. J'aurais assemblé une foule tumultueuse du peuple, que les soldats auraient eu bien de la peine à contenir »⁶⁷⁶.

Le commentaire du *Mercur de France* semble répondre à ces critiques :

« Nous sommes (ainsi que beaucoup de connaisseurs consultés) très éloignés de trouver du froid dans cette composition, ainsi qu'on le hasarde dans une brochure⁶⁷⁷. Tous les personnages de cette scène ont le mouvement et l'expression qu'ils doivent avoir. L'action des prêtres qui ferment les portes du temple, est suffisamment animée ; celle de la foule des spectateurs, est relative au sentiment de joie et d'admiration dans lequel ils doivent être. [...] le cérémonial extérieur ne comportait pas plus de jeu dans les figures et l'artiste a même ajouté des accessoires qui l'animent et l'enrichissent. C'est cette raison qui doit faire tolérer l'espèce

⁶⁷⁴ Diderot, « Salon de 1765 », *op. cit.*, t. 10, p. 239.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, t. 10, p. 239.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, t. 10, pp. 239-240.

⁶⁷⁷ Dans une note du *Mercur de France*, on précise qu'il s'agit des *Lettres à M*** sur les peintures, etc.* de Mathon de La Cour. Cf. « Observations [...] », *op. cit.*, *M.F.*, octobre 1765, p. 146.

d'inaction qu'on reproche dans la figure d'Auguste. Nous ne voulons pas risquer d'examiner s'il était possible de lui donner plus d'intérêt et de lier d'avantage son expression à l'action du sujet »⁶⁷⁸.

L'auteur défend Vanloo, en s'appuyant sur l'autorité de « beaucoup de *connaisseurs* ». *Le Mercure de France* se montre clairement du côté des *connaisseurs* (ou amateurs) qui apprécient « l'harmonie du coloris » et « l'exactitude du costume »⁶⁷⁹. En revanche, les critiques exigent que les personnages soient clairement caractérisés et représentés. À première vue, il semble qu'ils parlent au nom des règles traditionnelles, vraisemblance et convenance⁶⁸⁰. Mais l'importance glisse vers la facilité de la compréhension du sujet et vers la mise en valeur de la vérité de l'expression vivante. La question de la vérité, qui provoque des réactions différentes chez amateurs et critiques, se trouve également dans des commentaires sur les tableaux de Hallé et de Vien.

De même que dans le tableau de Vanloo, la plupart des critiques apprécient les qualités plastiques de la toile de Hallé (Planche 25) : composition pittoresque, belle couleur, grande profondeur. Mais la veuve suppliant est critiquée au niveau de la vérité. *Le Journal encyclopédique* critique la draperie large et vigoureuse du costume de la femme, motif normalement positif en peinture, mais qui, selon lui, ne convient pas à une veuve pauvre : « la figure trop détachée de la femme était drapée d'une manière à faire plutôt une figure allégorique qu'une femme dans la pauvreté »⁶⁸¹. Mathon de

⁶⁷⁸ *Ibid.*, pp. 145-146.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 147.

⁶⁸⁰ Nous tenons à préciser qu'il y a deux sens de la convenance : l'une désigne la convenance qui exige le caractère et l'expression appropriée des personnages, du lieu ou des objets ; l'autre signifie la convenance qui évite l'expression outrée et la modérer pour embellir les objets. Ici, il s'agit évidemment de la première définition.

⁶⁸¹ « Peintures [...] », *Journal encyclopédique*, [anonyme], *op. cit.*, t. 7 (1765), novembre 1765,

La Cour signale le manque de clarté du sexe de cette figure : « il y a beaucoup de gens qui doutent si la personne qui demande justice à Trajan, est un homme ou une femme. Les artistes ne sauraient trop éviter les obscurités semblables ; elles font dans leurs ouvrages un aussi mauvais effet que dans le discours et je ne sais pourquoi il y a tant de peintres dont les compositions sont obscures »⁶⁸². Diderot signale la même chose : « J'ai dit la femme, mais c'est peut-être un jeune homme. Il faut que j'en croie là-dessus sa chevelure et le livret ; il n'y a rien qui caractérise son sexe. Cependant, une femme n'est pas plus un homme par derrière que par devant ; c'est un autre chignon, d'autres épaules, d'autres reins, d'autres cuisses, d'autres jambes, d'autres pieds »⁶⁸³.

Le livret du Salon a une mention spéciale pour la tête de Trajan : « La tête de Trajan est imitée de l'antique »⁶⁸⁴. En effet, dès 1733, un buste de Trajan (fig. 407) provenant de la collection Albani est acheté pour les musées du Capitole par le pape Clément XII comme noyau du nouveau musée qui est inauguré l'année suivante. Cependant, ce portrait de Trajan, qui fait actuellement partie de la collection de la salle des empereurs du Palais neuf des musées du Capitole, ne ressemble guère à la tête de Trajan de Hallé, car le long nez et les cheveux courts ne s'y retrouvent pas⁶⁸⁵. Nous ne pouvons pas savoir exactement de quel « antique » le peintre a imité la tête de Trajan, mais la mention spéciale dans le livret et de nombreux commentaires des critiques du Salon rappelle l'importance de l'imitation de l'antique à cette époque⁶⁸⁶.

Le débat des critiques, provoqué par la tête de l'empereur, nous fait voir la mise en question de la primauté entre vérité et vraisemblance. *Le Journal encyclopédique*

p. 103.

⁶⁸² Mathon de La Cour, *op. cit.*, 1765, p. 14.

⁶⁸³ Diderot, « Salon de 1765 », *op. cit.*, 1966, t. 10, p. 265.

⁶⁸⁴ *Explication* [...], [anonyme], *op. cit.*, 1765, p. 8.

⁶⁸⁵ Seznec suppose qu'elle a été copiée de la statue dite d'Auguste, qui est un portrait d'un amiral romain, conservé aux musées du Capitole. Cf. Seznec, *op. cit.*, p. 110.

⁶⁸⁶ *Critique des peintures et sculptures*, [anonyme], *op. cit.*, 1765, p. 11.

montre la question : « [...] la tête de Trajan est d'après antique, moins noble que le peintre ne l'ait faite, s'il l'eût peinte d'après son idée, mais plus remarquable »⁶⁸⁷. Il reconnaît que la représentation d'après l'idée de l'artiste serait plus noble, mais conclut que la description d'après antique est plus remarquable. L'enjeu n'est pas ici l'*idéalis*ation dans les œuvres antiques, mais la *vérité historique* qu'elles transmettent. Le *Mercur*e de France soutient que la vérité historique est considérée comme plus importante que la vraisemblance : « Le peintre a eu l'attention d'imiter d'après antique la tête de Trajan. On doit être toujours satisfaisant de connaître les traits et la physionomie des bienfaiteurs du monde. Ce n'est pas le cas où la vraisemblance soit préférable au vrai »⁶⁸⁸.

Bien évidemment, Diderot critique la tête de Trajan de Hallé : « Monsieur Hallé, votre Trajan, imité de l'antique, est plat, sans noblesse, sans expression, sans caractère. Il a l'air de dire à cette femme : « Bonne femme, je crois que vous êtes lasse ; je vous prêterais bien mon cheval » »⁶⁸⁹. Le commentaire de Mathon de La Cour montre que la question est délicate :

« M. Hallé a imité de l'antique la tête de Trajan : c'est une attention dont on doit lui savoir gré ; mais le caractère de cette tête est commun. Il ne répond point à la grande idée que nous avons de cet empereur. Lequel vaut mieux de peindre les hommes tels qu'ils ont été, ou tels que l'imagination nous les représente, quand nous pensons à leurs actions ? [...] Faut-il peindre Epaminondas petit et difforme ? ou faut-il sacrifier la vérité à la vraisemblance et à tous les préjugés

⁶⁸⁷ « Peintures [...] », [anonyme], *op. cit.*, *Journal encyclopédique*, t. 7 (1765), novembre 1765, p. 103.

⁶⁸⁸ « Observation [...] », *op. cit.*, *M.F.*, octobre 1765, p. 157.

⁶⁸⁹ Diderot, « Salon de 1765 », *op. cit.*, t. 10, p. 265.

du climat et des modes sur les physionomie ? Si M. Hallé avait voulu employer pour son Trajan une tête d'invention, je suis persuadé qu'elle aurait eu plus de noblesse et qu'elle aurait produit plus d'effet. Cependant, je pencherais pour la vérité des ressemblances ; mais il faut du moins éviter la froideur et la monotonie des médaillons. En conservant les mêmes têtes, on doit les animer, on doit donner aux traits le jeu que produisent les passions »⁶⁹⁰.

L'auteur hésite quelque peu devant la question de la primauté entre vérité historique et vraisemblance, mais il accorde finalement plus d'importance à une expression convaincante. Son hésitation prouve que la signification de la vérité prend de l'importance dans la tendance naturaliste de l'époque. L'exigence de l'auteur, qui propose de respecter la vérité en évitant la monotonie des médaillons, en animant la tête et en lui donnant des passions, semble très difficile à transposer réellement dans un tableau. La vérité historique est normalement appréciée chez les connaisseurs et les amateurs, mais la vraisemblance permet au public la lecture facile d'une expression convaincante.

Le tableau de Vien (Planche 26) propose également une question controversée. Il s'agit ici de la primauté entre vérité et convenance : la vérité des passions représentées et la convenance qui respecte la décence permettant d'atténuer une expression trop crue. Diderot déprécie la composition de Vien ainsi :

« Premièrement, cet enfant qui mange ne mange point assez goulûment, comme un enfant qui a souffert la faim ; il est gras et bien repu. La mère, qui me tourne le dos, reçoit le pain, comme on le repousse ; ses mains n'ont pas la position de mains qui

⁶⁹⁰ Mathon de La Cour, *op. cit.*, 1765, pp. 14-15.

reçoivent. Cette fille expirante, entourée de ses parents, est froide d'expression ; on ne sait ce qu'elle veut, ce qu'elle demande. [...] son visage [de Marc-Aurèle] est sans expression ; il est bien sans douleur, sans commisération, dans toute l'apathie de sa secte. Que dirai-je de cette femme colossale étendue sur les degrés de l'estrade ? Dort-elle ? Est-elle morte ? Je n'en sais rien. Et cet enfant ? Est-ce là l'action d'un enfant sur le cadavre de sa mère ? [...] J'ai beau chercher quelques traces effrayantes des horreurs de la famine et de la peste, quelques incidents horribles qui caractérisent ces fléaux, il n'y en a point [...] »⁶⁹¹.

L'adoucissement de l'expression qui représente les horreur des fléaux est ici considéré comme manque d'expression. Dans l'analyse iconologique du tableau, nous avons signalé que Vien s'appuyait sur l'iconographie traditionnelle de la peinture religieuse, aumône d'un saint, et que les sénateurs ressemblaient aux apôtres. Effectivement, Diderot le remarque, mais dans un sens négatif : « Pourquoi avoir donné à ces sénateurs des têtes d'apôtres ? car ce sont certainement des têtes d'apôtres »⁶⁹². Du point de vue de la vraisemblance, il considère qu'ils manquent d'expression convaincante, mais il ne remarque pas la référence importante qui donne de la signification à cette composition.

L'Année littéraire présente l'essentiel de l'enjeu :

« Le tableau de M. Vien représentant *Marc-Aurèle* [...] est justement admiré des connaisseurs. On ne peut que louer l'auteur d'avoir fait dominer dans ce morceau les accidents relatifs à la famine plutôt que ceux qui peuvent convenir à la peste.

⁶⁹¹ Diderot, « Salon de 1765 », *op. cit.*, 1966, t. 10, p. 271.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 271.

Elle est suffisamment désignée par quelques malades qui sont sur le devant du tableau. Les objets hideux qu'on pourrait supposer caractériser davantage les maladies contagieuses, auraient déparé son tableau et l'auraient peut-être rendu inadmirable dans le lieu de sa destination, il n'a pris que ce qui peut le rendre touchant sans causer de dégoût »⁶⁹³.

Selon ce commentaire, les connaisseurs comprennent bien la convenance que Vien respecte dans ce tableau. Il est significatif que Diderot examine la pure représentation du sujet du tableau, présenté dans une exposition, espace neutre, tandis que l'auteur de *L'Année littéraire* est sensible également au lieu de sa destination. Et le *Mercur de France* présente, comme toujours, l'opposition des amateurs et des critiques considérés ici comme vulgaires :

« La tristesse nécessaire de l'aspect qu'offre ce sujet, la sévérité de la grande manière du peintre, sont admirablement compensées par les excellentes parties de l'art qu'il a employées. Ces parties plus recommandables que le vulgaire ne pense, ont fait il y a déjà longtemps une réputation distinguée à cet artiste ; non seulement elles la soutiennent, mais elles la confirment ; mais elles doivent l'étendre encore par ce dernier morceau. Cette opinion est celle de la plus saine partie des amateurs et de ses confrères les plus célèbres. Le public, auquel le grand mérite n'échappe jamais en entier, a vu aussi ce tableau avec attention et en a paru satisfait en général »⁶⁹⁴.

⁶⁹³ « Exposition des tableaux », [anonyme], *op. cit.*, *L'Année littéraire*, 1765, p. 150.

⁶⁹⁴ « Observations [...] », [anonyme], *op. cit.*, *M.F.*, octobre 1765, pp. 158-159.

Le manque de chaleur, poésie et imagination, la dureté, la sécheresse et la monotonie que Diderot déprécie sont ici défendus comme « sévérité de la grande manière » propre à Vien, que l'auteur du *Journal encyclopédique* regarde comme « ordonnance simple » qui « tient de l'antique »⁶⁹⁵. La question du suffrage du « public » est naturellement très difficile à évaluer, bien que ce soit un lieu commun pour les auteurs de justifier leur opinions en y ayant recours.

L'exigence de lecture facile et d'expression claire est aussi reconnaissable dans la critique des peintures allégoriques de Lagrenée. Ces deux tableaux sont généralement très appréciés pour leurs caractéristiques dignes d'un maître ancien : composition d'un grand goût, choix de caractères de têtes nobles, expression forte et belle, etc⁶⁹⁶. Diderot se montre enthousiaste envers *La Justice et la Clémence* (Planche 27) : « Quelle figure que cette Clémence ! Où a-t-il pris cette tête-là ? C'est l'expression de la bonté même ; mais elle est bonne de caractère, de position, de draperie, d'expression, du dos, des épaules, de tout »⁶⁹⁷. Pour *La Bonté et la Générosité* (Planche 28), il écrit : « le morceau est enchanteur et du plus grand effet ; les caractères de têtes on ne saurait plus beaux ; et puis des pieds, des mains, de la chair, de la vie »⁶⁹⁸.

Mais l'ambiguïté iconographique de la figure de la Générosité est l'objet de quelques critiques. Mathon de La Cour affirme : « J'avoue que ce dernier emblème [la Générosité] ne me paraît pas assez juste. Il conviendrait mieux à la prodigalité, qui dissipe sans savoir pourquoi, qu'à la vraie générosité, qui ne donne que pour faire des heureux »⁶⁹⁹. Le *Journal encyclopédique* rétorque, non sans peine : « M. de La Cour

⁶⁹⁵ « Peintures [...] », [anonyme], *op. cit.*, *Journal encyclopédique*, t. 7, novembre 1765, p. 104.

⁶⁹⁶ « Exposition des tableaux », [anonyme], *op. cit.*, *L'Année littéraire*, 1765, pp. 152-153 ; *Critique des peintures et sculptures*, [anonyme], *op. cit.*, 1765, pp. 13-14.

⁶⁹⁷ Diderot, « Salon de 1765 », *op. cit.*, 1966, t. 10, p. 275.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 276.

⁶⁹⁹ Mathon de La Cour, *op. cit.*, 1765, pp. 20-21.

[...] prétend que la Générosité qui répand l'or à plusieurs mains, ressemble trop à la Prodigalité. Cette critique est fautive, parce que le peintre ayant caché les personnages sur qui se répandent les largesses de la Générosité, elle ne jette point son or au hasard ; en le laissant tomber de ses mains bienfaisantes, elle a l'air de consulter sa sœur qui l'accompagne »⁷⁰⁰. L'auteur essaie de défendre l'artiste avec un raisonnement *réaliste* : les personnages recevant des pièces d'or doivent se trouver derrière ces figures allégoriques ou à l'extérieur de la composition. Mais cette argumentation est d'autant moins convaincante qu'il s'agit d'une représentation. De plus, il ne nous semble pas que la Générosité consulte la Bonté, désignée comme sa sœur, pour distribuer des biens. Le *Mercur de France* reconnaît la remarque de Mathon de La Cour : « On a fait une remarque assez juste à l'égard de l'action de la Générosité qui jette en l'air des pièces d'or, lorsqu'on dit que cette action désignait plutôt la prodigalité que la vertu qu'on voulait représenter : mais on doit facilement mesurer de pareilles méprises, si l'on peut les qualifier ainsi, lorsque l'on pensera à l'extrême difficulté de donner un corps à certaines idées que l'esprit connaît facilement »⁷⁰¹.

Dès le début, les artistes ont tendance à transformer les figures allégoriques proposées par Ripa, parce qu'une représentation fidèle à sa description serait souvent trop irréaliste. Mais au XVIII^e siècle, les peintres interprètent encore plus librement qu'avant et inventent de nouvelles figures. *Les Quatre états* (ill. 685-688) de Lagrenée, exposé au Salon de 1767 et vivement apprécié par la critique, est un exemple de l'allégorie inventée. En revanche, cette liberté d'interprétation des figures risque d'obscurcir leur signification. Par exemple, un des *Cinq sens*, exécuté par Lagrenée, *Le Toucher* (fig. 408), qui représente l'Amour touchant une femme, est parfois

⁷⁰⁰ « Peintures [...] », [anonyme], *op. cit.*, *Journal encyclopédique*, t. 7, novembre 1765, p. 105.

⁷⁰¹ « Observations [...] », [anonyme], *M.F.*, octobre 1765, p. 160.

interprété comme *L'Amour et l'Amitié* ou *L'Amour et Psyché*. Dans la série des figures allégoriques de la grand-chambre du Palais du Parlement de Douai (ill. 739-744), trois tableaux peuvent être interprétés de deux façons. La figure de *L'Étude* ou *La Science* (fig. 409) est une invention nouvelle et la lampe symbolisant la lumière des connaissances suggère autant l'une que l'autre. *La Force* ou *La Justice* (fig. 410) et *La Justice* ou *L'Indépendance* illustrent chacun des éléments qui représentent ces concepts, mais leurs significations, ouvertes à l'interprétation, causent parfois des difficultés de lecture, ce que montrent les dessus de porte de Choisy.

Diversification des spectateurs et évolution du caractère des décors royaux

La multiplication des modes de réception engendre différents types de spectateurs et apporte différents goûts et critères. Le grand public apprécie les paysages et les natures mortes, tandis que les critiques souhaitent avec ardeur la « restauration » de la peinture d'histoire. La critique des tableaux de Choisy révèle que dans les années 1760, les critères traditionnels tels qu'expression, vraisemblance, convenance, draperie, noblesse des caractères, etc., sont toujours respectés, en même temps que nous les voyons mis en cause par un glissement vers le naturalisme. Les spectateurs sont partagés sur la question de la priorité entre la vérité historique et la vraisemblance. L'expression claire est recommandée pour la narration *explicite*, parfois au détriment de la convenance. L'allégorie complexe ou pédante est condamnée du point de vue réaliste⁷⁰² et favorise l'utilisation d'attributs simples. Les reproches faits à la figure de la Générosité de Lagrenée ne concernent pas sa discordance d'avec le code de Ripa,

⁷⁰² La critique de Bachaumont envers *L'Allégorie de la Paix* de Noël Hallé, exposé au Salon de 1767, reprend le reproche de l'abbé Dubos : « Vous sentez, Monsieur, combien l'allégorie doit être froide. Quel contraste ! Minerve vis-à-vis de marchands de la rue Saint-Denis ! » (L. P. de Bachaumont, « Lettre du 6 septembre 1767 », *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours ou Journal d'un observateur par feu M. de Bachaumont*, Londres, J. Adamson, t. 3, 1777-1789, p. 13.

mais l'in vraisemblance et le désaccord avec le sens commun, plus large. Toute cette tendance naturaliste sert à faciliter la lecture du sujet et permet au public l'accès aux Beaux-Arts, autrefois réservé à l'élite. L'engouement pour la peinture de genre de Greuze est un des succès rares de concordance entre la politique artistique des Bâtiments et le goût du public. Il sait bien équilibrer ses carrières privée et officielle. Ses nombreuses œuvres de jeunes filles dans une attitude souvent langoureuse connaissent une grande popularité et les expressions de ses figures, mélancoliques ou rêveuses, sont très ambiguës. En même temps, il aspire à une carrière officielle, soutenue par la direction des Bâtiment du roi, bien qu'il ne soit pas peintre d'histoire⁷⁰³. Dans ses peintures de genre où se trouvent beaucoup de personnages de divers âges, les têtes et les gestes sont aussi variés et éloquents que dans la peinture d'histoire, contraste saisissant avec ses figures de jeunes filles. Le soutien officiel et son succès public prouvent que les peintres se libèrent de la hiérarchie des genres et que le goût se diversifie, ce qui permet une influence réciproque des genres. De plus, les personnages bien caractérisés et expressifs de Greuze correspondent aux critères traditionnels, que les connaisseurs respectent, ainsi qu'aux attentes d'un large public, auquel une narration facile est plus accessible.

Les sujets préférés eux-mêmes révèlent ce courant d'une *popularisation* de la réception des œuvres d'art. Les thèmes recommandés sont évidemment édifiants, mais sont en particulier ceux que le public peut partager et avec lesquels il peut sympathiser. Les critiques ont une inclination pour le sujet de morale *publique*. Dans ce contexte, les sujets nationaux sont privilégiés par la direction des Bâtiments du roi ainsi que par la critique d'art. Un des exemples les plus importants est la série de paysage : *Les Ports*

⁷⁰³ Crow, *op. cit.*, 1985, pp. 138-153.

de France, exécutée par Joseph Vernet entre 1754 et 1765⁷⁰⁴. Son grand succès auprès du public reflète bien le sentiment national de l'époque, où la rivalité avec l'Angleterre est l'enjeu de la politique internationale. Les ports montrent le développement du commerce et la prééminence de la France sur les océans. Cette série est une réussite de la correspondance entre la propagande politique de l'État et le sentiment national du public. Dans la peinture d'histoire, l'engouement pour la vie de saint Louis mérite une attention particulière⁷⁰⁵. Entre autres se remarquent le décor peint de l'église Saint-Louis des Invalides, exécuté au début du XVIII^e siècle, celui de l'église Saint-Louis de Versailles, peint dans les années 1760 et le cycle de la *Vie de saint Louis* de la chapelle de l'École militaire, dont les onze tableaux sont exposés au Salon de 1773. Les sujets d'histoire nationale, dont le cycle de Clovis de Natoire est précurseur, sont également loués par les critiques. Il s'agit de l'histoire de la monarchie, qui commence à être tenue pour celle de la *Nation* française. La nostalgie pour le règne de Louis XIV, idéalisé comme âge d'or de la France, s'inscrit aussi dans cette tendance. Henri IV, qui donne une image plus populaire, fournira de nombreux sujets sous le règne de Louis XVI, pour qui il est une des références les plus importantes (fig. 411 et 412).

La politique artistique et la réaction qu'elle suscite chez divers critiques et amateurs révèlent la complexité du processus de cette *popularisation*. La direction des Bâtiments est désormais obligée de faire face à l'apparition du public qui évolue au fil du temps et de prendre en considération l'opinion publique qui se diversifie. L'élaboration du programme iconographique de la série de la galerie du château de Choisy reflète bien cette complication. Tout en méprisant les demi-connaisseurs et en

⁷⁰⁴ Sur cette série, nous avons consulté principalement les ouvrages suivants : L. Manœuvre ; É. Rieth, *Joseph Vernet : 1714-1789 : Les Ports de France*, Arcueil, Anthèse, 1994 ; A. Cantin, « Les Ports de France (1753-1763) de Joseph Vernet : un regard au service du roi », *Histoire de l'art*, n° 65, 2009, pp. 59-69 , pp. 176-177 ; D.-M. Boëll ; V. Duchêne, *Les Vues des Ports de France*, Paris, Musée national de la Marine, 2011.

⁷⁰⁵ Bézauray, *op. cit.*

ayant peu confiance dans le jugement artistique de la grande partie du public, Cochin essaie de trouver les sujets qui pourraient avoir une dimension sociale. L'idée du monarque bienfaiteur répond à la politique de l'amélioration de l'image royale ainsi qu'aux attentes des encyclopédistes qui influencent l'opinion publique. Le programme iconographique de la série de Choisy correspond donc à un but à la fois officiel et public. Ce serait un projet de rapprochement de la monarchie et de la population, rêve des encyclopédistes. Ce décor peint aurait pu concourir au renouvellement des sujets antiques par référence à la politique contemporaine, qui permettrait d'intéresser davantage le public.

Le Salon a pour objectif original de présenter le Grand goût, qui n'est rien d'autre que le goût officiel, et d'instruire le public avec un didactisme autoritaire. Cependant, les spectateurs commencent à exiger, au fur et à mesure, que l'exposition officielle serve à la gloire de la *Nation* plutôt que de la monarchie. Même la collection royale devient objet de discussion et est considérée comme patrimoine *public* : les critiques réclament l'ouverture du musée royal au grand public⁷⁰⁶. De la même manière, nous voyons une évolution du caractère des commandes officielles et de la perception des décors royaux depuis le règne du Roi-Soleil. Par exemple, bien qu'exécutés pour orner les châteaux royaux au XVII^e siècle, les projets des séries de tapisseries sont conçus au XVIII^e siècle

⁷⁰⁶ Dès 1746, La Font de Saint-Yenne propose la création de la galerie royale dans le palais du Louvre cette idée : La Font de Saint-Yenne, *Réflexions [...], op. cit.*, 1747, pp. 32-41. La galerie du palais du Luxembourg est ouverte par Tournehem, à titre temporaire, avant de construire un bâtiment destiné à exposer la collection royale. Sous le directorat de Marigny, en 1755, la démolition d'une partie du palais du Louvre commence et plusieurs projets sont proposés pour la galerie royale. Cf. E.-J.-F. Barbier, *Chronique de la régence et du règne de Louis XV (1718-1763), ou Journal de Barbier*, 8 vols, Paris, Charpentier, 1857-1866, t. 6, pp. 131-132 ; [Anonyme], « Arts utiles : architecture », *Mercure de France*, avril 1755, pp. 167-175 ; 田中佳「フランス革命前夜のルーヴル美術館計画(1751-1789年)」聖学院大学総合研究所紀要、47号、2009年、461-490頁 (K. Tanaka, « Projets du musée du Louvre à la veille de la Révolution française (1751-1789) », *Bulletin de l'Institut des Recherches générales de l'Université Seigakuin*, n° 47, 2009, pp. 461-490. L'article « Louvre » de l'*Encyclopédie* parle également du projet de la construction du musée : Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie*, t. IX, 1751-1765, p. 707.

presque exclusivement pour encourager la manufacture royale des Gobelins. Les concours de peinture d'histoire, organisés par le duc d'Antin en 1727 et par Tournehem en 1747, ont pour but d'encourager l'émulation des peintres d'histoire.

Dans ce contexte, les résidences royales ne font pas exception. Sous le règne de Louis XIV, les académiciens servent le pouvoir royal et essaient d'élever leur statut social sous son autorité. Mais au XVIII^e siècle, depuis la direction de Tournehem particulièrement, bien qu'on répète le même discours — la contribution des Beaux-Arts à la gloire de Louis XV —, l'encouragement des activités artistiques par la direction des Bâtiments du roi devient lui-même l'objectif de toutes les démarches. Le but est désormais inversé : ce ne sont plus les Beaux-Arts qui servent à la gloire de la monarchie, mais c'est l'État qui doit contribuer au progrès des Arts. Méprisant la compétence du public à juger la peinture et défendant les académiciens contre les attaques des critiques, Cochin n'a certainement pas l'intention d'imposer le *service public* aux Beaux-Arts. Mais dans cette situation, Cochin, qui essaie de présenter l'image d'un monarque bienfaiteur du peuple, pense probablement que l'État a pour mission de contribuer au progrès des Arts. Pour en exprimer les résultats, les projets des décors des résidences royales, extrêmement rares dans cette période de grande difficulté financière, sont très importants. Pour Bellevue, le Petit Trianon et Choisy, Cochin tente d'offrir aux peintres de tous les genres l'occasion de s'affirmer, en leur distribuant des commandes. Cependant, la direction des Bâtiments du roi accorde de l'importance à la contribution au progrès des Arts, à tel point qu'il arrive que la direction ne réponde pas suffisamment au goût du commanditaire ou que ses démarches aient pour résultat de négliger l'usage envisagé de l'espace par le commanditaire. D'après ses lettres adressées à Marigny, Cochin tient toujours compte de la destination des tableaux pour en concevoir le programme iconographique et pour distribuer aux

peintres de différents genres des commandes les décors peints destinés aux résidences royales. Mais le refus de la série de la galerie de Choisy par le roi est un exemple révélateur de la discordance possible entre l'administration des Arts et le monarque.

Il y a un autre exemple de l'ambition des Bâtiments qui semble dépasser le seuil de convenance d'un décor. Bien qu'ils ne soient pas refusés, les tableaux d'histoire destinés à la salle à manger de Bellevue ne correspondent pas bien à leur destination. En effet, pour respecter le caractère de l'espace, Cochin choisit des sujets d'histoire qui permettent de représenter des scènes de table. Toutefois, ce sont surtout des histoires horribles et les deux tableaux qui nous parviennent manifestent une dissonance : les *Noces de Persée troublées par Phinée* (fig. 413) montre la tête de Méduse ; dans le *Festin donné aux Dieux par Tantale* (fig. 414), Jupiter ressuscite Pélopes et lui met une épaule d'ivoire, la sienne ayant été mangée par Cérès. Les compositions de Taraval ont beaucoup de force et d'effet et annonce la peinture d'histoire du nouveau style, dramatique et viril, mais ces scènes ne risqueraient-elles pas de couper l'appétit des convives ?

Toutefois, dans le cas de la série de Choisy, étant donné le caractère de l'espace de la galerie, l'ambition de Cochin est compréhensible, bien que le château lui-même soit considéré comme résidence familiale. Car, en général, ce sont surtout les appartements de parade, sphère officielle, qui, exposés à plus de visiteurs, permettent d'exprimer clairement des messages politiques et esthétiques. Le décor peint que nous discuterons dans le chapitre suivant, série de la salle à manger du Petit Trianon, est destiné à une maison de plaisance, espace plus intime, construit pour le roi et sa maîtresse, la marquise de Pompadour. Mais Cochin, lui, y trouve une autre occasion pour manifester le progrès des Arts. Nous examinerons comment il essaie de renouveler les sujets rebattus de l'allégorie mythologique, en fournissant une dimension

sociale contemporaine, de la même manière que dans la galerie de Choisy.

Chapitre 2 Sujets alimentaires de la salle à manger du Petit Trianon (1766-1776)

À la demande de Louis XV, le marquis de Marigny requiert, le 1^{er} février 1768, de Cochin des propositions de sujets pour le Petit Trianon et des noms de peintres qui pourraient être chargés de ce travail (Annexe 10)⁷⁰⁷. Il propose, pour la salle à manger, « des sujets relatifs aux aliments »⁷⁰⁸. Le directeur des Bâtiments commande d'abord à Jean-Baptiste Marie Pierre, *La Pêche* ou *Le Triomphe de Neptune et Amphitrite*, à Louis-Jean-François Lagrenée, *La Moisson* ou *Cérès enseignant l'agriculture au roi Triptolème* ; à Gabriel-François Doyen, *La Vendange* ou *Le Triomphe de Bacchus* et enfin à Joseph-Marie Vien, *La Chasse* ou *Diane ordonnant de distribuer le gibier aux bergers des environs*. Un changement intervient dès lors : Doyen exécutera *La Pêche* (Planche 29) et Pierre *La Vendange*⁷⁰⁹. Ce dernier commence le tableau mais, trop occupé par le décor du château de Choisy, le confie à Noël Hallé en 1771⁷¹⁰. Le tableau de Lagrenée (Planche 30) est exposé au Salon de 1769, celui de Vien (Planche 33) en 1773⁷¹¹.

À la fin de l'année 1773, trois tableaux sont acceptés à la Surintendance de

⁷⁰⁷ « Lettre de Marigny à Cochin du 1^{er} février 1768 », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XX., pp. 137-138. Cf. Locquin, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁰⁸ « Lettre de Cochin à Marigny du 20 février 1768 », dans *ibid.*, t. XX., pp. 138-141.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 138-140. Cf. Aaron et Lesur, *op. cit.*, p. 305.

⁷¹⁰ « Lettre de Pierre à Marigny du 14 novembre 1771 », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XX., pp. 243-244 ; « Lettre de Marigny à Pierre du 8 décembre 1771 », dans *ibid.*, pp. 245-246 ; « Lettre de Marigny à Pierre du 23 décembre 1771 », dans *ibid.*, pp. 246-247.

⁷¹¹ Sandoz pense que le tableau de Doyen est peut-être exposé au Salon de 1773, bien que le livret du Salon ne le mentionne pas. Cf. Sandoz, *op. cit.*, 1975, p. 42.

Versailles, tandis que la composition de Hallé (Planche 31) déplaît. Pierre reprend donc la toile qu'il a commencée⁷¹² et le 8 décembre 1773, elle arrive à Versailles (Planche 32)⁷¹³. Après la mort de Louis XV en mai 1774, Louis XVI donne le Petit Trianon à la reine Marie-Antoinette. *La Pêche* de Doyen est retiré et le peintre commence à composer une deuxième version. En novembre 1775, Pierre doit encore demander au comte d'Angiviller, nouveau directeur des Bâtiments du roi, s'il convient d'installer les tableaux de Lagrenée, de Hallé et de Vien dans la salle à manger⁷¹⁴. Vers la fin de l'année 1775, *La Moisson* de Lagrenée, *La Vendange* de Pierre et *La Chasse* de Vien sont mis en place. Cependant, en juillet 1776, Doyen supplie de le décharger du tableau de *La Pêche*⁷¹⁵, ce que le ministre accepte. Le directeur écrit à Pierre qu'il faut « engager M. Hallé à faire à son tableau quelques corrections et de le faire replacer en prévenant la Reine qui, peut-être et même probablement, s'en contentera »⁷¹⁶. Ainsi, le tableau de Hallé est enfin remonté en juillet 1776 pour pallier l'absence de celui de Doyen⁷¹⁷. Donc, l'ensemble comporte finalement les deux versions des *Vendanges* de Hallé et de Pierre⁷¹⁸.

⁷¹² « Lettre de Pierre à l'abbé Terray du 1^{er} décembre 1773 », dans *ibid.*, t. XXI, pp. 13-14.

⁷¹³ « Lettre de Pierre à Jeaurat, 8 décembre 1773 », A. N., AP 392², f^o 251 ; « Lettre de Pierre à Bailly, 8 décembre 1773 », A. N., AP 392², f^o 251, toutes deux mentionnées dans : Aaron et Lesur, *op. cit.*, p. 306 ; « Lettre de Pierre à l'abbé Terray du 27 juin 1774 », dans *ibid.*, t. XXI, p. 22.

⁷¹⁴ « Lettre de Pierre à d'Angiviller du 9 novembre 1775 », dans *ibid.*, 1906-1907, p. 67.

⁷¹⁵ « Lettre de Pierre à d'Angiviller du 14 juillet 1774 », dans *ibid.*, t. XXI, p. 101.

⁷¹⁶ « Lettre de d'Angiviller à Pierre du 22 juillet 1776 », dans *ibid.*, t. XXI, pp. 101-103, cité dans *Marie-Antoinette à Versailles : le goût d'une reine*, cat. exp., dir. B. de Boysson et X. Salmon, Bordeaux, musée des Arts décoratifs, 21 octobre 2005-30 janvier 2006, Bordeaux, musée des Arts décoratifs, 2005, p. 84.

⁷¹⁷ Gaehtgens et Lugand affirment que le tableau de Lagrenée et celui de Vien, ainsi que celui de Hallé sont mis en place en 1775, mais la toile de Hallé étant signée et datée de 1776, l'installation doit se faire en 1776. Cf. Gaehtgens et Lugand, *op. cit.*, p. 187.

⁷¹⁸ Aaron et Lesur, *op. cit.*, p. 306. Les tableaux de Doyen et de Pierre sont transférés au musée du Louvre. Comme Pierre peint gratuitement son tableau pour le Trianon, aucun mémoire ne figure dans les comptes des Bâtiments, ce qui explique sans doute que cette composition soit par la suite attribuée à Hallé sur le même sujet. Les notes sur la restauration des tableaux du Petit Trianon, rédigé par Marguerite Jallut, pp. 1-2. Nous les avons consultées à la documentation du musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. Les toiles de Vien et de Lagrenée l'Aîné sont employées, en 1842, à la décoration d'un des salons du duc de Montpensier, qui commande

Construction du Petit Trianon

En 1668, Louis XIV achète le domaine de Trianon et confie à Louis Le Vau la construction d'un pavillon, qui est achevé en 1670 (Annexe 11)⁷¹⁹. Décoré de carreaux bleus et blancs, il est nommé « Trianon de porcelaine ». Mais il se détériore rapidement et le roi demande à Jules Hardouin Mansart de le remplacer par un château en pierre blanche et marbre rose, actuel Grand Trianon. L'aile nord, qui conduit à l'aile nommée « Trianon-sous-Bois », construite en pierre sans marbre, comprend une galerie décorée des tableaux de Jean Cotelle II et d'Étienne Allegrain, qui représentent les jardins et les fontaines de Versailles et de Trianon.

En 1749, Louis XV qui aime Trianon dès son enfance, fait étendre son jardin vers le nord-est et commande la construction d'une nouvelle ménagerie à Ange-Jacques Gabriel pour la marquise de Pompadour et lui-même⁷²⁰. Entre 1750 et 1753, Gabriel ajoute un pavillon octogonal, qui sert de salon de compagnie et de jeu et un « Salon frais d'été », qui sert de salle à manger. Dès 1758, le roi fait étudier un

l'artillerie au château de Vincennes. En 1935, la reconstitution des peintures commandées pour le Petit Trianon est prévue et les compositions de Vien et de Lagrenée sont rapportées au Louvre pour restauration en janvier 1939. Cf. [Anonyme], « La reconstitution des peintures décoratives du Petit Trianon », *Bulletin de l'art ancien et moderne*, juillet 1935, n° 817, pp. 301-302. Des morceaux ont été ajoutés aux tableaux de Vien et de Lagrenée et probablement des portions de toile ont dû être repliées dans ces compositions. Ces additions sont donc enlevées lors de la restauration des tableaux. Les toiles sont installées de sorte qu'elles correspondent « au sens de la lumière répandue par les artistes dans leurs compositions ». Cf. Les notes sur la restauration par Jallut, p. 3. Le musée choisit finalement de remettre en place la toile de Doyen et *La Vendange* de Hallé au détriment du tableau de Pierre. Cf. 프랑스 국립 베르사이유 특별전 : 루이 14 세에서 마리 앙투아네트까지, 한가람 박물관 서울예술센터, 서울, 지앤씨미디어, 2010 (*Les Fastes de Versailles*, cat. exp., Séoul, musée Hangaram, Centre d'arts de Séoul, 5 novembre 2010-6 mars 2011, Séoul, GNC, 2010, p. 219).

⁷¹⁹ Sur la construction du Petit Trianon : G. Desjardins, *Le Petit Trianon : histoire et description*, Versailles, 1885 ; G. Desjardins, *Supplément à l'histoire du Petit Trianon*, extrait des *Mémoires de la Société des Sciences morales, des Lettres et des Arts de Seine-et-Oise*, t. XVIII, Versailles, 1894 ; Rey 1936 ; P. Arizzoli-Clémentel, *Vues et plans du Petit Trianon à Versailles*, Paris, 1998 ; C. Baulez, *Visite du Petit Trianon et du Hameau de la Reine*, Versailles, Artlys, 2007 ; C. Albanel dir., « Le domaine de Marie-Antoinette », *Connaissance des arts*, hors-série, n° 288, 2006.

⁷²⁰ Desjardins, *op. cit.*, 1885, pp. 1-8 ; Baulez, *op. cit.*, 2007, p. 8.

projet de transformation pour construire un petit château, où il pourrait ne séjourner qu'avec quelques privilégiés, sans mobiliser un grand service⁷²¹. Dans le dessin d'Ange-Jacques Gabriel, la grande construction s'élève en 1763 et 1764. Les travaux de sculpture, menuiserie, serrurerie et peinture s'étendent de 1765 à 1768. La marquise de Pompadour, qui est à l'origine du projet, étant morte en 1764, le Petit Trianon est inauguré en 1769 par Louis XV et la comtesse du Barry, nouvelle maîtresse en titre. Après la mort du roi en 1774, Louis XVI donne le domaine du Petit Trianon à Marie-Antoinette. La reine charge Richard Mique de redessiner un jardin anglo-chinois.

Suivant les intentions de Madame de Pompadour et de son frère, le marquis de Marigny, le Petit Trianon est à la dernière mode de l'époque, « à la grecque » : des façades à cinq travées, avec des pilastres corinthiens sur la cour et le jardin fleuri, des colonnes sur le Jardin français (fig. 415 et 416). À part une salle de billard et une salle des Gardes du corps, le rez-de-chaussée sur la cour, en dénivelé dit alors « les souterrains », est destiné principalement au service⁷²². Un escalier de pierre, orné de grandes guirlandes de feuilles de chêne et d'une tête de Méduse, conduit au premier étage, mentionné comme « rez-de-chaussée » sur le plan de l'époque (fig. 417). Sous la direction de Gabriel, le sculpteur Honoré Guibert travaille pour la décoration intérieure. Le château se trouvant dans un jardin de fleurs et de fruits, les motifs de sa décoration sont voués à la nature. Sur les lambris, la cheminée et le plafond de la salle à manger sont sculptés de corbeille et de guirlandes de fruits. Les dessus de porte suivent le programme élaboré en 1768 par Cochin : « c'est dans cette maison de plaisance que le Roi conserve ses plus belles fleurs ; j'ai cherché pour les dessus de

⁷²¹ Desjardins, *op. cit.*, 1885, pp. 27-38 ; Baulez, *op. cit.*, 2007, pp. 8-9.

⁷²² Desjardins, *op. cit.*, 1885, pp. 29-34 ; Arizzoli-Clémentel, *op. cit.*, p. 33 ; Baulez, *op. cit.*, 2007, pp. 14-31.

porte des sujets où il puisse entrer des fleurs, pris dans les Métamorphoses [...] »⁷²³. Dans l'antichambre, sont installés les dessus de porte peints par Jean-Philippe Caresme : *Menthe changée en herbe* et *Myrrha transformée en myrte*⁷²⁴. Dans la salle à manger qui suit, il y a quatre dessus de porte : *Zéphyr et Flore*, *Borée et Orythie*, tous deux peints par Charles Monnet (fig. 418 et 419), *Vertumne et Pomone* et *Vénus et Adonis* par Clément Belle (fig. 420 et 421)⁷²⁵. Dans une petite salle à manger qui vient ensuite, trois panneaux représentant un épisode de l'Amour sont peints par Antoine Renou : *L'Amour suppliant les Grâces de l'introduire dans leurs temples* ; *Les Grâces enchaînant l'Amour de fleurs* ; *L'Amour, rompant ses liens, crible de ses traits les Grâces qui s'enfuient*⁷²⁶. Un salon de compagnie⁷²⁷, pièce principale de l'étage, lui fait suite. Ses dessus de porte représentent quatre sujets empruntés à la mythologie florale : *Adonis changé en anémone* et *Narcisse changé en fleur* (fig. 422 et 423), tous deux exécutés par Nicolas-Bernard Lécipié, *Clytie en tournesol* et *Hyacinthe changé en fleur* (fig. 424 et 425), peints par Nicolas-René Jollain⁷²⁸. Sous le règne de Louis XV, suivaient des petits cabinets, un cabinet du roi et une bibliothèque botanique⁷²⁹.

⁷²³ « Lettre de Marigny à Cochin du 1^{er} février 1768 », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XX, p. 138. Cité dans Baulez, *op. cit.*, 2007, p. 15.

⁷²⁴ Desjardins, *op. cit.*, 1885, p. 30 ; Baulez, *op. cit.*, 2006, p. 15.

⁷²⁵ « Et pour les quatre dessus de porte ou de glace, afin qu'ils aient quelque relation : 1 Bacchus et Érigone, 2 Zéphire et Flore, 3 Vertumne et Pomone, 4 Vénus et Adonis » (« Lettre de Marigny à Cochin du 1^{er} février 1768 », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XX, p. 139).

⁷²⁶ Desjardins, *op. cit.*, 1894, p. 31. Ces tableaux ne sont pas identifiés. Cf. Baulez, *op. cit.*, 2007, p. 20.

⁷²⁷ Cette pièce est nommée aussi « le grand cabinet sur le fleuriste ». Cf. « Lettre de Marigny à Cochin du 1^{er} février 1768 », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XX, p. 139.

⁷²⁸ Desjardins, *op. cit.*, 1885, p.31 ; Baulez, *op. cit.*, 2007, p. 23.

⁷²⁹ Desjardins, *op. cit.*, 1885, p. 28, PL VII.

Propositions de Cochin et choix des sujets

Question de l'identification des sujets

Pour la décoration d'une salle à manger, des sujets relatifs aux aliments sont naturellement choisis : natures mortes avec du gibier, scènes de chasse ou de pêche, déjeuners de chasse, etc. La salle à manger fournit donc un espace idéal pour les activités de peintres de différents genres. Natoire, peintre d'histoire, exécute la peinture mythologique : dans la salle à manger du château de Philibert Orry, se trouvent *Jupiter servi par Hébé* et *Les Quatre saisons* représentés par les activités des *putti* (ill. 199-203), alors que la salle à manger du château de Marly (ill. 397 et 398) est décorée du tableau de Diane et Bacchus qui symbolise la chasse et la vendange. En revanche, les natures mortes et la peinture de genre s'affirment dans les Petits cabinets de Louis XV des châteaux de Fontainebleau et Versailles. La salle à manger du château de Brunoy du comte de Provence, frère cadet de Louis XVI et futur Louis XVIII, est également ornée de tableaux de chasse et de pêche.

Pour le Petit Trianon, Cochin songe d'abord à Homère et au Tasse, mais craint ensuite que ces sujets ne soient « trop sérieux »⁷³⁰. Nous pouvons reconnaître ici la volonté de Cochin d'encourager la peinture d'histoire. Après la mort de la marquise de Pompadour, le roi offre à ses filles, Mesdames, le château de Bellevue, qui commence à être réaménagé en 1766. Le programme iconographique de la salle à manger de ce château est conçu par Cochin presque à la même époque que celui du Petit Trianon. Pour commander à Taraval et Durameau deux tableaux chacun, il propose à chaque peintre un sujet tiré de *l'Iliade* et un sujet tiré des *Métamorphoses* (fig. 413 et

⁷³⁰ « Lettre de Cochin à Marigny du 20 février 1768 », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XX., pp. 138-141.

414). Cochin explique la raison du choix de ces sujets assez clairement : « ce partage de la même pièce excitera leur émulation et il y a lieu de croire qu'ils feront tous leurs efforts pour ne se point céder l'un et l'autre. C'est encore une des raisons pour laquelle je partage les sujets de manière que chacun a un sujet d'action et un sujet gracieux »⁷³¹. Dans la première idée pour le Petit Trianon aussi, il aurait été possible de choisir deux sujets d'action d'Homère et deux sujets gracieux du Tasse, mais ces ouvrages étant tous deux épiques, Cochin semble avoir reconsidéré le programme pour éviter trop de sévérité et l'accorder à une maison de plaisance.

Nicole Willk-Brocard pense que la série de la salle à manger du Trianon représente *Les Quatre saisons* : « *Le Printemps* ou *La Pêche* » ; « *L'Été* ou *La Moisson* » ; « *L'Automne* ou *La Vendange* » ; « *L'Hiver* ou *La Chasse* »⁷³². La suivant, dans leur catalogue raisonné de Pierre, Nicolas Lesur et Olivier Aaron parlent des « aliments sous la forme allégorique des saisons »⁷³³. Le lien entre l'été et la moisson et celui entre l'automne et la vendange sont très étroits et en effet, l'état des tableaux enlevés au Petit Trianon par la commission des arts du département de Seine-et-Oise en date du 13 avril 1794 mentionne, avec « Diane au retour de chasse », « La fête à Bacchus » (Pierre) et « la Moisson », « L'Automne » (Hallé)⁷³⁴. Le tableau de Doyen, *La Pêche*, montre Zéphyr dans le ciel tout comme *Le Triomphe de Neptune et Amphitrite* par Poussin, ce qui permet de penser qu'il s'agit du printemps. Mais cette saison est normalement illustrée par les semailles et non par la pêche. En outre, l'hiver est souvent symbolisé par Saturne, et non Diane, qui préside au mois de septembre (fig. 426). En plus, dans les thèmes des *Douze mois*, la scène de la chasse apparaît non

⁷³¹ « Lettre de Cochin à Marigny du 15 juillet 1766 », dans *ibid.*, t. XX, p. 51.

⁷³² Willk-Brocard, *op. cit.*, p. 155.

⁷³³ Aaron et Lesur, *op. cit.*, p. 153 ; p. 305.

⁷³⁴ X. Salmon, *Marie-Antoinette : image d'un destin*, Paris, le Grand livre du mois, 2005, pp. 97-98 ; Aaron et Lesur, *op. cit.*, p. 306.

seulement en hiver, mais pendant presque toute l'année (fig. 427) ⁷³⁵.

Si la série du Petit Trianon peut être interprétée comme *Les Quatre saisons*, ce n'est pas exprimé dans le programme iconographique de Cochin. Il mentionne « des sujets relatifs aux aliments », et non les quatre saisons. Dans la salle à manger sont installés comme les dessus de porte *Zéphyr et Flore* ; *Vertumne et Pomone* ; *Vénus et Adonis* ; *Borée et Orythire* (fig. 418-421). *Zéphyr et Flore* peut symboliser le printemps et *Vertumne et Pomone* l'automne et *Borée et Orythire* l'hiver. Mais l'été, généralement représenté par Cérès, est ici illustré par *Vénus et Mars*, ce qui s'écarte de la cohérence des *Quatre saisons*. De plus, dans le premier programme iconographique que conçoit Cochin pour les dessus de porte, il pense à *Bacchus et Érigone*, *Zéphyr et Flore*, *Vertumne et Pomone*, *Vénus et Adonis* ⁷³⁶. Dans ce cas, bien que *Zéphyr et Flore* symbolise le printemps sans problème, *Bacchus et Érigone* et *Vertumne et Pomone* représentent tous deux l'automne. En conclusion, dans l'intention de Cochin, les sujets à aliments interprètent les sujets traditionnels, non seulement *Les Quatre saisons*, mais aussi *Les Quatre éléments* et *Les Douze mois*. Cette série place donc les préoccupations temporelles et matérielles au cœur de la peinture occidentale.

Sujets rebattus : convergence des genres au XVIII^e siècle

Les sujets des *Quatre éléments* et des *Quatre saisons* remontent au temps où s'établit un jeu de correspondances avec l'alchimie ⁷³⁷. Héritée du symbolisme

⁷³⁵ Nous avons effectué des recherches iconographiques sur les *Douze mois* et les *Quatre saisons* à l'Institut Warburg de Londres. La chasse au faucon est souvent représentée au printemps et en été. La chasse à courre peut apparaître en mars ou avril ainsi qu'en juillet ou novembre. Il y a évidemment des exemples de chasse en plein hiver : dans *Les Très Riches Heures* des frères Limbourg, la chasse au sanglier est illustrée pour le mois de décembre. Voir aussi la section de l'analyse iconographique de *La Chasse* de Vien. Il faut aussi noter qu'entre les œuvres des frères Limbourg et celles du XVIII^e siècle, le passage du calendrier julien au calendrier grégorien a introduit un décalage entre les mois nominaux et les saisons, avec leurs activités propres.

⁷³⁶ « Lettre de Marigny à Cochin du 1^{er} février 1768 », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XX, p. 139.

⁷³⁷ R. Alleau, « ÉLÉMENTS, THÉORIES DES », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theories-des-elements/>. (Consulté le 24 mai 2013)

quaternaire, l'iconographie chrétienne relie les Quatre saisons, les Quatre éléments, les Quatre tempéraments, les Quatre âges et les Quatre points cardinaux. À la Renaissance, apparaît un nouveau système des analogies cosmogoniques⁷³⁸. Dans les cycles allégoriques, installés dans des résidences princières, les astres et les arts mécaniques sont ajoutés. *Les Quatre éléments* et *Les Quatre saisons* sont représentés dans différents genres : peinture mythologique, peinture allégorique, peinture de genre, nature morte et paysage (fig. 428-433)⁷³⁹. De la même manière, *Les Douze mois* sont représentés par des activités humaines, une constellation ou les dieux mythologiques qui la gouvernent, ou encore des objets symbolisant les mois (fig. 434, 444 et 445).

La série du Petit Trianon reflète bien les caractéristiques du XVIII^e siècle au niveau des genres et de l'iconographie. *Les Quatre saisons* et *Les Quatre éléments*, qui conviennent aux dessus de porte ou aux trumeaux de glaces, s'enrichissent comme des sujets de séries et de paires en fonction de l'élargissement des genres : fête galante, pastorale, *putti*. La série des *Quatre saisons*, peinte par Lancret pour le château de La Muette (ill. 333-336) représente des scènes à la fois champêtres et élégantes, thèmes propres à la fête galante : la chasse aux oiseaux pour le printemps ; la moisson pour l'été ; la collation pour l'automne et le patinage pour l'hiver. La série exécutée par Pierre pour le cabinet de la reine Marie Leszczyńska (ill. 476-479) montre des paysans beaucoup plus champêtres. *Les Quatre saisons* représenté par les *putti* devient aussi fréquent au XVIII^e siècle (ill. 194-197 ; 200-203 ; 407-410 ; 537-540 ; 620-623). En

⁷³⁸ Frédéric ELSIG, Jean-François GROULIER, Jacqueline LICHTENSTEIN, Daniel POIRION, Daniel RUSSO, Gilles SAURON, « ALLÉGORIE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/allegorie>. (consulté le 24 mai 2013).

⁷³⁹ La nature morte, que nous ne discutons pas dans cette thèse, est notamment importante dans ces sujets allégoriques. Les œuvres de Giuseppe Arcimboldo montrent en particulier un grand intérêt pour la variété du monde. Les paysages représentant ces sujets comprennent souvent les activités humaines illustrés en petites dimensions.

même temps, les peintres se plaisent à représenter *Les Quatre saisons* par les plaisirs (et non le travail) de la classe aisée à la manière de la fête galante (ill. 165-168 ; 574-577). *Les Quatre saisons* « à la grecque » de Joseph-Marie Vien pour Madame Geoffrin (ill. 648-651) prouve que ces sujets deviennent très librement interprétés.

Les sujets des *Quatre éléments* deviennent eux aussi un espace de nouvelles tentatives au XVIII^e siècle (ill. 211-214 ; 290-292 ; 364-367 ; 403-406 ; 561-562, etc.). Lancret représente dans *L'Air* avec un couple jouant à la balle (fig. 436) et Boucher l'Amour jouant avec une colombe (fig. 437). Lancret illustre *Le Feu* par un couple qui danse autour d'un feu en plein air (fig. 438) et Boucher par l'Amour qui allume un feu (fig. 439). Quant à *L'Eau* et à *La Terre*, qui fournissent les sujets du travail humain, Lancret présente *La Terre* avec la récolte des fruits et *L'Eau* avec la pêche (fig. 440 et 441), tandis que Boucher illustre *L'Eau* avec un Amour pêchant et *La Terre* avec un Amour à la houe ou un Amour chargé d'un panier de raisins (fig. 442 et 443). Cette richesse des genres influence les propositions de Cochin. Dans la tradition, chacun de ces sujets allégoriques est le plus souvent traité dans un genre et parfois représente, de façon complètement séparée, un dieu mythologique au premier plan et une activité humaine au dernier plan (fig. 444 et 445). Au contraire, Cochin propose de représenter un dieu mythologique avec un travail humain dans une même composition et surtout au même niveau. Cela correspond à la tendance croissante de fusion des genres de l'époque.

Influence de la philosophie des Lumières

De plus, il est caractéristique des sujets conçus par Cochin que, tout en étant fondés sur la peinture mythologique et la peinture de genre traditionnelles, ils soulignent les liens entre dieux et êtres humains pour mettre en valeur les arts utiles, surtout la bienfaisante agriculture. Nous y voyons une expression de la philosophie des

Lumières. Par exemple, *La Pêche* n'illustre pas le simple triomphe des dieux marins, mais « Neptune et Amphitrite [...] présentant aux humains des poissons, des coquillages et autres richesses de leur empire »⁷⁴⁰. Pour *La Chasse*, Cochin crée une nouvelle iconographie : « Diane [...] en [du gibier] donnant aux paysans ». Pour *La Moisson*, il souligne l'aspect pédagogique : « Cérès et Triptolème distribuant le grain, enseignant aux peuples l'art de préparer le blé ». Pour *La Vendange*, Cochin précise une iconographie : « les paysans cultivant les raisins ». Ainsi, les dieux mythologiques ne symbolisent pas seulement les aliments ; ils accordent aussi aux humains les aliments et l'art de les produire. Le programme iconographique de Cochin, qui met en valeur les dieux bienfaiteurs et les hommes bénéficiant de leur grâce, n'est donc pas un simple assemblage de sujets traditionnels. Cette idée, qui évoque la relation idéale entre le monarque et le peuple, est certainement due aux liens de Cochin avec les encyclopédistes⁷⁴¹. Il est significatif qu'en 1768, année de la commande de la série du Petit Trianon, du Pont de Nemours publie un recueil des écrits de François Quesnay, premier médecin ordinaire du roi et de la marquise de Pompadour, intitulé *Physiocratie ou Constitution naturelle du gouvernement le plus avantageux au genre humain*⁷⁴². Il est à noter que Quesnay a habité chez Cochin père quelque temps et y a appris le dessin⁷⁴³. Secrétaire de la nouvelle Académie de chirurgie, il s'adresse donc à son fils pour illustrer le frontispice du premier volume des *Mémoires de l'Académie de Chirurgie*, publié en 1743⁷⁴⁴. Les années de guerre et la crise financière et politique qui les suit touchent particulièrement le monde rural et dans ce contexte, Quesnay

⁷⁴⁰ « Lettre de Marigny à Cochin du 1^{er} février 1768 », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XX, p. 139.

⁷⁴¹ Sur les relations avec les philosophes et les gens de lettres, voir : Michel, *op. cit.*, 1993, pp. 51-61.

⁷⁴² F. Quesnay, *Physiocratie ou Constitution naturelle du gouvernement le plus avantageux au genre humain*, Leyde ; Paris, Merlin, 1768-1769.

⁷⁴³ C. Michel, *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIII^e siècle, avec un catalogue raisonné de livres illustrés par Cochin 1735-1790*, Genève, Droz, 1987, p. 41.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, pp. 207-208, n° 34.

souligne l'importance de l'économie rurale dans quelques articles de l'*Encyclopédie* en 1756 et 1757⁷⁴⁵. Cette idée fondera la doctrine de la primauté de l'agriculture dans le respect de « l'ordre naturel » selon lequel l'homme ne fait que « solliciter et aider la fécondité de la terre », seule productive de « biens » et de richesse, qui tient cette faculté « de la puissance du Créateur et de la bénédiction originaire, source inépuisable de la fécondité de la nature »⁷⁴⁶. Bien que Quesnay tombe en disgrâce après la mort de Madame de Pompadour, sa protectrice, Cochin doit avoir été sensible à l'intérêt de son entourage pour l'importance de l'agriculture.

L'influence de la Physiocratie sur l'évolution de l'image du roi est soigneusement étudiée par Catherine Clavilier⁷⁴⁷. L'iconographie de la propagande pour Louis XV cherche une légitimité paternaliste, fondée sur le peuple, en particulier sur les paysans⁷⁴⁸. Le mythe du roi nourricier est associé non seulement à la paix, mais aussi au commerce et à l'agriculture. Le programme de la place Louis XV et la construction de la halle au blé de Paris visent à célébrer la liberté du commerce et le roi assurant la subsistance de son peuple. La thématique des sculptures des frontons des deux bâtiments, conçues par Ange-Jacques Gabriel et exécutées par Michel-Ange Slodtz et Guillaume II Coustou en 1761 pour la place Louis XV représentent l'Agriculture, le Commerce, la Magnificence et la Félicité publique⁷⁴⁹.

Clavilier souligne le rôle des physiocrates dans l'invention du mythe du roi

⁷⁴⁵ D. Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, nouv. impr. en facsimilé de la première éd. de 1751-1780, Stuttgart, Friedrich Frommann, 1967 : « fermier », v. 6, pp. 529-541 ; « grains », v. 7, pp. 812-831 ; « homme », v. 8, pp. 256-279. Cf. R. Le Mée, « Physiocratie », dans M. Delon (dir.), *Dictionnaire européenne des Lumières*, Paris, PUF, pp. 986-990.

⁷⁴⁶ Quesnay, « Maximes générales du gouvernement », dans *op. cit.*, p. 87. Cité dans *ibid.*, pp. 988-989.

⁷⁴⁷ C. Clavilier, *Cérès et le laboureur : la construction d'un mythe historique de l'agriculture au XVIII^e siècle*, Paris, Éd. du Patrimoine, 2009. Surtout le cinquième chapitre : « Du roi guerrier au roi paysan », *ibid.*, pp. 104-127.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 104.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, pp. 106-107.

paysan et l'estampe intitulée *Monseigneur le Dauphin labourant* (fig. 446), dessinée et gravée par François Marie Antoine Boizot et parue en octobre 1769, doit servir le pouvoir royal au moment où la liberté du commerce des grains devient l'objet de critiques sévères à cause d'un renchérissement considérable du prix du pain, dû aux deux édits de 1763 et 1764 et à trois mauvaises récoltes entre 1766 et 1768, tandis qu'en janvier 1768, Charles Simon Favart compose une pièce intitulée *Les Moissonneurs*, qui fait l'apologie des laboureurs⁷⁵⁰. Les révoltes de l'automne 1768 et le reproche fait au pouvoir royal de sa responsabilité dans la disette, qui continue jusqu'en 1770, prouvent que cette estampe est un instrument de l'image politique.

Or c'est dans ce contexte de l'entreprise d'une propagande royale⁷⁵¹ qu'il faudrait interpréter la série à sujets alimentaires de la salle à manger du Petit Trianon, conçue en février 1768. Dès 1764, Cochin dessine le frontispice du *Manuel d'agriculture pour le laboureur, pour le propriétaire et pour le gouvernement* de La Salle de l'Étang. Cette illustration gravée par Benoît Louis Prévost est intitulée *Ne change point de soc* (fig. 447) et elle représente effectivement Cérès et Triptolème pour symboliser l'agriculture. Cochin doit être très sensible à l'invention de la nouvelle image du monarque assurant la subsistance du peuple, lorsqu'il conçoit le programme iconographique de la série à sujets alimentaires qui souligne la grâce des dieux nourrissant les hommes.

En conclusion, la série de la salle à manger du Petit Trianon n'est pas seulement fondée sur *Les Quatre saisons*, mais constitue une synthèse des sujets allégoriques des activités productives, tels que *Les Douze mois* ou *Les Quatre éléments*. Les propositions de Cochin permettent de renouveler ces thèmes rebattus : elles réussissent

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 114.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 118.

à inventer de nouvelles iconographies, influencées par la tendance à la fusion des genres, et à fournir à ces sujets traditionnels une signification novatrice, marquée par la philosophie des Lumières qui met en valeur les arts utiles pour la production alimentaire dans une période de la disette. Ces aspects seront éclairés dans l'analyse iconologique qui suit.

Analyse iconologique

La Pêche : Le Triomphe de Neptune et Amphitrite par Doyen (Planche 29)

Le couple de Neptune et Amphitrite, dont l'iconographie ne se distingue pas nettement de celle de *La Naissance de Vénus* ou de *Triomphe de Galatée*, est souvent illustré pour représenter *L'Eau* des *Quatre éléments*. On trouve parfois les gestes des néréides ou tritons portant une coquille remplie de coraux et de perles pour les offrir aux dieux marins dans des compositions de ce sujet (fig. 448 et 449), mais il y a peu d'exemples traditionnels qui associent *Neptune et Amphitrite* à la richesse des fruits de mer, encore moins au travail même de la pêche⁷⁵². Bien que très peu présent dans les *Douze mois*, le thème de la pêche est un des sujets les plus fréquents en tant que profession procurant des aliments. Toutefois, le tableau de *La Pêche* de Doyen est beaucoup plus proche de la tradition de la peinture mythologique au niveau iconographique et il s'écarte des propositions de Cochin prises littéralement. Cochin précise dans sa lettre : « Neptune et Amphitrite [...] présentant aux humains des poissons, des coquillages et autres richesses de leurs empire »⁷⁵³, toutefois, le tableau de

⁷⁵² Nous remarquons pourtant quelques tableaux avec ce sujet, qui accordent beaucoup d'importance aux fruits de mer en tant qu'objets de nature morte. Nous en citons *L'Eau* de la série des *Quatre éléments*, dessiné par Sébastien Le Clerc d'après Charles Le Brun pour la tenture de tapisseries.

⁷⁵³ « Lettre de Marigny à Cochin du 1^{er} février 1768 », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XX, p. 139.

Doyen est la seule composition de la série dans laquelle il n'y a aucun personnage que l'on puisse considérer comme un humain. Les personnages représentés dans la partie basse de la composition sont soit des tritons soit des sirènes, à queue de poisson, et les personnages à jambes humaines relèvent de la mythologie, parce qu'ils sont couronnés de perles ou d'algues⁷⁵⁴. Les tritons et les néréides tirent le filet pour présenter divers poissons à Neptune et Amphitrite. Ce tableau s'appuie donc sur l'iconographie traditionnelle de la peinture mythologique.

Nous pouvons remarquer diverses inventions poétiques du peintre. Tandis que les personnages à jambes humaines portent le filet, les sirènes sont dans le filet et un petit triton qui joue, pour ainsi dire, le rôle d'un amour tend la main vers la sirène en bas à gauche, ce qui nous permet de voir une interprétation personnelle de Doyen. Comme dans le tableau de Poussin (fig. 450), le personnage à ailes de papillon dans le ciel est Zéphyr, d'où plusieurs chercheurs considèrent ce tableau comme représentant *Le Printemps*. Zéphyr, qui jette des fleurs d'une corbeille, est entouré d'un voile où se nichent de petits amours. Avec les rubans de nuages tourbillonnants, ce voile céleste montre la divinité de Neptune et Amphitrite. Pour faire écho au geste de Zéphyr, une néréide présente des perles et des coraux dans un grand coquillage au centre de la composition. De plus, dans les tableaux d'Amphitrite, un groupe de petits amours apparaît souvent et Doyen attribue ici ce caractère aimable à un petit triton à ailes de papillon volant devant les dieux. Des perles coulent du coquillage qu'il tient et Amphitrite les recueille dans un tissu rose ; ces détails aimables traduisent bien l'invention du peintre. Le trident de Neptune, destiné à protéger Amynone contre un

⁷⁵⁴ Les figures féminines à queue de poisson sont normalement des sirènes, mais les néréides sont parfois représentées ainsi, souvent accompagnées de tritons de même forme, enfants de Neptune et Amphitrite. Par commodité, nous adoptons « néréides » pour les figures féminines à jambes humaines, « sirènes » pour les figures féminines à queue de poisson et « tritons » pour les figures masculines à queue de poisson.

ennemi, est ici couronné de fleurs par un amour qui empêche son utilisation offensive.

C'est la composition la plus riche en mouvement de la série qui atteint bien à une fin décorative, avec des objets luxueux. Les sirènes et les néréides sont coiffées de perles et de coraux. Neptune, vêtu de bleu, est couronné et Amphitrite, voilée d'or, est vêtue de blanc avec une ceinture et un cordon bleus et porte un manteau rose par-dessus. Les dieux marins s'assoient sur un coussin doré à bordure sur le chariot en coquillage. Au lieu des dauphins, attributs d'Amphitrite, les chevaux marins blancs, dont une partie de la crinière est tressée, sont attelés au chariot de Neptune avec une bride d'or.

La composition est divisée en deux parties par une ligne diagonale qui part du trident de Neptune et atteint le corps de la sirène allongée en passant par la tête de Neptune et le corps d'Amphitrite. La partie droite en bas est remplie de la plupart des personnages, tandis que la partie gauche en haut s'ouvre sur la mer et le ciel. Le voile bleu volant dans l'air, les nuages tourbillonnants, les vêtements agités par le vent, les chevaux marins se tordant avec une crinière échevelée, les personnages et les poissons vus de divers angles donnent un grand mouvement à la scène. La lumière et l'ombre sont distribuées de la façon la plus délicate parmi les tableaux de la série et les personnages principaux sont éclairés avec beaucoup d'effet.

Cette œuvre représente le plus grand nombre de nudités dans la série. La figure d'Amphitrite, dessinée avec précision, forme une ligne sinueuse et la sensualité de son corps impressionne le spectateur par la gorge largement découverte, la draperie qui fait sentir la mollesse des parties hautes des jambes ou la jambe gauche exposée. La néréide, qui se trouve sur la ligne diagonale que la figure d'Amphitrite suit, a aussi un corps charnu et la chair blanche avec une teinte rouge et les cheveux blonds ondulants héritent de l'étude de Doyen sur les œuvres de Rubens tels que les néréides dans *L'Arrivée de Marie de Médicis à Marseille* (fig. 324). La néréide à queue rose, tendant

sa main vers un triton à gauche, présente une attitude langoureuse. Ces figures féminines dans une posture sensuelle sont caractéristiques de cette sorte de sujet et le peintre suit cette tradition.

La Moisson : Cérès enseignant l'agriculture à Triptolème par Lagrenée l'Aîné
(Planche 30)

Traditionnellement, *La Moisson* et Cérès représentent *L'Été* ou les mois de juin, juillet, ou août, et encore *La Terre*. L'iconographie de Triptolème, quant à elle, remonte à la Grèce antique (fig. 451). La déesse Déméter enseigne l'agriculture à Triptolème, qui devient son premier prêtre. Déméter, dont la fille Perséphone est enlevée par Hadès, quitte l'Olympe et abandonne ses fonctions divines⁷⁵⁵. Déguisée en vieille femme, elle erre à la recherche de sa fille en proposant ses services dans les maisons. Elle est accueillie par le roi d'Éleusis, Céléus, père de Triptolème. Consciente du dommage qu'elle a causé aux hommes en laissant dépérir les moissons, Déméter instruit Triptolème de l'art de la culture et lui accorde un char, traîné par des dragons ailés et empli de grains de blé, avant de descendre aux Enfers. Elle le charge de parcourir toute la terre et de mettre son savoir au service des hommes. Cet épisode est hérité de la mythologie romaine. Triptolème sur le char soit ailé soit traîné par les dragons ailés (fig. 452) et le héros semant les grains de blé sur la terre (fig. 453) sont représentés. À la différence de ces iconographies traditionnelles, Cochin propose de

⁷⁵⁵ Sur Cérès, Triptolème et Déiphon, nous avons consulté les ouvrages suivants : A. Banier, *La mythologie et les fables expliquées par l'histoire*, Paris, Briasson, 1738-1740 ; Diderot et d'Alembert, *op. cit.*, 1967 ; L. Moréri, *Le Grand Dictionnaire historique*, nouv., éd., 1759, réimpr., Genève, Slatkine Reprint ; L.-M. Chaudon ; A.-F. Delandine, *Dictionnaire critique et bibliographique contenant les vies de hommes illustres, célèbres ou fameux dans tous les pays et dans tous les siècles, suivi d'un dictionnaire abrégé des mythologies*, Paris, Ménard et Desenne, 1828 ; C. Rager, *Dictionnaire des sujets mythologiques et historiques, hagiographiques et historiques dans l'art*, Paris, Brepols, 1994 ; P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 2003 ; J.-C. Belfiore, *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 2003.

dépeindre Triptolème dans la scène de la moisson afin de souligner clairement la grâce de la déesse qui apporte la fertilité.

Contrairement à l'iconographie de Neptune et Amphitrite qui n'a pas de lien fort avec le travail de la pêche, Cérès est souvent représentée avec les paysans qui cultivent le blé. *La Moisson* de Lagrenée l'Aîné est la source directe de la composition de *La Terre*, un de ses *Quatre éléments*, exécuté en 1774 pour le décor du château de La Ferté de Jean-Joseph de La Borde (fig. 454). Dans ce tableau-ci, au lieu d'Apollon symbolisant la chaleur du soleil, on voit dans le ciel une déesse dans un char, très probablement l'Aurore qui précède Apollon et, au premier plan, une figure féminine endormie, qui souligne aussi la chaleur de l'été. En revanche, dans l'œuvre plus grande qui nous occupe, le peintre représente des moissonneurs à l'arrière-plan et, au tout premier plan, devant une femme de dos, une grande faucille et des épis de blé tombés impressionnent le spectateur tout proche. Lagrenée évoque l'abondance en utilisant habilement la profondeur de la scène.

Mais, dans ce tableau, nous remarquons encore plus l'invention poétique du peintre qui cherche à associer la fertilité et la fécondité. D'abord, à gauche, on voit un amour fuyant un jeune homme et un amour essayant de tirer une flèche. À l'extrémité gauche de la composition, une femme regarde les amours et une autre femme les désigne et deux femmes du milieu les regardent aussi, ce qui conduit le regard du spectateur vers ces amours. L'amour qui va tirer la flèche prend pour cible un jeune homme donnant de l'eau à une jeune femme : l'été chaud est non seulement la saison de la moisson, mais aussi celle de l'amour. L'amour apporte la fécondité. D'un bras, Cérès tient un enfant et cette iconographie est relativement rare. Cette œuvre exposée au Salon de 1769 est décrite dans le livret : « Cérès enseignant l'Agriculture au roi

Triptolème, dont elle nourrissait le fils de son propre lait »⁷⁵⁶. Dans *La Terre* pour le château de La Ferté, Cérès prend un enfant dans les bras de la même manière et le catalogue de la vente précise : « Cérès enseignant l'agriculture à Triptolème, et se chargeant d'élever secrètement Déiphon, fils de ce Prince, qu'elle tient sur ses genoux »⁷⁵⁷.

Pour le lien entre Cérès, Triptolème et Déiphon, on trouve différentes versions et confusions dans la mythologie⁷⁵⁸. Pour une tapisserie, qui est destinée à la salle de Cérès du Palazzo Vecchio mais qui ne sera pas exécutée, Vasari dessine *Cérès nourrissant Triptolème* (fig. 455) et on voit ici le roi Céléus, qui a l'air surpris, et le feu dans la chambre, ce qui évoque une cérémonie secrète. Ce tableau montre bien la confusion entre deux épisodes. Natoire dépeint également Cérès nourrissant Triptolème pour *La Terre* (fig. 456). Dans le tableau de Lagrenée, Déiphon est considéré comme fils de Triptolème, ce qui permet de représenter dans une même composition l'abondance et la fécondité : les grâces de la déesse qui accorde aux hommes l'art de la culture du blé et qui nourrit un enfant. De plus, il y a une autre femme allaitant son enfant au centre de la composition. Le peintre enrichit la

⁷⁵⁶ [Anonyme], *Explication des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie royale [...]*, Paris, Veuve Hérisant, 1769, p. 8, n° 14.

⁷⁵⁷ « Le catalogue de la vente de La Borde, 14 juin 1784, n° 1 », cité dans Sandoz, *op. cit.*, 1983, p. 240.

⁷⁵⁸ Banier écrit que Cérès prend soin de Triptolème lui-même : « On ajoute qu'elle [Cérès] l'avait nourri de son propre lait ; expression forte qui nous apprend le soin qu'elle avait pris de former ce prince [Triptolème] » (Banier, *op. cit.*, t. 2, p. 462). Rager et Grimal mentionnent cette thèse : Rager, *op. cit.*, p. 129 ; Grimal, *op. cit.*, p. 121. *L'Encyclopédie* présente la même vue : « elle [Cérès] rend la vie à son fils [fils de Céléus, Triptolème] par un seul baiser, le nourrit de son lait divin, se charge de son éducation, lui montre l'agriculture » (Diderot et d'Alembert, *op. cit.*, v. 16, p. 660). Moréri affirme selon Apollodore que Déiphon est le fils d'Hiphoon, roi d'Éleusie dans l'Attique et de Méganire ; il est tellement aimé de Cérès qu'elle veut l'immortaliser, tandis qu'il n'a pas de lien familial avec Triptolème, le fils d'Éleusine, selon Hygin, ou selon Pausalias, fils de Céléus, fils d'Éleusine et de Méhaline. Cf. Moréri, *op. cit.*, « Déiphon », t. 4, pp. 77-78 ; « Triptolème », t. 10, p. 348. Pourtant, ni Banier ni l'*Encyclopédie* ne mentionnent Déiphon : ils attribuent l'épisode de la cérémonie pour l'immortaliser à Triptolème lui-même.

signification du tableau en ajoutant de petits épisodes.

De même que *La Pêche* de Doyen, ce tableau est construit sur une composition en diagonale qui distribue des objets dans la partie gauche et qui s'ouvre sur le ciel et une perspective dans la partie droite. La ligne oblique est soulignée par le bras et le regard du groupe des deux femmes derrière Cérès et le bras gauche de la déesse. Un triangle, qui a pour sommet la couronne de Triptolème, est formé par la ligne passant, à gauche, de la tête jusqu'aux hanches de Cérès et la ligne dessinée par les bras de Triptolème tendus vers la droite et le groupe des personnages du premier plan à droite. Les femmes embrassées au centre de la scène forment un autre triangle. Ces triangles apportent de la stabilité à la composition. Tandis que la perspective aérienne représente bien la profondeur de la scène, la composition est une succession de plans obliques comme une frise avec la figure de Cérès de profil, Triptolème situé sur le même plan, et les feuillages à l'arrière, ce qui procure un effet beaucoup plus classique que le tableau de Doyen, qui dépeint la profondeur de façon très fine par une distribution délicate du clair-obscur. Ce caractère classique est souligné également par les couleurs : rouge, bleu, jaune et blanc. Par rapport à l'œuvre de Doyen, qui excelle surtout dans l'exécution, ce tableau illustre bien les échanges de sentiment des personnages par leurs gestes et regards : l'amour qui essaie de tirer une flèche sur un jeune homme ; l'amour qui va prendre une flèche de son carquois ; l'amour, un arc à la main, chassé par un jeune homme avec une gerbe de blé ; la jeune femme qui essaie de retenir ce jeune homme ; la jeune femme qui s'adresse à sa compagne en désignant ces amours ; Cérès instruit Triptolème, le bras gauche levé ; la femme du second plan, qui observe l'amour tirant une flèche ; le jeune homme qui donne de l'eau à une jeune femme le regardant.

***La Vendange : Le Triomphe de Bacchus* par Hallé** (Planches 31 et 32)

Bacchus, la vendange et la production de vin sont illustrés comme iconographie symbolisant l'automne des *Quatre saisons* et les mois de septembre et d'octobre des *Douze mois*. Le vin étant consommé dès l'Antiquité, la scène de la vendange apparaît dans les bas-reliefs des sarcophages et les mosaïques romaines. Dans le christianisme qui identifie le vin au sang du Christ, la vendange est un sujet très important. Au Moyen Âge, il y a beaucoup de représentations qui se rapportent à la production du vin dans les enluminures. Au XV^e siècle en Italie, la culture de la vigne apparaît comme une scène de la vie profane (fig. 457). Au XVII^e siècle, ce thème est souvent illustré dans le paysage et dans les scènes de genre des Pays-Bas et de la Flandre (fig. 458). Au XVIII^e siècle, la vendange est un des sujets les plus importants dans la peinture pastorale et fournit des motifs pour la tapisserie et la porcelaine de Sèvres (fig. 459 et 460).

Dans la peinture mythologique, l'automne et le mois de septembre sont représentés par *Le Triomphe de Bacchus* ou *Le Triomphe de Bacchus et Ariane*. Cependant, ces sujets sont normalement fondés sur l'iconographie traditionnelle de la procession de Bacchus et soulignent l'ivresse de Silène, de satyres et de bacchantes plutôt que les vendanges et la production de vin (fig. 461 et 462). Le travail agricole est rarement représenté et les compagnons de Bacchus jouent d'instruments de musique, dansent, chantent, dorment et s'adonnent aux plaisirs licencieux. Quand les paysans sont représentés avec Bacchus, ils partagent souvent le festin des dieux (fig. 463 et 464).

Le tableau de Hallé présente un équilibre entre la tradition de la peinture mythologique et celle de la peinture de genre. Bacchus et Ariane se regardant, une coupe à la main, deux enfants s'amusant avec un bouc — motif préféré de Boucher — au premier plan, un autre enfant buvant du vin dans un vase avec une paille au premier

plan à droite, et la danse des satyres et des bacchantes au dernier plan à gauche font partie de l'iconographie traditionnelle de la peinture mythologique. En revanche, la femme qui se situe devant un arbre dans l'ombre à droite et qui verse le raisin de la corbeille dans une cuve, les hommes qui foulent le raisin dans la cuve, et la femme qui porte une grande corbeille au second plan derrière Ariane appartiennent à la tradition de la peinture de genre. En particulier, c'est un grand cratère empli de raisin qui occupe le centre de la composition et la femme portant la corbeille se détache sur le fond de ciel clair et impressionne le spectateur. Dans le dessin préparatoire (fig. 465), Hallé illustre déjà deux personnages portant une corbeille de raisin à droite de Bacchus, un homme cueillant des grappes et une femme en versant dans le grand cratère à l'arrière-plan à gauche. Dans le tableau achevé, réduisant le nombre de personnages et d'arbres de l'arrière-plan et supprimant l'homme à la cueillette, il agrandit les hommes qui foulent les grappes dans la cuve et fait ressortir le grand cratère empli de raisin et la femme portant la corbeille afin de mettre en valeur la production du vin. L'existence du dessin indépendant de la femme portant la corbeille (fig. 466) prouve son importance. Hallé dépeint d'autres sujets de Bacchus ou de satyres, mais toutes ces compositions, fondées sur la tradition iconographique de la bacchanale, représentent la folie de l'ivresse. Par exemple, tout en représentant Bacchus, *Le Danger du vin* (fig. 467), exposé au Salon de 1759 avec son pendant, *Le Danger de l'amour* (fig. 468), souligne la folie due au vin et présente un contraste net avec *La Vendange* mettant en relief le travail agricole.

Ce tableau montre bien l'habileté de la composition de Hallé, construite sur la ligne horizontale et la ligne diagonale. Contrairement au dessin préparatoire, dont l'espace est occupé par de nombreux motifs, la composition du tableau achevé est divisée en deux parties par la ligne diagonale qui part de l'arbre éclairé et qui arrive à la

tête du bouc, en passant par la tête de Bacchus, son bras droit, la tête d'Ariane et son bras droit portant une coupe. La partie basse à droite est occupée par les objets et la partie haute à gauche s'ouvre sur le ciel. La lance de Bacchus souligne la ligne diagonale en parallèle. De nombreuses lignes horizontales parallèles indiquent bien la profondeur : le premier plan où se trouvent le bouc et deux enfants à gauche et des grappes de raisins à droite, le deuxième plan où se situent un sarment de vigne et un enfant buvant du vin avec une paille, le troisième plan avec Bacchus et Ariane, le plan sombre de gauche et enfin le plan qui présente la femme portant la corbeille à gauche et auquel appartient le cerclage horizontal à droite. C'est une composition stable, s'appuyant sur plusieurs triangles : triangle formé par les deux enfants et la tête et le cou du bouc, le groupe de Bacchus, Ariane et l'enfant à droite, triangle constitué par la femme portant la corbeille, une bacchante tournant la tête, le grand cratère et la tête et le bras gauche de Bacchus. Cette stabilité est rythmée par quelques mouvements : des gestes de Bacchus et Ariane et le costume et les cheveux de la femme portant la corbeille. Par rapport aux autres compositions, les couleurs sont moins variées ; les couleurs chaudes sont réservées à la peau de léopard de Bacchus et le blanc et le bleu des costumes d'Ariane et de la femme du second plan apportent de la sérénité, renforcée également par la luminosité des couleurs.

Dans l'œuvre de Pierre (Planche 32), nous voyons également des motifs qui dérivent de la tradition iconographique de la fête du vin : une jeune femme assise sur un coussin dans une attitude langoureuse et qui, la coupe emplie de grappes de raisin à la main, tourne le regard vers une figure qui a les attributs de Bacchus ; une bacchante buvant un verre de vin sur une peau de léopard ; un couple de satyre et bacchante enlacés dans l'ombre derrière le vase à gauche de la composition ; le Silène ivre montant sur un âne à gauche, à l'arrière-plan. Le vase de pierre, décoré d'une tête de

Silène, au centre de la composition est un motif qui apparaît souvent dans les scènes de bacchantes de Pierre. Les fruits et légumes, symbole traditionnel de l'automne, qui sont illustrés juste au premier plan et qui impressionnent le spectateur, sont souvent insérés par Pierre dans les œuvres à sujet de Bacchus ou d'automne. Parmi les éléments de la peinture de genre, nous remarquons le satyre cueillant des grappes et les déposant dans un récipient dans la partie haute à droite ; deux femmes et un homme qui reçoivent d'un satyre du raisin dans leurs corbeilles ; un satyre portant une corbeille de raisin sur la tête, à l'arrière-plan.

Selon Aaron et Lesur, la plus grande différence entre l'esquisse (fig. 469) et le tableau achevé est la figure de Bacchus : cette figure est remplacée par une ménade dans la composition finale. Dans le catalogue raisonné de Pierre, qu'ils rédigent, l'esquisse et le tableau achevé sont tous deux intitulés « *L'Automne ou Bacchus au milieu de sa cour* », titre faisant allusion à la présence de Bacchus lui-même. Cependant, à la différence des corps bien musclés et virils du satyre cueillant les grappes, à droite, et du satyre distribuant le raisin, à gauche, cette figure a une poitrine de femme. De plus, tandis que dans l'inventaire de 1794, la toile de Hallé est intitulée *L'Automne*, l'œuvre de Pierre est nommée « La Fête de Bacchus », ce qui nous permet d'interpréter *La Vendange* comme une bacchanale où Bacchus n'apparaît pas lui-même. Ce qui nous intéresse en particulier est que la figure de droite a un maintien royal : elle porte le thyrses formé d'un bâton entouré de pampre comme un sceptre et est vêtue d'une nébride en peau de léopard, longue comme un manteau royal, retenue par une somptueuse ceinture. Le vase, qui se trouve juste derrière ce personnage, doré et richement décoré de motifs de feuilles de vigne, suggère également une ambiance majestueuse. De plus, cette figure fait un geste, qui suggère un ordre, et la jeune femme assise sur le coussin lui jette un regard de vénération. Le visage, saisi de profil, renforce le caractère

solennel, qui présente un contraste net avec le Bacchus de Hallé, qui tourne un regard amoureux vers Ariane et pose la peau de léopard sur ses jambes de façon désinvolte. Dans les autres œuvres de Pierre où figure Bacchus, aucune figure féminine n'est substituée à Bacchus pour le représenter. Et une mention contemporaine manque pour éclairer la raison de cette représentation particulière. Mais la couleur de la peau de la figure de droite est plus foncée et sa posture est plus stable que celle des autres femmes. Ce qui nous laisse imaginer que le peintre a voulu accorder un caractère d'autorité, donc plus ou moins masculin, à cette figure féminine pour souligner sa majesté⁷⁵⁹.

Juste après l'achèvement de *La Vendange*, Pierre dessine *Bacchanales avec Bacchus et Ariane* (fig. 470), qui traduit l'influence directe de *La Vendange*. La femme buvant le verre de vin, qui est très probablement une citation de la figure buvant avec un verre dans les *Bacchanales* ou *Hommage à Pan*, exposé au Salon de 1747 (fig. 471), réapparaît aussi dans le dessin des *Bacchanales avec Bacchus et Ariane*. Un grand vase en pierre et le couple enlacé à droite de la composition sont inspirés par les mêmes motifs que *La Vendange*. Pierre exécute de nombreuses œuvres avec Bacchus ou Bacchanale, dans lesquelles les personnages se montrent ivres et dorment ; les hommes et les femmes folâtraient (fig. 471 et 472). Au contraire, dans *La Vendange*, à l'exception du couple dans l'ombre de l'extrême droite de la composition, il n'y a aucune description qui évoque lascivité ou folie. C'est une iconographie exceptionnelle qui présente une figure majestueuse qui commande avec dignité, en tendant le doigt, et des satyres qui s'activent sérieusement à la vendange. Ces satyres

⁷⁵⁹ La date de cette esquisse, qui représente Bacchus sous une figure clairement masculine, se situe entre 1768 et 1771, c'est-à-dire qu'il s'agit du premier projet avant le remplacement de Pierre par Hallé. La raison du changement iconographique pour le tableau achevé reste inconnue, mais Pierre peut vouloir marquer ainsi le changement du commanditaire (de Louis XV à Marie-Antoinette) en 1774. Le peintre aurait pu transformer le dieu, Bacchus, en figure féminine, ménade au maintien royal, pour évoquer la nouvelle commanditaire, la reine. Afin de ne pas l'offenser par des nudités, Pierre vêt la ménade (sauf sa poitrine, ce qui montre son caractère divin) et montre le dos d'une bacchante largement dévêtue au spectateur.

cueillent les grappes, apportent le raisin et le distribuent aux hommes, ce qui manifeste l'idée de dieux accordant des bienfaits et d'hommes les recevant, de façon encore plus claire que dans le tableau de Hallé.

De la même manière que le tableau de Hallé, l'œuvre de Pierre présente une composition très équilibrée, construite selon une ligne verticale, une horizontale et une diagonale. L'horizon, sur lequel se trouvent un satyre portant une corbeille et un satyre montant sur un âne, et la ligne verticale, qui est dessinée par une branche d'arbre, le vase à tête de satyre et son socle, constituent une ouverture dans un quart de la composition, qui se situe dans la partie haute à gauche et qui se développe à l'arrière-plan. La composition est divisée par la ligne diagonale qui suit les deux bras de l'homme en cours de cueillette dans l'ombre à droite et qui arrive au bas de la peau de léopard en passant par la tête de la femme sur le coussin, son épaule et son bras droits et la tête d'une bacchante buvant du vin d'une coupe. La partie droite en bas de la composition est bien éclairée et occupée par les personnages principaux. De plus, la ligne diagonale d'un grand arbre qui pousse du bas à droite vers le haut à gauche répond à la ligne dessinée par le feuillage et les groupes de silènes de l'arrière-plan et à la ligne dessinée par la femme debout portant une corbeille de raisin, le satyre devant elle, la bacchante buvant du vin et enfin le groupe de fruits et de tissu à droite en bas de la composition.

La Chasse : Diane ordonnant de distribuer le gibier aux bergers des environs par Vien (Planche 33)

La chasse illustre presque tous les mois des calendriers. À la différence de la chasse utile, la chasse au faucon et la chasse à courre sont représentées comme symboles des privilèges de l'aristocratie. Tandis que la chasse au faucon fait allusion

aux amours, la chasse à courre avec de nombreux chiens est fortement liée au pouvoir. Au XVII^e siècle, les chasses de Louis XIV sont très souvent représentées et au XVIII^e siècle, comme Louis XV affectionne la chasse à courre, de nombreuses séries de chasse sont exécutées pour le décor peint et pour la tenture de tapisseries, tel *Les Chasses royales* (ill. 229-237), dessiné par Oudry pour la manufacture royale des Gobelins, et *Les Chasses exotiques* (ill. 281-289) qui orne alors la galerie des Petits appartements du château de Fontainebleau. Ces œuvres illustrent non seulement le départ pour la chasse et la chasse elle-même, mais aussi le repos pendant la chasse et le déjeuner après la chasse, sujets préférés au XVIII^e siècle (fig. 302 et 473). Dans le cas de la chasse à courre, la scène du faisandage du gibier, celle de la curée, et celle des honneurs du pied sont illustrées aussi surtout dans *Les Douze mois*, mais ces scènes sont moins nombreuses que celles citées plus haut (fig. 474 ; ill. 235-237). *Les Honneurs du pied* à part, la distribution du gibier n'est point figurée et, à notre connaissance, l'offre de gibier aux bergers n'est jamais illustrée jusqu'ici. Le tableau de Vien est d'autant plus novateur que la chasse est représentée comme une grâce donnée au peuple, détachée de privilège aristocratique.

En outre, cette œuvre est nouvelle dans l'iconographie de Diane. Il y a deux images principales de Diane : la chasseresse virile et la déesse aux charmes féminins. Diane pendant la chasse (fig. 475), Diane punissant Actéon, voyeur de la déesse au bain (fig. 476), et Diane persécutant Callisto pour avoir rompu son vœu de chasteté appartiennent (fig. 477) à la première catégorie. En revanche, Diane au bain, au repos ou en sommeil après la chasse est souvent vue ou dérangée par Actéon ou des satyres et elle est représentée dans une attitude sensuelle (fig. 478). Ces scènes sont choisies au XVIII^e siècle en particulier. Il existe des œuvres qui consacrent une grande partie au gibier (fig. 479), mais très peu d'exemples représentent les personnages mythologiques

s'occupant du gibier. Sans appartenir à aucune de ces deux catégories, Diane de *La Chasse* de Vien s'appuie sur une inspiration originale.

Le livret du Salon de 1773 explique bien les intentions de Cochin qui a organisé le programme iconographique de la série : « Diane, accompagnée de ses nymphes, au retour de la chasse, ordonne de distribuer le gibier aux bergers des environs »⁷⁶⁰. Vien illustre très clairement la nouvelle iconographie proposée par Cochin. À droite, plusieurs nymphes apportent un chevreuil et Diane, se retournant et désignant de l'index droit les bergers, ordonne à ses compagnes de le leur offrir. À gauche, une nymphe donne aux bergers un oiseau de chaque main, tandis que derrière elle, une autre nymphe reçoit encore deux oiseaux d'une nymphe assise par terre. Au fond, une nymphe épuisée par la chasse se repose, la joue sur la main. Au premier plan à gauche, une nymphe essaie d'apaiser deux chiens encore excités, en leur montre un chien noir, sage, à côté. Un autre chien, excité par les oiseaux donnés aux bergers, semble vouloir les attraper. À l'arrière-plan, il y a un grand rocher avec des arbres dont une branche se tord et on voit des nymphes, javelots à la main, avec des chiens sur le chemin du retour de la chasse. À l'arrière-plan, à gauche, quelques bâtiments sont représentés sur fond de montagnes, ce qui suggère un village. Ce tableau montre très explicitement que Diane et ses suivantes descendent jusqu'aux environs du village après avoir chassé dans la montagne pour distribuer aux bergers le gibier qu'elles viennent de tuer. Au premier plan à droite, un lièvre et quelques oiseaux placés près du spectateur pour souligner que ce tableau illustrant l'alimentation a pour sujet le gibier. La communication entre les personnages est vivement exprimée par gestes et regards et par de petits épisodes subtilement suggérés : Diane et les nymphes portant le chevreuil, la nymphe et les deux

⁷⁶⁰ [Anonyme], *Explication des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie royale [...]*, Paris, Veuve Hérissant, 1773, p. 6, n° 4.

chiens de gauche, la nymphe donnant des oiseaux à une autre, les bergers recevant des oiseaux de la nymphe.

Constituée de plusieurs plans superposés, cette composition privilégie la stabilité classique plutôt que l'effet dynamique de la ligne diagonale. Les personnages principaux sont présentés en frise presque sur le même plan et la colline ferme l'espace. Le groupe formé des personnages principaux répond à la forme de la colline. Parmi les œuvres de la série, cette toile est la moins mouvementée dans les feuillages et les nuages et présente une scène tranquille. Les couleurs mises en valeur sont les mêmes chez Vien et Lagrenée : rouge, bleu et jaune. Les personnages sveltes à petites têtes sont caractéristiques des figures à l'antique que le peintre recherche à l'époque.

Changement du commanditaire : sphère publique ou privée ?

Synthèse des sujets allégoriques des activités productives, la série de la salle à manger du Petit Trianon révèle la grande ambition de la direction des Bâtiments : renouvellement des sujets rebattus par la tendance à la fusion des genres et la philosophie des Lumières qui permet d'inventer de nouvelles iconographies et des idées novatrices. Malgré son beau projet et l'excellence de la réalisation, la série affronte des difficultés successives.

Choix des peintres

Cochin souligne l'importance de ce travail dans sa lettre : « il est besoin de tout ce que nous avons de mieux et c'est une occasion peu commune. Aussi je crois qu'on peut les demander à : 1^o M. Pierre, 2^o M. Vien, 3^o M. de Lagrenée, 4^o M. Doyen »⁷⁶¹.

⁷⁶¹ « Lettre de Cochin à Marigny du 1^{er} février 1768 », dans Furcy-Rayaud, *op. cit.*, t. XX., p. 137.

Il est aisé de lire ici la volonté de Cochin pour charger les académiciens les plus renommés et habiles. Mais en réalité, le choix des peintres dépend des rapports délicats entre la direction des Bâtiments et les académiciens.

Parmi les artistes choisis, Lagrenée et Vien sont les peintres favorisés par Cochin. Après son retour à Paris, Lagrenée établit tout de suite son propre style, caractérisé par la correction du dessin, la sérénité de la couleur, les figures souvent de profil à l'antique et une facture lisse et finie⁷⁶². *Herminie rencontrant Tancrède mourant* (fig. 480), présenté au Salon de 1757, et *Thétis recevant Apollon* (fig. 481), exécuté entre 1759 et 1760, illustrent un visage de profil qui devient une attitude caractéristique du peintre qui se plaira à la reproduire dans de nombreuses œuvres. La figure de Cérès dans *La Moisson* en fait partie. En 1760, l'impératrice Élisabeth de Russie fait appel à Lagrenée pour achever le décor de son palais d'Hiver à Saint-Pétersbourg et enseigner à l'Académie des Beaux-Arts. Après la mort de l'impératrice en 1762, il revient à Paris, où il connaît une carrière exemplaire en tant qu'académicien. Nommé professeur en 1762, il reçoit régulièrement des commandes officielles et présente un très grand nombre d'œuvres à chaque Salon. Il est donc un des plus privilégiés par Cochin, qui écrit à Marigny à son sujet : « c'est un artiste dont les talents sont bien prouvés »⁷⁶³.

Quant à Vien, de retour de Rome en 1750, il connaît un début un peu difficile à cause du réalisme saisissant de ses œuvres d'après nature⁷⁶⁴. Madame Geoffrin est choquée par *L'Ermite endormi* (fig. 482)⁷⁶⁵. Son morceau d'agrément, *L'Embarquement de sainte Marthe* (fig. 483), rencontre aussi des obstacles et c'est par l'intermédiaire de

⁷⁶² Sur la carrière de Lagrenée, nous avons consulté surtout le catalogue raisonné de l'artiste : Sandoz, *op. cit.*, 1983, pp. 83-112.

⁷⁶³ « Lettre de Pierre à Marigny du 14 novembre 1771 », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XX, p. 50.

⁷⁶⁴ Sur la carrière de Vien, nous nous sommes référée principalement le catalogue raisonné de ce peintre : Gaetgens et Lugand, *op. cit.*, p. 9-111.

⁷⁶⁵ « Mémoires de Vien », *ibid.*, p. 302.

Boucher qu'il est agréé à l'Académie. Malgré tout cela, ces deux tableaux sont reçus avec éloge par les critiques du Salon. Par la suite, c'est sans difficulté qu'il est reçu à l'Académie avec son *Icare* (fig. 484) en 1754. Il n'y a plus d'obstacle à une belle carrière pour le peintre. Nommé professeur-adjoint à l'Académie en 1754, puis professeur en 1759, il reçoit successivement des commandes importantes, *Saint Germain* et *saint Vincent* pour l'église Saint-Germain-l'Auxerrois de Paris, *Sainte Geneviève* pour l'église Saint-Louis de Versailles, *l'Inauguration de la statue du Roi* (fig. 485) pour l'Hôtel de Ville de Paris, *Marc-Aurèle* (Planche 26) pour la galerie de Choisy, etc. Malgré quelques critiques contre ces œuvres exposées au Salon, le statut de Vien est stable au sein de l'Académie. *Saint Denis prêchant la foi en France* (fig. 486), commande pour l'église Saint-Roch, reçoit un éloge universel des critiques du Salon pour sa sobriété monumentale. Vien se gagne une clientèle parmi les connaisseurs avec les sujets « à la grecque », que nous discuterons en détail dans le chapitre suivant.

Au contraire, les circonstances du choix de Pierre et Doyen sont beaucoup plus complexes. Lorsque Pierre revient de Rome à Paris en 1740, les autres peintres de sa génération cherchent la renommée soit à l'étranger soit en province en début de carrière, parce que les peintres de la génération de 1700 monopolisent les activités d'importance : Jean-Baptiste Vanloo part pour l'Angleterre en 1738, Louis-Michel Vanloo est nommé Premier peintre du roi d'Espagne en 1736 et Michel-François Dandré-Bardon retourne à Aix-en-Provence. Agréé en 1741, puis reçu à l'Académie en 1742, Pierre essaie de s'affirmer dans différents genres sans se détourner de la voie académique : peintures religieuses, peintures d'histoire, scènes paysannes et rustiques, paysages de campagne romaine, scènes d'intérieurs dans le goût hollandais, etc. Il réussit auprès des amateurs, surtout le comte de Caylus, qui apprécie ses

bambochades qui dénotent le courant naturaliste du XVIII^e siècle. C'est le plus jeune artiste à participer au Concours de peinture d'histoire en 1747 parmi les peintres de la génération de 1700. Premier peintre du duc d'Orléans depuis 1752, Pierre occupe une place prédominante grâce au succès déterminant du décor du Palais-Royal, notamment le plafond du salon, *L'Apothéose de Psyché*, exécuté en 1755, et les deux coupoles de l'église Saint-Roch entre 1752 et 1757. Pour soutenir le début de la carrière du marquis de Vandières, futur marquis de Marigny, comme directeur des Bâtiments du roi, il forme un triumvirat avec Cochin, alors garde des dessins du roi, et Lécipié, chargé du détail des Arts. Toutefois, à partir des années 1760, ses rapports avec Cochin se détériorent et cela se reflète dans la diminution du nombre d'offres de commandes officielles : entre 1757 et 1768, il ne reçoit pas de commande d'importance. En 1764, à la demande de Marigny, Cochin propose les peintres pour la galerie du château de Choisy et il retient deux peintres aînés renommés sans conteste, Carle Vanloo et Boucher, et deux jeunes académiciens prometteurs, Vien et Deshayes ; Pierre, peintre très réputé, se voit exclu⁷⁶⁶. Pour justifier cette exclusion, Cochin affirme : « Je dois maintenant expliquer pourquoi je n'ai point l'honneur de vous proposer M. Pierre. Je ne me fonde point sur ce qu'il est surchargé d'ouvrage, prétexte dont je pourrais me servir, si je ne vous devais la vérité : je vous supplie donc de me permettre de vous l'exposer ainsi qu'elle me paraît. Les grands talents de M. Pierre me sont connus et personne n'est plus ardent à leur rendre toute la justice qui leur est due ; mais je crois que ce n'est pas ici le lieu de leur application. Je ne pense pas que l'on puisse attendre de cet artiste assez de correction dans le dessin, assez de précieux dans l'exécution pour des tableaux qui sont autant sous les yeux. En rendant justice à tous les hommes d'un

⁷⁶⁶ « Lettre de Cochin à Marigny du 16 octobre 1764 », dans Furcy-Reynaud, *op. cit.*, t. XIX, p. 326-327.

vrai mérite, on peut cependant prévoir, d'après ce qu'ils ont fait, ce qu'il leur convient d'entreprendre pour s'assurer d'un plein succès »⁷⁶⁷. En effet, Pierre a une prédilection pour une facture libre qui permet de montrer sa facilité d'exécution, tandis que malgré son esthétique privilégiant le *faire*, Cochin soutient les peintres préférant un beau fini : Lagrenée et Vien. Mais le différend entre le chargé du détail des Arts et le Premier peintre du duc d'Orléans concerne moins la question stylistique que la question politique. Peintre d'histoire, Pierre semble mécontent de l'administration de Cochin qui dirige les Bâtiments bien que simple graveur et non peintre d'histoire, et qui favorise les peintres de genre au détriment des peintres d'histoire⁷⁶⁸. Ils ont donc aussi des conceptions différentes de l'enseignement. Cochin veut écarter Pierre de l'École royale des élèves protégés et Pierre critique que l'étude des grands maîtres soit négligée en faveur de l'étude d'après nature. Il finit par refuser d'enseigner à l'Académie et reçoit des élèves dans son atelier pour les cours dispensés au titre de l'Académie.

De plus, l'adoption de Doyen semble due à des circonstances spéciales. Il ne semble pas avoir alors de bonne relation avec Cochin et il n'est pas favorisé à l'Académie⁷⁶⁹. Effectivement, après sa réception à l'Académie en 1759, Doyen doit attendre huit ans pour être nommé « adjoint à professeur » en 1767. Bien que Cochin ait tendance à favoriser les jeunes académiciens et agréés de la génération de Doyen avec des commandes officielles, parfois au détriment des anciens officiers, ce n'est qu'en 1766 que Doyen reçoit une commande des Bâtiments du roi : *L'Adoration des Mages* pour l'église de Saint-Hubert⁷⁷⁰. Deux ans après, il est chargé d'exécuter

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 327.

⁷⁶⁸ Sur la faveur de Cochin pour les peintres de genre, voir : Michel, *op. cit.*, 1993, pp. 507-517. Sur les relations difficiles entre Cochin et Pierre : Aaron et Lesur, *op. cit.*, pp. 136-142.

⁷⁶⁹ Michel, *op. cit.*, 1993, pp. 115-116 ; p. 501 ; p. 522 ; p. 526.

⁷⁷⁰ Ce tableau est finalement destiné à la chapelle du château de Bellevue. Cf. « Lettre de Marigny à Cochin du 15 janvier 1769 », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XX, p. 168. Cette toile est transférée probablement au moment de la Révolution, à l'église Saint-Martin à Mitry-Mory.

*La Pêche pour le Petit Trianon*⁷⁷¹. Dans sa lettre à Marigny du 29 août 1768, Cochin précise sur Doyen : « [...] je désirerais d'autant plus qu'il en fût chargé d'un [tableau] que je serais charmé de lui prouver qu'on ne néglige les hommes de talent qu'autant qu'ils se négligent eux-mêmes, et que, dès qu'ils renaissent avec quelque éclat, on saisit l'occasion de les encourager »⁷⁷².

En effet, les œuvres que Doyen présente aux Salons de 1761 et 1763 suscitent beaucoup de reproches. *Vénus blessée par Diomède* (fig. 487), envoyé au Salon de 1761, et *Andromaque dispute son fils Astyanax à Ulysse* (fig. 488), présenté au Salon de 1763, sont objets de controverses. Et le peintre n'expose rien au Salon de 1765, soit parce qu'il est alors occupé par le cycle de la *Vie de saint Grégoire*, laissé inachevé par son maître, Carle Vanloo, décédé en 1765, pour la coupole de la chapelle Saint-Grégoire aux Invalides, soit parce qu'il est découragé par la critique, qui l'avait pourtant applaudi avec enthousiasme au Salon de 1759.

Mais son échec auprès du public en 1761 et 1763 et sa prise de distance à l'exposition officielle ne semblent pas les seules raisons de la défaveur de Cochin à son égard. Lorsque l'Académie est divisée sur la question de l'élection de Loucherbourg en septembre 1766, Doyen semble faire partie des membres qui blâment l'Académie, comme le montrent les lettres de Cochin adressées à Marigny en septembre 1766 : « [...] on fut un peu surpris de la chaleur qu'apportaient à la défense de ce tableau [de Loucherbourg] M. Drouais fils et M. Doyen, d'autant plus qu'ils n'avaient pas voix délibérative dans ce jugement » [nous soulignons]⁷⁷³. Doyen peut être vu comme

Cf. Michel, *op. cit.*, 1993, pp. 500-501 ; Engerand, *op. cit.*, p. 58, pp. 161-162 ; p. 513 ; le site de la direction de l'Architecture et du Patrimoine : [http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/palissy_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_\(=REF&VALUE_98=PM77001133](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/palissy_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_(=REF&VALUE_98=PM77001133).

⁷⁷¹ Engerand, *op. cit.*, p. 58. Cf. Michel, *op. cit.*, 1993, pp. 115-116 et p. 501.

⁷⁷² « Lettre de Cochin à Marigny du 21 octobre 1766 », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XX, p. 127.

⁷⁷³ « Lettre de Cochin à Marigny du 6 septembre » ; « Lettre de Cochin à Marigny du 19 octobre 1766 », *ibid.*, pp. 66-68 ; p. 83.

rebelle par l'Académie. Antoine Renou ironise sur Doyen en présentant ce peintre qui parle devant ses confrères avec un air hautain : « C'est Monsieur Do... il ne ménage personne. C'est le commerce des grands et la société du Roi qui lui donnent ce ton ; et dans toutes ses conversations, il y a toujours quelque chose que le Roi et lui se sont dit »⁷⁷⁴. Doyen est autorisé à entrer dans les Petits appartements du roi et Madame du Barry lui demande même de lui présenter le marquis d'Argenson pour le nouvel hôtel auquel il travaille⁷⁷⁵. La commande de l'église de Saint-Hubert, où se trouve un petit château de chasse que Louis XV fait construire pour sa vie privée, est également révélatrice de la confiance personnelle du roi en ce peintre⁷⁷⁶. Il y a d'autres témoignages sur la suffisance de Doyen au Salon de 1773, où le peintre présente le tableau du maître-autel de la chapelle de l'École militaire, *Saint Louis recevant le viatique* (fig. 489). Du Pont de Nemours affirme : « M. Doyen [...] surpasse autant ses confrères dans l'essor poétique et dans *la bonne opinion qu'il a de lui-même* » [nous soulignons]⁷⁷⁷. Puis, lorsque l'auteur reproche sa composition sans perspective et ses couleurs jaune et rouge excessives, il écrit que son ouvrage est « celui d'un grand maître *gâté par la présomption* » [nous soulignons]⁷⁷⁸.

Toutefois, malgré ces relations délicates entre Doyen et l'Académie, en plus du favoritisme possible du roi, le travail pour achever le cycle de la *Vie de saint Grégoire* pour la chapelle des Invalides pourrait lui permettre d'obtenir la commande de

⁷⁷⁴ A. Renou [anonyme], *Le Dialogue sur la peinture, seconde édition enrichie de notes*, 2^e éd., Paris, Tartouillis, s. d. [1773], pp. 3-4. (C.D., t. 10, n^o 147).

⁷⁷⁵ « Lettre de Doyen au marquis de Voyer d'Argenson du 13 février 1772 », dans A. Leclair, « Lettres d'un artiste à un amateur : La correspondance de Doyen avec le marquis de Voyer d'Argenson, 1770-1772 », dans O. Bonfait, V. G. Pozell et P. Sénéchal, *Curiosité : Étude d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris, 1998, p. 152. Cf. Bailey, *op. cit.*, 2011, p. 168, note 97.

⁷⁷⁶ Pour le château de Saint-Hubert, voir : S. Postolle, *Le château de Saint Hubert : « maison de chasse » de Louis XV*, mémoire de maîtrise, sous la direction de D. Rabreau, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1999.

⁷⁷⁷ Du Pont de Nemours, *op. cit.*, t. 2, p. 13.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 14.

*L'Adoration des Mages pour Saint-Hubert*⁷⁷⁹. Ce qui est définitif pour sa carrière comme peintre religieux est le succès indéniable du *Miracle des Ardents* (fig. 391), un des tableaux du transept de l'église Saint-Roch, exposé au Salon de 1767 et accueilli très favorablement par la critique. Avec ce regain de faveur auprès du public, Cochin se sent sans doute obligé de passer commande à Doyen. Doyen se voit donc chargé du maître-autel de la chapelle Saint-Louis de l'École royale militaire, commande de prestige par rapport à ses confrères qui ne reçoivent qu'une scène de la *Vie de saint Louis*⁷⁸⁰. Pour la commande de la salle à manger du Petit Trianon, Doyen, qui vient d'être élu professeur en 1767, fait partie des académiciens renommés : Pierre, futur Premier peintre du roi, Vien, professeur depuis 1759, Lagrenée l'Aîné, professeur depuis 1762.

Malgré ces circonstances délicates des rapports entre la direction des Bâtiments, Pierre et Doyen, le choix des peintres par Cochin pour cette commande est bien équilibré. Cochin adopte le même système de choix des peintres que pour la galerie de Choisy ; il cherche à présenter un contraste stylistique : le style précieux de Lagrenée et de Vien : l'exécution libre de Pierre et de Doyen. Ce décor doit donc fournir à Cochin une occasion de présenter, de façon intéressante, le résultat de l'émulation de peintres choisis pour la variété de leurs styles.

Incompréhension des critiques

Seuls deux tableaux de la série sont exposés au Salon : *La Moisson* de Lagrenée en 1769 et *La Chasse* de Vien en 1773. Le phénomène de l'opposition entre amateurs et critiques réapparaît, tout comme dans la critique de Boucher. La tendance est de

⁷⁷⁹ Engerand, *op. cit.*, pp. 161-162.

⁷⁸⁰ G. Kawerouni, « Histoire nationale et peinture religieuse : le cycle de la vie de saint Louis », *Dossier de l'art*, n° 170, pp. 66-67.

considérer Lagrenée comme héritier de Boucher en dépit de nettes différences sur le plan stylistique, tandis que les œuvres de Vien exigent des spectateurs une connaissance et une sensibilité subtiles pour apprécier son goût à l'antique.

La Moisson de Lagrenée

Lagrenée l'Aîné a beaucoup de points communs avec Boucher. La fécondité, la variété des genres, la rapidité d'exécution, la facilité et l'assiduité au Salon surprennent les contemporains qui ne tarissent pas d'éloges : « Ses tableaux qui sont en grand nombre au Salon prouvent combien cet excellent artiste est laborieux »⁷⁸¹ ; « L'adresse de M. Lagrenée est louable ; la fécondité de son génie la dévoile de mille façons »⁷⁸² ; « C'est un des peintres qui enrichit le plus le Salon de ses productions »⁷⁸³. Le commentaire de l'auteur anonyme, inséré dans *Le Dévidoir du Palais Royal, instrument assez utile aux peintres du Salon de 1773*, en est révélateur : « Depuis la mort de Boucher, c'est le peintre des grâces et du goût »⁷⁸⁴.

Lagrenée est surtout admiré pour son exécution. Nous pouvons remarquer quelques caractéristiques de style qu'il a en commun avec Boucher : coloris flatteur, couleur agréable et pinceau aimable. Or Lagrenée attire surtout les amateurs, ce que prouvent les commentaires de *L'Avant-coureur* sur les œuvres présentées au Salon de 1769 (fig. 490 et Cf. fig. 491) : « [ces tableaux] ont paru fixer particulièrement les amateurs par les grâces des attitudes, la suavité du pinceau et l'agrément du coloris »⁷⁸⁵. L'abbé de La Garde du *Mercur de France* sur le Salon de 1767 mentionne « des parties

⁷⁸¹ [Anonyme], « Exposition des peintures, sculptures, gravures de Messieurs de l'Académie royale », *L'Année littéraire*, t. 6, lettre IV, 1767 (C.D., t. XLIX, n° 1299), p. 84.

⁷⁸² P. B. de La Garde [anonyme], « Suite des Observations sur les tableaux, sculptures et gravures exposés au Salon du Louvre le 25 août 1767 », *M.F.*, octobre 1767, article IV, p. 165.

⁷⁸³ Daudé de Jossan [anonyme], *Éloge des tableaux exposés au Louvre le 26 août 1773*, Paris, 1773, p. 15.

⁷⁸⁴ [Anonyme], « Lettre de Mademoiselle ... à son amant », *Le Dévidoir du Palais Royal, instrument assez utile aux peintres du Salon de 1773*, La Haye, 1773, p. 33.

⁷⁸⁵ [Anonyme], « Exposition au Salon du Louvre des peintures, sculptures et gravures de MM. de l'Académie royale », *L'Avant-coureur*, n° 37, 11 septembre 1769, p. 578.

de la peinture que les connaisseurs admirent dans la composition » de *Monseigneur le Dauphin mourant au milieu de sa famille* (fig. 492). L'auteur continue : « On connaît le mérite de la couleur de ce peintre, la force et en même temps l'aménité de son pinceau. Jamais ces qualités n'ont paru plus éminemment que dans les productions qu'il vient d'exposer, lesquelles sont en grand nombre, et rappellent *aux connaisseurs* la manière du Guide » [nous soulignons]⁷⁸⁶. À la fin, l'abbé de La Garde compare ce peintre à un autre maître italien : « Quelles grâces enfin n'a-t-il pas prêtées à sa *Baigneuse*, à *L'Amour rémouleur*, à la chaste *Suzanne*, en un mot, à tout ce qu'il a peint ! On serait tenté de croire que Pierre de Cortone prend soin de guider son pinceau »⁷⁸⁷.

Mais le commentaire de l'abbé de La Garde dévoile à la fois l'appréciation de l'habileté de l'artiste qui plaît aux yeux et l'hésitation devant un décalage avec le sujet représenté. Au sujet de *La Tête de Pompée présentée à César* (fig. 394), il reconnaît l'effet de l'art pour atténuer les horreurs : « Les expressions sont frappantes, mais les attraits d'un brillant coloris sont un contraste heureux avec la terreur qu'inspire ce spectacle. Ainsi l'art adoucit les horreurs accidentelles de la vérité et fait la rendre toujours aimable »⁷⁸⁸. Tout en admettant que « c'est dans le même principe que l'auteur de ce tableau a répandu des charmes dans l'affligeante peinture du Dauphin agonisant », il signale : « Il a si bien réuni sous d'aimables nuances et sous des traits pathétiques, l'intérêt de l'art et celui du sentiment que peu de bons Français ont examiné de sang-froid cet ouvrage sans être partagés entre les émotions du cœur et le plaisir des sens »⁷⁸⁹.

⁷⁸⁶ La Garde [anonyme], *op. cit.*, octobre 1767, p. 165.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 166.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 165.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, pp. 165-166.

Il y a une remarque intéressante sur le lien entre la facilité que les amateurs admirent et le manque d'expression poétique chez Lagrenée : « vous vous plaindrez de la facilité de M. Lagrenée qui communément ne lui permet pas d'avoir de l'expression »⁷⁹⁰. La question de l'opposition entre hommes de lettres et amateurs d'art se retrouve donc dans la critique des œuvres tant de Lagrenée que de Boucher. Bachaumont trouve *La Vierge faisant jouer l'Enfant Jésus et le petit saint Jean avec un mouton*, présenté au Salon de 1769, « peu convenable en ce siècle, où il ne faut point trop humaniser la divinité » et affirme pourtant en même temps : « À ne regarder ces jolis morceaux que comme peintre, ils sont doux et rians » [nous soulignons]⁷⁹¹.

La Moisson est exposé au Salon de 1769 et les appréciations de ce tableau par les critiques sont révélatrices des différents points que nous avons discutés jusqu'ici. D'abord, parmi les artistes chargés de la commande pour la salle à manger du Petit Trianon, Lagrenée, à l'instar de Doyen⁷⁹², achève très rapidement le tableau. Ce n'est qu'en 1771 que Pierre, occupé au décor de la galerie de Choisy, décide de confier la commande du Petit Trianon à Hallé. Vien n'expose son tableau qu'en 1773. En revanche, Lagrenée présente *La Moisson* dès l'année suivant la commande, avec quatorze autres œuvres, au Salon, ce qui prouve sa surprenante facilité. Ensuite, il ne manque pas d'éloges pour son habileté d'exécution. *L'Année littéraire* reconnaît que le tableau « est exécuté avec autant de grâce que de correction ; le pinceau en est très flatteur »⁷⁹³. De même que le *Journal encyclopédique* qui affirme que « Ce tableau est

⁷⁹⁰ [Anonyme], *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture et de sculpture au Salon du Louvre 1769*, Rome, Vente, 1769, p. 21.

⁷⁹¹ Bachaumont, « Lettre du 10 septembre 1769 », *op. cit.*, t. 13, 1777-1789, p. 46.

⁷⁹² Doyen reçoit le paiement dès 1768 avec celui de *L'Adoration des mages* pour Bellevue. Lagrenée est payé aussi en 1768. Cf. Engerand, *op. cit.*, p. 58.

⁷⁹³ [Anonyme], « Exposition des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie royale », *L'Année littéraire*, t. 5, 1769, lettre 13 (C.D., t. IX, n° 127), p. 295.

intéressant et agréable pour la composition »⁷⁹⁴, un auteur anonyme écrit : « Ce tableau est agréablement composé, d'une couleur gracieuse, où il y a des caractères, des têtes charmantes »⁷⁹⁵.

Cependant, presque tous les critiques reprochent en même temps le ton rougeâtre et égal et le manque de clair-obscur. *L'Année littéraire* écrit qu'« il paraît faible par le défaut d'ombres assez sourdes. On pense que, si la partie entière du paysage avait plus d'énergie, non seulement dans ses ombres mais dans toute sa masse, il en résulterait deux beautés frappantes : les groupes de devant en sortiraient davantage et cette masse vigoureuse chasserait le fond. On se permettra de remarquer encore que les chairs de plusieurs des tableaux de M. de Lagrenée [*sic*] ont des teintes un peu trop rougeâtres, particulièrement dans les ombres »⁷⁹⁶. Remarquant « un coloris trop vif » dans d'autres tableaux exposés, le *Journal encyclopédique* affirme : « mais il paraît cependant d'une couleur trop également rouge »⁷⁹⁷. Le *Mercur de France* encourage le peintre ainsi : « Quand M. de Lagrenée [*sic*] voudra se donner la peine [...] d'éviter les tons rougeâtres dans lesquels il tombe quelquefois, [...] nulle observation ne sera mêlée aux justes éloges qu'il mérite et on le regardera comme l'Albane de la France »⁷⁹⁸.

L'auteur de la *Lettre sur l'exposition* rapproche *La Moisson* de la tapisserie : « très peu d'effet, le ton des chairs trop rouge et trop égal, les figures des plans reculés sont aussi colorées que celles du devant, point de ces sacrifices raisonnés de clair-obscur,

⁷⁹⁴ [Anonyme], « Exposition de peintures, sculptures et gravures des Académiciens au Salon du Louvre à Paris. Lettre adressée aux auteurs de ce journal », *Journal encyclopédique*, t. 7 (1769), 1^{er} octobre 1769, p. 101.

⁷⁹⁵ *Lettre sur l'exposition*, [anonyme], *op. cit.*, 1769, p. 17.

⁷⁹⁶ « Exposition des peintures [...] », [anonyme], *op. cit.*, *L'Année littéraire*, 1769, p. 295.

⁷⁹⁷ « Exposition de peintures [...] », [anonyme], *op. cit.*, *Journal encyclopédique*, t. 7 (1769), 1^{er} octobre 1769, p. 101.

⁷⁹⁸ M. des Boulmiers [anonyme], « Exposition des peintures, sculptures et gravures de MM. de l'Académie royale dans le Salon du Louvre, 1769 », *M.F.*, octobre 1769, t. 1, p. 183.

qui font briller les figures principales, tout est pétillant, le paysage est lourd et point de variété, et en quittant ce tableau, vous croyez avoir vu une tapisserie dont les couleurs sont toujours crues »⁷⁹⁹. Ce commentaire nous rappelle l'opinion de l'auteur du *Journal encyclopédique* sur les trois tableaux pour la tapisserie, *Vénus aux forges de Lemnos*, *L'Enlèvement de Céphale par l'Aurore* et *Le Jugement de Pâris* (Cf. fig. 493). Il affirme qu'ils « ne seraient pas capables de soutenir la réputation de leur auteur, si l'on ne savait qu'étant destinés pour être copiés en tapisserie, il a fallu que le peintre cherchât plus ce qui fait effet dans ce genre que ce qui est favorable à la peinture »⁸⁰⁰.

La couleur trop crue et trop égale qui « éparpille » et le manque de clair-obscur qui ne permet pas de former des masses contrastées étaient objet de la critique envers Boucher. De la même manière, nous pouvons remarquer le désaccord entre l'invention poétique et l'habileté d'exécution. Les spectateurs contemporains n'ignorent pourtant pas le fait que Lagrenée sait enrichir ses compositions d'invention poétique. Par exemple, *La Charité romaine* (Cf. fig. 494), présenté au Salon de 1767, est objet d'admiration sur ce point. L'auteur anonyme apprécie ce tableau ainsi : « La composition en est avantageuse. C'est Cimon dans les fers, allaité par sa fille. Dans le fond du tableau est un garde, saisi et surpris d'admiration de voir dans cette fille une action si généreuse et qui regarde à travers des grilles de fer »⁸⁰¹. Mathon de La Cour présente la même remarque : « M. Lagrenée a supposé une sentinelle qui regarde au travers des barreaux de la prison. La fille s'en aperçoit et paraît alarmée »⁸⁰².

C'est également le cas de *La Moisson*. L'été, saison de la moisson, apporte non

⁷⁹⁹ *Lettre sur l'exposition*, [anonyme], *op. cit.*, 1769, p. 17.

⁸⁰⁰ [Anonyme], « Lettre sur l'exposition publique des ouvrages de l'Académie royale de peinture et de sculpture de France dans le Salon du Louvre à Paris », *Journal encyclopédique*, t. 7 (1759), 15 octobre 1759, p. 115.

⁸⁰¹ [Anonyme], *Lettre à un amateur de la peinture*, s. l., s. d., pp. 14-15.

⁸⁰² Mathon de La Cour, *op. cit.*, 1765, p. 23.

seulement l'abondance mais aussi l'amour et la fécondité. Daudé de Jossan remarque avec justesse : « Son sujet de Cérès d'une belle composition, ornée d'épisodes, qui caractérisent la saison »⁸⁰³. Pourtant, tout en reconnaissant l'intérêt des amours qui volent, Diderot remet en question la nécessité sur le plan poétique : « Peut-être auraient-ils [les Carraches] épargné cet essaim d'amours voltigeant entre les branches de cet arbre, car ils sont charmants ; ils en seraient convenus, mais ils auraient ajouté : « À quoi bon cela ? » »⁸⁰⁴. Contrairement aux *Sentiments*, dans sa *Lettre sur les peintures, gravures et sculptures*, écrit dans un ton moqueur sous le pseudonyme « M. Raphaël, peintre de l'Académie de Saint-Luc », Daudé de Jossan déchaîne sa critique contre la même invention poétique : « je ne sais pourquoi l'auteur a chargé un arbre de petits amours, il y en a comme des pommes à un pommier. Je me suis donné la torture pour deviner ce qu'ils faisaient là ; un bel esprit prétendait que cela voulait dire que l'abondance faisait naître l'amour et que quand le pain était à bon marché, on faisait beaucoup d'enfants ; tu te contenteras si tu veux de cette explication »⁸⁰⁵. En résumé, les critiques d'art ne trouvent pas de signification dans cette invention.

Les critiques concernent également le manque d'expression. Bachaumont affirme que « l'action est absolument passive, défaut de génie dans le compositeur »⁸⁰⁶ et Diderot déprécie « des têtes sans aucune expression »⁸⁰⁷. Tout comme chez Boucher, il s'agit aussi de vérité et de vraisemblance. Diderot écrit que Cérès « n'est qu'une petite nymphe bocagère, une nourrice du faubourg avec du beau linge fin et sans tétons » au lieu de montrer « je ne sais quoi de grand, de vigoureux, de champêtre et de

⁸⁰³ Daudé de Jossan [anonyme], *Sentiments sur les ouvrages du Salon*, s. l. s. d. [1769], p. 9.

⁸⁰⁴ Diderot, *op. cit.*, 1966, t. 11, p. 401.

⁸⁰⁵ Daudé de Jossan [anonyme], *Lettre sur les peintures, gravures et sculptures qui ont été exposées cette année au Louvre par M. Raphaël, peintre de l'Académie de S. Luc [...] à M. Jérosme, son ami, rapeur de tabac et riboteur*, Paris, Delalain, 1769, p. 30.

⁸⁰⁶ Bachaumont, « Lettre du 10 septembre 1769 », *op. cit.*, t. 13, 1777-1789, p. 45.

⁸⁰⁷ Diderot, *op. cit.*, 1966, t. 11, p. 400.

divin » et que Triptolème « n'est qu'un morveux de dix-huit ans, un petit efféminé », « loin d'être nerveux, basané, à demi nu, ardent, fier et noble, sa tête ébouriffée ceinte d'une bandelette royale »⁸⁰⁸. Daudé de Jossan reproche également aux personnages de Lagrenée leur manque de vérité : « Cérès nourrit le fils du roi qui pend à sa mamelle. Il y avait près de moi un fameux accoucheur qui disait : voilà une nourrice que je ne donnerai à aucune de mes accouchées, il n'y a pas de lait dans ce sein, c'est celui d'une petite fille. Le roi Triptolème n'a pas de bonne façon »⁸⁰⁹.

C'est encore Cochin qui participe au débat. Il rédige, sous le pseudonyme de M. Jérôme, à qui Daudé de Jossan sous le pseudonyme du peintre Raphaël adresse sa *Lettre*, une réponse pour défendre les académiciens qu'il critique farouchement⁸¹⁰. Au sujet de la vraisemblance, il réfute dans un ton ironique : « Il n'y a qu'une cervelle comme toi qui puisse s'aviser de comparer Vénus à la sœur Madeleine ; après tout, c'est une bonne fille, il est toujours bon de lui ressembler »⁸¹¹. À propos des amours entre les branches de l'arbre de *La Moisson*, critiqués par Daudé de Jossan, il défend l'artiste du point de vue de l'effet plastique : « Tu fais le railleur et tu crois rire en disant que quand le pain est à bon marché, on fait beaucoup d'enfants : c'est ce que tu as dit de plus raisonnable. C'est bien du vrai, cela. Je ne sais pas si ç'a été l'idée du peintre ; mais en tous cas, elle est bonne. Je n'ai pas appris l'histoire au moyen de quoi je ne saurais te dire s'il a eu d'autres raisons ; mais sûrement, il sait bien ce qu'il fait. Au pis-aller, s'il a mis des petits amours, il me semble à moi que *quand ils sont jolis, cela ne gâte rien nulle part* » [nous soulignons]⁸¹². Puis, Cochin affirme que seuls les artistes et les amateurs qui pratiquent peuvent apprécier les qualités de la peinture.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, pp. 400-401.

⁸⁰⁹ Daudé de Jossan [anonyme], *Lettre*, *op. cit.*, 1769, p. 30.

⁸¹⁰ C.-N. Cochin [anonyme], *Réponse de M. Jérôme à M. Raphaël*, Paris, 1769.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 27.

⁸¹² *Ibid.*, pp. 25-26.

« Pardine, j'aime bien à t'entendre dire : Cela est mal dessiné, cela n'est pas bien colorié⁸¹³. Tu conviens toi-même que tu n'as appris ni l'un ni l'autre, ou si peu que ce n'est pas la peine de le dire ; cependant tu fais le plaisant. [...] C'était un docteur, un savant, et qui avait même des qualités qu'ils n'ont pas tous et qui ne sont pas données à tout le monde ? [...] Il ne faut pas être méchant et penser mal des gens parce qu'on ne voit pas ce qu'ils font »⁸¹⁴. Ainsi, le phénomène de l'antagonisme entre les spécialistes — peintres et amateurs — et les hommes de lettres — critiques — se répète dans la critique de Lagrenée.

La Chasse de Vien

Pour le tableau de Vien, il y a peu de commentaires, parce que c'est le cycle de la *Vie de saint Louis* qui retient l'attention des critiques, peu sensibles au fait que l'artiste sache enrichir la scène avec de petits épisodes, suggérés par les échanges délicats de sentiments manifestés par les gestes et les regards. En outre, des commentaires sévères sur son style transposent dans la peinture la Querelle des Anciens et des Modernes que nous discuterons en détail dans le chapitre suivant. Tout en ironisant sur le style à l'antique de Vien, Renou présente les points forts de ce peintre et exprime que ce style correspond bien à sa nature :

« M. Rémi - [...] Voilà un tableau destiné pour [*sic*] Trianon.

M. Fabretti - Il mérite que l'on s'arrête. J'y trouve *une précision de formes, une certitude de trait*, qui décèle bien *l'étude de l'antique et de la nature*. [...]

Milord - Il serait à désirer qu'il la rappelât également pour la chaleur de la composition et la grandeur des caractères ? Mais il règne un froid dans cette

⁸¹³ Daudé de Jossan [anonyme], *Lettre, op. cit.*, 1769, p. 31.

⁸¹⁴ C.-N. Cochin [anonyme], *op. cit.*, pp. 26-27.

manière qui n'y laisse voir ni expression ni mouvement.

M. Fabretti - Je conviens qu'avec moins de mérite, on pourrait faire des tableaux plus piquants. Mais [...] puisque les grandes parties de la peinture ont chacune le droit de rendre un homme célèbre, la connaissance des formes, l'assurance de trait sont ici poussés à un point qui doit distinguer cet article. M. Rémi, quel est le nom ?

M. Rémi - C'est M. Vi...[en] valant beaucoup ; mais né pour valoir mieux, car les défauts que vous lui reprochez sont acquis.

M. Fabretti - Non, ils viennent tout naturellement d'une imagination froide. C'est un homme raisonnable qui fait la statue de Prométhée, mais qui ne l'anime pas.

M. Rémi - Autrefois il l'eût animée et en revenant de Rome, il avait un pinceau ferme et résolu ; la manière chaude des Lanfranc. Mais ce comte de Caylus le gâta, il ne voyait que son antique partout et il en a fait ce que vous voyez. Nos académiciens le regrettent comme un homme perdu.

M. Fabretti - Je ne lui connais cependant d'autre mérite que ses torts vis-à-vis d'eux.

Milord - Ce que vous dites de mon ancien ami, le comte de Caylus, m'est une nouvelle preuve de son goût. On ne pouvait mieux deviner le talent d'un artiste né froid, mais avec de *bons yeux pour les formes*. Le fracas, le mouvement, une manière chaude n'allait point au calme de son âme. Il n'a jamais d'enthousiasme ni de fièvre. En le tournant à *la correction des formes, à la pureté du trait*, qui demande une âme attentive et tranquille, le comte de Caylus a tiré de son génie tout le parti possible» [nous soulignons]⁸¹⁵.

Le comte de Caylus et Vien sont liés depuis la tentative de Caylus de faire

⁸¹⁵ Renou, *op. cit.*, pp. 16-17.

renaître la peinture à l'encaustique. En 1754, le comte donne une conférence sur ce sujet à l'Assemblée de la Saint-Martin de l'Académie des Inscriptions, où il montre également la *Tête de Minerve* que Vien exécute sous sa direction⁸¹⁶. Son influence ne se limite pas au plan stylistique et Vien devient le peintre le plus célèbre du courant à l'antique avec ses sujets « à la grecque » que nous détaillerons plus loin. Nous nous bornons ici à signaler que les figures sveltes de *La Chasse* relèvent nettement du style à l'antique et que ce style peut être considéré comme « froid ». Le commentaire du *Mercure de France* sur *La Chasse* est significatif du caractère de la Querelle des Anciens et des Modernes en peinture : « les figures d'un dessin pur, correct et élégant ont [le] droit de plaire. Mais il est *un grand nombre de spectateurs qui pourront prendre pour* de la froideur la sévérité des principes qui est ici adoptée. On conçoit d'ailleurs que la simplicité des draperies des statues antiques employées dans ces différents tableaux doit *paraître un peu mesquin à ceux qui se laissent éblouir par le fracas des étoffes* »⁸¹⁷. Dans ce commentaire apparaît le contraste entre les opinions des deux types de spectateurs. Tandis que les vrais amateurs savent apprécier « les figures d'un dessin pur, correct et élégant », « la sévérité des principes » et « la simplicité des draperies des statues antiques » de Vien, « un grand nombre de spectateurs » pourront prendre cette « sévérité de principes » pour de la froideur et considérer cette « simplicité des draperies à l'antique » comme mesquine. L'auteur se place du côté des amateurs, car les expressions « prendre pour » et « ceux qui se laissent éblouir par le fracas d'étoffes » contiennent une nuance de léger mépris. Nous signalons ici le même thème dans la critique de Boucher et de Lagrenée : l'opposition entre les amateurs, spécialistes, qui savent saisir des qualités subtiles et la masse des

⁸¹⁶ Gaetgens et Lugand, *op. cit.*, p. 24.

⁸¹⁷ [Anonyme], « Exposition au Salon du Louvre des peintures, sculptures et gravures de MM. de l'Académie royale », *Mercure de France*, octobre 1773, t. 1, p. 168.

spectateurs, qui sont tenus pour ignorants ou peu sensibles.

Péripéties de *La Vendange*

En 1771, cette série voit Pierre être remplacé par Hallé (Annexe 10). En effet, après le retrait de la série de la galerie de Choisy, Pierre se voit chargé des quatre tableaux. Car à la mort de Boucher en 1770, il est nommé à la fois Premier peintre du roi, chargé du détail des Arts et directeur de l'Académie. Cochin se retire du centre de l'administration. Pour Pierre, la commande des quatre tableaux pour la galerie de Choisy est d'autant plus importante qu'il s'agit de peinture d'histoire dont il pourrait renforcer clairement la valeur sur la scène officielle. Et pour s'y consacrer pleinement, Pierre n'hésite pas à sacrifier *La Vendange*. Pierre écrit à Marigny en novembre 1771 : « Monsieur, — L'accident arrivé au tableau auquel je travaillais pour le nouveau Trianon et que j'avais fort avancé, joint à la certitude du prompt paiement de cet ouvrage, m'a fait naître l'idée d'un changement dans la distribution des travaux, qui pourrait accélérer le service sur deux objets en même temps. [...] Si vous le jugiez à propos, Monsieur, on donnerait à M. Hallé le tableau du nouveau Trianon et *je me chargerais de l'exécution de ceux de la galerie de Choisy* » [nous soulignons]⁸¹⁸. En décembre 1773, Pierre écrit sur son remplacement par Hallé à l'abbé Terray, nouveau directeur des Bâtiments du roi : « On m'avait d'abord ordonné la *Vendange*, mon tableau était presque fait, lorsque, pour accélérer, je fus chargé d'annoncer l'exactitude des paiements. Je savais que M. Hallé, professeur, était sans occupation et le temps accordé pour l'exécution d'un morceau pareil me paraissait plus que suffisant, je ne balançais point à me sacrifier et prier M. le marquis de Marigny de donner à M. Hallé le

⁸¹⁸ « Lettre de Pierre à Marigny du 14 novembre 1771 », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XX, pp. 243-244.

tableau auquel je travaillais et en même temps de *solliciter l'agrément du Roi pour que je peignisse la galerie de Choisy qui languissait faute de fonds* » [nous soulignons]⁸¹⁹.

Dans sa première lettre, Pierre ne précise pas quelle sorte d'accident est arrivée. Mais ces lettres manifestent que Pierre est très attaché à la série de la galerie de Choisy, ce qui montre sa volonté d'être un peintre d'histoire. Il est aisé de supposer que tout en ayant exécuté de nombreux tableaux de mythologie et de genre, il préfère la série de Choisy quitte à sacrifier la commande du Petit Trianon, en prenant en considération la quantité de travail dont il est alors chargé et les conditions du paiement.

De plus, Hallé, lui-même ambitieux, vise à recevoir des commandes officielles, en profitant de ses relations personnelles avec Cochin. En septembre 1762, Cochin consacre toute une lettre pour appeler l'attention de Marigny sur le talent de Hallé afin qu'il lui accorde des commandes officielles :

« Vous connaissez les talents distingués de M. Hallé ; ainsi je me dispense de vous en faire l'éloge. Il se trouve sans ouvrage et m'a confié l'ennui que lui donne la position de travailler sans but et de faire des tableaux sans destination. Je crois qu'il serait important de ne pas laisser oisif ou à des objets sans intérêt un pinceau dont on peut tirer des ouvrages très agréables et pour cet effet de lui ordonner quelques tableaux pour des tapisseries. Sa couleur est claire, belle, agréable et vraiment propre à réussir en ce genre d'ouvrage. [...] Son but est de s'occuper à quelque chose d'utile et qui puisse être propre à soutenir sa réputation au Salon. Si donc il vous plaisait le lui ordonner, il pourrait traiter quelques sujets dans le genre de la tenture des *Amours des Dieux* dont votre salon

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 14.

à Paris est décoré et qui paraît très propre à être goûté du public [...] »⁸²⁰.

Nous pouvons y reconnaître l'ambition de Hallé qui veut s'affirmer au Salon et la relation intime qui permet au peintre de demander à Cochin de solliciter de sa part des commandes royales auprès du directeur général des Bâtiments.

Les intérêts des deux peintres correspondent bien : Pierre veut se consacrer pleinement à la peinture d'histoire, tandis que Hallé recherche les commandes officielles et la renommée. Ainsi, Hallé se voit chargé de la commande de *La Vendange*. Marigny répond à la lettre de Pierre : « Le sujet du petit Trianon sera le même qu'il était, mais il faut que vous recommandiez fortement à M. Hallé d'accélérer la besogne autant qu'il pourra afin que ce tableau soit prêt avec le autres en avril 1772 »⁸²¹. Les tableaux de Hallé et de Vien ne seront achevés qu'en 1773.

Cependant, l'œuvre de Hallé rencontre une difficulté. Renou parle du refus de son œuvre : « son suppléant [suppléant de Pierre : Hallé] voulant rendre la vendange, a mis en scène Bacchus et Ariane ; mais ses Dieux ont été renvoyés honteusement »⁸²². Il est à noter que Cochin ne fait pas appel à Hallé dès le début pour ce décor d'importance. Malgré de bonnes relations avec Hallé, Cochin connaît bien ses défauts en réalité. Lorsqu'il le propose à Marigny pour exécuter un des tableaux de la galerie de Choisy après la mort soudaine de Deshayes, le directeur des Bâtiments annote ainsi cette lettre : « Je veux bien, mais nous nous en repentirons, et lui donnerons-nous le dessus de porte ? »⁸²³. Cette appréciation de Marigny est certainement due à l'opinion de Cochin qui l'influence beaucoup. Cochin déprécie surtout le dessin de Hallé et il

⁸²⁰ « Lettre de Cochin à Marigny du 20 septembre 1762 », dans *ibid.*, t. XX, p. 240. Cité dans Willk-Brocard, *op. cit.*, p. 114.

⁸²¹ « Lettre de Marigny à Pierre du 23 décembre 1771 », dans *ibid.*, t. XX, pp. 246-247.

⁸²² Renou, *op. cit.*, p. 19.

⁸²³ « Lettre de Marigny à Cochin du 11 février 1765 », sans Furcy-Raynaud, *ibid.*, t. XX, p. 6. Cité dans Michel, *op. cit.*, 1993, p. 120.

écrivra au comte d'Angiviller : « M. Hallé, le plus mauvais dessinateur qu'il y ait eu à l'Académie depuis cinquante ans »⁸²⁴.

En effet, se laissant entraîner par la facilité, il tend à l'incorrection du dessin et en est parfois critiqué au Salon. Un auteur anonyme se montre très sévère en 1751 : « je vois avec peine qu'il ne fait aucun progrès du côté du dessin »⁸²⁵. Au sujet de la figure féminine de dos du *Danger du vin* (fig. 467), exposé au Salon de 1759, l'auteur de la *Lettre critique à un ami* affirme que « le raccourci de la jambe est ingrat » et à propos du *Danger de l'Amour* (fig. 468), il écrit que « les têtes des enfants sont énormes »⁸²⁶. Il qualifie ainsi le talent de Hallé : « Le génie de M. Hallé est fertile, son dessin est élégant ; mais on lui a déjà reproché, avec raison, que ses contours étaient mous et indécis ; il a cependant plus de solidité, mais moins de sel et de vivacité que M. Boucher [...] »⁸²⁷.

L'imprécision du dessin et le manque de fini de Hallé sont les causes du premier refus de son tableau pour Trianon, lorsqu'il est livré à la Surintendance de Versailles. Pierre explique à l'abbé Terray en décembre 1773 sans mentionner la raison du refus : « il y en a trois de placés, le quatrième n'a pas fait fortune, il a été supprimé »⁸²⁸. Le comte d'Angiviller parle d'« un défaut de fini et surtout quelques raccourcis que, faute de connaissance dans la peinture, on a trouvé désagréables »⁸²⁹. Willk-Brocard pense que l'esquisse de *La Vendange* de Hallé a fait partie des œuvres exposées au Salon de

⁸²⁴ « Lettre de Cochin à d'Angiviller du 7 novembre 1785 », citée dans Michel, *op. cit.*, 1993, p. 38.

⁸²⁵ [Anonyme], *Jugements sur les ouvrages exposés au Louvre le 27 août 1751*, Amsterdam, 1751, p. 18.

⁸²⁶ [Anonyme], *Lettre critique à un ami sur les ouvrages de Messieurs de l'Académie exposés au Salon du Louvre, 1759*, s. l., pp. 21-22.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁸²⁸ « Lettre de Pierre à l'abbé Terray du 1^{er} décembre 1773 », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XXI, p. 14.

⁸²⁹ « Lettre de Pierre à d'Angiviller du 14 juillet 1773 », *ibid.*, t. XXI, pp. 101-102 ; « Lettre d'Angiviller à Pierre du 22 juillet 1773 », *ibid.*, t. XXI, pp. 102-103.

1773 sans numéro⁸³⁰. Mais il n'existe aucun témoignage sur *La Vendange* à l'exception d'une mention faite par Renou⁸³¹. Trois visiteurs du Salon, M. Rémi, M. Fabretti et Milord, voient *La Chasse* de Vien au Salon et M. Rémi regrette : « Je ne sais pas pourquoi les autres tableaux ne sont pas ici ; je serais bien aise de vous les voir comparer »⁸³². Alors, M. Fabretti lui répond qu'ils les ont vu « sur les lieux » et ils continuent à discuter sur les toiles de Vien, de Doyen, de Lagrenée et de Hallé⁸³³. Le peintre académicien, Renou aurait eu l'occasion de voir les tableaux de Hallé et Doyen, même s'ils n'étaient pas présentés au Salon et il ne leur épargne pas les critiques ironiques : « M. Rémi : [...] Ce n'est pas que le rouge ne saisonnât partout et qu'il n'eût bien prodigué la lie de vin. R. Fabretti : C'est qu'on a trouvé ni le rubis du Bourgogne ; ni la moule du Champagne. M. Rémi : Je ne peux deviner la cause de cette chute et M. P.. [ierre] lui avait bien recommandé cette liberté de pinceau, cette hardiesse, cette franchise incomparable et en vérité, il faut être juste, il y en avait beaucoup »⁸³⁴. Dans une note, Renou affirme que « M. Hal... [lé] devrait s'interdire désormais les vendanges et même tous les sujets agréables : on ne peut pas tout avoir ; et il est clair que son vrai genre, c'est les processions » et apprécie son tableau de saint Louis, en disant qu'« un petit défaut contre le costume » est infiniment réparé par « le précieux de l'exécution »⁸³⁵. Nous pouvons donc voir que Renou admire « le précieux de l'exécution » dans la toile de saint Louis, tandis qu'il rejette « cette liberté de pinceau, cette hardiesse, cette franchise » dans *La Vendange*. Ce qui nous rappelle « un défaut de fini » évoqué dans la lettre du comte d'Angiviller du 22 juillet. Dans sa lettre

⁸³⁰ Willk-Brocard, *op. cit.*, p. 154-155 ; p. 444, N 132 a.

⁸³¹ Renou, *op. cit.*, s. l. [1773].

⁸³² *Ibid.*, p. 18.

⁸³³ *Ibid.*, pp. 16-19.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁸³⁵ « Lettre de Pierre à d'Angiviller du 14 juillet 1773 », Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XXI, pp. 101-102 ; « Lettre d'Angiviller à Pierre du 22 juillet 1773 », dans *ibid.* t. XXI, pp. 102-103.

adressée au comte d'Angiviller, Pierre fait allusion à la raison du refus : « un seul défaut, aisé à réparer, servit de prélude à des personnes intéressées, pour le décrier au point qu'il fallut l'ôter »⁸³⁶. Il ne l'écrit pas précisément, mais la critique de Renou et les lettres de Pierre et d'Angiviller nous laisse supposer qu'il y a une opposition entre les peintres académiciens et les Bâtiments sur le plan esthétique ainsi qu'à cause de la complexité de leurs relations. C'est ainsi que d'Angiviller reproche à ceux qui déprécient le tableau de Hallé une « faute de connaissance dans la peinture »⁸³⁷ et Pierre parle, quant à lui, des « personnes intéressées » au sein de l'Académie. Le 24 août 1776, Hallé écrit enfin à d'Angiviller : « J'ai eu l'honneur d'aller hier chez vous pour vous rendre mes devoirs et vous dire que j'ai fait tous les changements que vous avez désirés à mon tableau que vous voulez bien replacer à Trianon et qu'il est en état d'être transporté quand vous l'ordonnez »⁸³⁸.

Destin de *La Pêche* de Doyen

Le destin de *La Pêche* de Doyen est plus difficile. Le refus de ce tableau par Marie-Antoinette, nouvelle commanditaire, est très significatif des façons dont la direction des Bâtiments du roi et la reine considèrent cette maison de plaisance royale.

La Pêche est déposé à la fin de l'année 1773 avec *La Moisson* de Lagrenée et *La Chasse* de Vien (Annexe 10). Il y a deux compositions dans lesquelles Doyen excelle en particulier. L'une est constituée d'un espace en largeur, structuré d'éléments architecturaux, souvent de colonnes, dans lequel le peintre distribue habilement des

⁸³⁶ « Lettre de Pierre à d'Angiviller du 14 juillet 1776 », dans *ibid.*, t. XXI, p. 101-102. Cité dans : *Marie-Antoinette : le goût d'une reine*, cat. exp., 2005, p. 84 ; Salmon, *op. cit.*, 2005, p. 90.

⁸³⁷ « Lettre de Pierre à d'Angiviller du 14 juillet 1773 », dans *ibid.*, t. XXI, pp. 101-102 ; « Lettre d'Angiviller à Pierre du 22 juillet 1773 », dans *ibid.*, t. XXI, pp. 102-103.

⁸³⁸ « Lettre de Hallé à d'Angiviller du 24 août 1776 », dans A. de Courde de Montaiglon ; J.-J. Guiffrey, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments*, Paris, J. Schemit, 1904, t. XIII, p. 232.

groupes de personnages et le clair-obscur pour mettre en valeur les figures principales. Nous citons comme exemple *La Mort de Virginie* (fig. 495) ou *Louis XVI recevant l'hommage des Chevaliers du Saint-Esprit* (fig. 496). *La Pêche* appartient à l'autre type de composition préféré de l'artiste. Pendant son séjour à Rome, la comtesse Esterhazy ayant commandé *Les Quatre éléments* aux pensionnaires, Pierre-Charles Le Mettay, Charles de La Traverse et Jean Barbolt, Doyen est chargé d'exécuter *L'Air* (fig. 497). C'est une composition en ligne brisée qui révèle l'influence des scènes d'apparition de la Vierge à l'Enfant à un saint, illustrées souvent par les maîtres baroques dans un format en hauteur. Elle atteint la perfection dans son chef-d'œuvre, *Le Miracle des Ardents* (fig. 391) ouvrant sur le ciel, présentant un personnage divin en haut à gauche et les personnages principaux en bas à droite, sur terre. *La Pêche* montre que Doyen essaie de mettre à profit, de nouveau, cette composition de base qui lui a permis de regagner la faveur du public après les échecs aux Salons de 1761 et 1763⁸³⁹.

Dans la critique des œuvres de Doyen exposées au Salon, se remarquent deux tendances : dans la composition du mouvement avec un grand effet du clair-obscur génie, voir fougue poétique, chaleur ; y voir désordre, confusion, manque d'agencement, recherche excessive de l'effet théâtral. Au sujet de *Vénus blessée par Diomède* (fig. 487), exposé au Salon de 1761 et pour lequel l'opinion des critiques est divisée, *L'Année littéraire* apprécie « toute la chaleur du poète » : « Ce morceau est composé avec feu ; il y a beaucoup d'action ; il est richement rempli ; la couleur a de la force et

⁸³⁹ En effet, les œuvres que Doyen présente aux Salons de 1761 et 1763 suscitent beaucoup de reproches. *Vénus blessée par Diomède*, envoyé au Salon de 1761, et *Andromaque dispute son fils Astyanax à Ulysse*, présenté au Salon de 1763, sont l'objet de controverse. Et le peintre n'expose rien au Salon de 1765, soit parce qu'il est alors occupé par le cycle de la *Vie de saint Grégoire*, laissé inachevé par son maître, Carle Vanloo, décédé en 1765, pour la coupole de la chapelle Saint-Grégoire aux Invalides, soit parce qu'il est découragé par la critique, qui l'avait pourtant applaudi avec enthousiasme au Salon de 1759.

l'effet attire les regards »⁸⁴⁰. Dans son article du *Mercure de France*, l'abbé Le Blanc fait un grand éloge également de « L'imagination vive de cet habile artiste, échauffé par la lecture » : « De là tout ce mouvement, toute cette action, toute cette chaleur enfin que répand dans le tableau la fureur de Diomède qui y est si fièrement exprimée »⁸⁴¹.

Quant au *Miracle des Ardents*, les critiques le considèrent comme un succès de l'union de l'effet plastique et du drame poétique. *L'Avant-Coureur* souligne l'habileté de la distribution du clair-obscur et la perspective aérienne qui permettent de conduire le regard vers les personnages principaux : « Une chaîne d'ombres et de lumières conduit la vue par des tons savamment dégradés et artistement ménagés depuis le coloris sombre et vigoureux qui embrasse les masses des groupes inférieurs, jusqu'au centre de lumière qui fait briller la figure principale au milieu de la composition et qui se lie si heureusement à la perspective aérienne de la gloire où la Sainte est élevée. [...] C'est un poème pour la pensée et l'expression ; c'est la magie de la peinture pour l'exécution »⁸⁴².

Le *Mercure de France* aussi est élogieux :

« La partie poétique et la disposition optique de cette grande machine sont dans une perfection qui frappe tous les yeux et qu'admirent particulièrement les connaisseurs. Quatre grandes parties, dans cette composition, sont si artistement enchaînées qu'elles ne font qu'un sujet unique et sans interruption. [...] M. Doyen a rappelé ainsi adroitement le ton et le caractère des objets de la partie inférieure qui se trouvent, par

⁸⁴⁰ [Anonyme], « Exposition des peintures, sculptures et gravures dans le grand Salon du Louvre », *L'Année littéraire*, t. 6, 30 août 1761, p. 13.

⁸⁴¹ [Anonyme], J.-B. Le Blanc, « Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale [...] », *M.F.*, t. 1, octobre 1761, pp. 153-154.

⁸⁴² [Anonyme], « Exposition au Salon du Louvre des peintures, sculptures et gravures de MM. de l'Académie royale », *L'Avant-coureur*, n° 35, 31 août 1767, p. 549.

un mélange ingénieux avec des objets plus agréables aux yeux, conduire la vue jusqu'à la gloire [...]. Nous le répétons : ces parties que le jugement seul distingue et que l'œil réunit, sont si ingénieusement mariées [...]. Dans toutes les figures de ce tableau, la vérité, la fermeté et la précision du dessin, la beauté des touches se font également admirer. Un coloris riche et vrai, brillant dans un bel accord, une chaîne de lumières, le plus savamment et le plus ingénieusement traitée [...]. Avant de finir, nous devons observer que la multitude des figures n'occasionne aucune confusion ; tout est plein dans cette admirable composition, mais tout est net et distinct, tout y joue librement par la distribution des plans et par la magie de la peinture »⁸⁴³.

La Pêche du Petit Trianon présente le même talent dans l'habileté à enchaîner les personnages et les nuages et dans la délicatesse de distribution du clair-obscur qui permet de plaire aux yeux et de mettre en valeur les figures et les objets importants.

C'est la référence explicite à Rubens qui nous intéresse dans *La Pêche*. Cette caractéristique est remarquée par les critiques dans d'autres œuvres. Dès 1761, à propos de *Vénus blessée par Diomède*, tout en signalant quelques défauts de confusion des plans et de désordre des objets, l'abbé de La Porte admire « la force du coloris », « cette composition ardente », « tout le feu » et « toute l'élévation du poète grec » et affirme que « Tous les amateurs reconnaissent aujourd'hui dans M. Doyen *une étude particulière de Rubens* »⁸⁴⁴. En 1767, le *Mercure de France* ajoute un éloge au *Miracle des Ardents* : « [Ce tableau] semble, au jugement de beaucoup de connaisseurs, renouveler *un grand nombre des beautés qu'on admire dans Rubens* » [nous

⁸⁴³ P. Bribard de La Garde (?) [anonyme], « Observations sur les tableaux, sculptures et gravures exposés au Salon du Louvre le 25 août 1767 », *M.F.*, t. 1, septembre 1767, pp. 181-182.

⁸⁴⁴ La Porte [anonyme], *op. cit.*, 1761, pp. 42-45.

soulignons]⁸⁴⁵.

Les appréciations de l'ingéniosité poétique et plastique de Doyen ont beaucoup de similitudes avec les principes de composition de Roger de Piles, admirateur fervent du maître flamand. Dans *L'Idée du peintre parfait*, publié en 1699, il définit la disposition ainsi : « La Composition contient deux choses, l'Invention et la Disposition. Par l'Invention, le peintre doit trouver et faire entrer dans son sujet les objets les plus propres à l'exprimer et à l'ornier et par la Disposition, il doit les situer de la manière la plus avantageuse pour en tirer un grand effet et pour contenter les yeux, en faisant voir de belles parties : il faut qu'elle soit bien contrastée, bien diversifiée et liée de groupes »⁸⁴⁶. Puis il précise cette notion ainsi :

« L'Invention trouve seulement les objets du tableau et la Disposition les place. Ces deux parties sont différentes à la vérité, mais elles ont tant de liaisons entre elles qu'on peut les comprendre sous un même nom. [...] Mais quelque fidèlement ou ingénieusement que soient choisis les objets qui entrent dans le tableau, ils ne feront jamais un bon effet, s'ils ne sont disposés avantageusement selon que l'économie et les règles de l'Art le demandent ; et c'est le juste assemblage de ces deux parties que j'appelle Composition. Ainsi je la définis de cette sorte : une partie de la peinture qui trouve avec convenance et qui place avec avantage les objets dont le peintre se sert pour exprimer son sujet »⁸⁴⁷.

Les œuvres à succès de Doyen, qui arrangent bien les personnages et distribuent

⁸⁴⁵ La Garde (?) [anonyme], *op. cit.*, septembre 1767, pp. 181-182.

⁸⁴⁶ R. de Piles, *L'idée du peintre parfait*, préf. et annoté par X. Carrère, Paris, le Promeneur, 1993 (1^{re} éd., Paris, 1699), p. 15.

⁸⁴⁷ R. de Piles, *Cours de peinture par principes*, Amsterdam et Leipsick, Arkstée & Merkus, 1766, p. 3.

habilement le clair-obscur pour le plaisir visuel ainsi que pour la lecture du tableau, sont comprises par ses admirateurs au regard des critères de Piles et le peintre est donc considéré comme son héritier.

De plus, Roger de Piles affirme au sujet de l'*appel* et de la *surprise* : « La véritable peinture est donc celle qui nous appelle, pour ainsi dire, en nous surprenant »⁸⁴⁸. Il est à remarquer que les critiques affirment parfois que les œuvres de Doyen frappent les regards du public. Tout comme l'article du *Mercur de France* qui remarque « une perfection qui *frappe tous les yeux* » [nous soulignons], *L'Année littéraire* écrit sur *Le Miracle des Ardents* : « Ce tableau, d'une couleur riche, forte et harmonieuse, subjugué l'attention au premier abord ; il force de s'arrêter : effet des tableaux de mouvement »⁸⁴⁹. Les notions de l'*appel* et de la *surprise* de Piles, exprimées dans ces commentaires sur les tableaux de Doyen, peuvent s'appliquer parfaitement à l'effet de « tout-ensemble » du tableau qui nous occupe ici.

Désaccord avec le goût de la nouvelle propriétaire

Cependant, *La Pêche* de Doyen connaît des péripéties. Le tableau, déposé à la Surintendance de Versailles à la fin de 1773, est retiré et la lettre de l'abbé Terray, datée du 21 avril 1774 et adressée à Doyen laisse supposer que c'est le peintre lui-même, non satisfait de son tableau, qui a voulu le remplacer par une nouvelle version : « [...] Conformément à ce que vous désirez, [le surintendant] vient de donner des ordres pour retirer du Petit Trianon le tableau de *La Pêche* [...]. Je ne puis trop vous exhorter à ne point perdre de temps à me proposer un dessin et un sujet qui puissent être du goût de la

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 3. Cf. B. Rougé, « Le ressort et l'autre versant, ou le (dé-)pli de l'œuvre », *Figures de l'art*, n° 1, 1994, Publications de l'Université de Bordeaux, pp. 77-86.

⁸⁴⁹ « Exposition des peintures [...] », [anonyme], *op. cit.*, *L'Année littéraire*, 1767, p. 82.

reine [...] »⁸⁵⁰. La lettre du comte d'Angiviller, adressée à Doyen en août 1775, semble supposer cette même raison au retrait du tableau : « On m'a témoigné, Monsieur, de la part de la reine, le désir qu'elle a de voir sa maison de plaisance du nouveau Trianon, entièrement décorée des tableaux qui y sont destinés. Il en est un dont vous avez été chargé et qui, ne vous ayant ensuite pas satisfait, vous a engagé à demander à en substituer un autre. C'est celui-ci qu'il serait essentiel que vous finissiez incessamment [...] »⁸⁵¹. Pourtant, ce remplacement répond certainement aux vœux de Marie-Antoinette⁸⁵². Pierre rappelle à d'Angiviller en juillet 1776 : « j'avais informé M. l'abbé Terray *des ordres de la Reine* [...] » [nous soulignons]⁸⁵³. Pour quelle raison la reine refuse-t-elle alors le tableau de Doyen ? En effet, dans sa critique du Salon de 1773, où *La Chasse* de Vien est exposé, Renou parle également de *La Pêche* de Doyen d'un ton moqueur : « M. Fabretti [...] sa pêche est de l'eau bouillante ; ses néréides sont enflammées »⁸⁵⁴. Mais la précédente lettre de Pierre mentionne pour le refus une raison autre que la question stylistique : « Je lui [Doyen] fis observer que [...] la tournure de lui supposer un mécontentement personnel de son ouvrage était une bonté de votre part, pour ne pas consigner dans une lettre du bureau la véritable cause de la suppression de son premier tableau qui était par *trop leste* » [nous soulignons]⁸⁵⁵.

En juin 1774, Pierre précise à l'abbé Terray : « M. Doyen travaille à une nouvelle esquisse pour le changement de l'un des quatre tableaux de la salle à manger du Petit Trianon, en traitant néanmoins le même sujet de la *Pêche*, suivant votre

⁸⁵⁰ Cité dans Sandoz, *op. cit.*, 1975, p. 43.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 43.

⁸⁵² *Ibid.*, p. 43 ; Aaron et Lesur, *op. cit.*, p. 306.

⁸⁵³ « Lettre de Pierre à d'Angiviller du 14 juillet 1776 », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XXI, p. 101.

⁸⁵⁴ Renou, *op. cit.*, p. 18.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 18.

décision »⁸⁵⁶. En novembre 1775, d'Angiviller invite Pierre à installer les autres tableaux en espérant que cela contribuera à stimuler Doyen : « [...] j'eusse fort désiré qu'on eût pu placer le tout à la fois. Le quatrième est, je crois, celui de M. Doyen au sujet duquel je lui ai écrit, il y a quelques mois ; j'imagine que, d'après ma lettre, il s'en est occupé sérieusement. Mais, quoi qu'il en soit, vous pouvez faire mettre en leur place les trois qui sont prêts, le défaut du quatrième sera un motif pour M. Doyen de se hâter ; car, sans doute, la Reine en parlera et je serai dans le cas de lui faire une nouvelle semonce »⁸⁵⁷. Cependant, Pierre fait savoir à d'Angiviller en juillet 1776 que Doyen, qui « avait pensé que la retraite de ce ministre [l'abbé Terray] avait changé l'état des choses » et dont le « tableau de l'ordre du Saint-Esprit l'ont sans doute occupé de façon à ne pouvoir y travailler », « supplie de le dispenser de faire ce tableau »⁸⁵⁸. Et le ministre se détermine à décharger Doyen en raison de sa grande « répugnance pour cet ouvrage »⁸⁵⁹.

Pierre propose donc deux solutions au comte d'Angiviller :

« 1^o Il y a dans la surintendance un tableau de M. Hallé [...] ; un seul défaut, aisé à réparer, sert de prélude à des personnes intéressées, pour le décrier au point qu'il fallut l'ôter. Si vous jugez à propos d'en faire usage en prévenant toutefois Sa Majesté que ce n'est qu'une pierre d'attente. Ou il sera vu avec plus d'indulgence, et M. Hallé le retoucherait, ou il aurait le même sort que par le passé, et alors vous en ordonneriez un autre à quelqu'artiste qui s'estimerait très heureux et très honoré.

⁸⁵⁶ « Lettre de Pierre à l'abbé Terray du 27 juin 1774 », dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XXI, p. 22.

⁸⁵⁷ « Lettre de d'Angiviller à Pierre du 26 novembre 1775 », dans *ibid.*, t. XXI, p. 74.

⁸⁵⁸ « Lettre de Pierre à d'Angiviller du 14 juillet 1774 », dans *ibid.*, t. XXI, p. 101.

⁸⁵⁹ « Lettre de d'Angiviller à Pierre du 22 juillet 1774 », dans *ibid.*, t. XXI, pp. 102-103.

2° Je prendrais l'ébauche de M. Doyen, je la terminerais le plus promptement et le mieux possible ; le tableau serait placé dans un mois. Personne ne se douterait de l'auteur ; M. Doyen serait disculpé de son trop de tranquillité sur un pareil ouvrage, et la salle serait décorée jusqu'à ce que l'artiste chargé de remplacer M. Doyen eût terminé le tableau que vous lui auriez ordonné. C'est pour parer à un pareil inconvénient que mon tableau de Bacchus se trouve en rang dans cette salle. Tout considéré, je croirais cependant, la première proposition plus expéditive, d'autant que M. Hallé peut, en quatre ou cinq jours, corriger ce qui a été critiqué, et qu'il n'est pas possible de peindre en entier un morceau de 9 pieds carrés, en moins d'un mois ou cinq semaines »⁸⁶⁰.

Nous avons vu que la correction du tableau de Hallé faisait l'affaire. S'occupant du problème, Pierre fait toutes les démarches le plus vite possible. Il est à remarquer qu'il y a un défaut de communication entre Doyen et la direction des Bâtiments du roi certainement dû à une relation difficile. Si Doyen prétend croire que la commande est suspendue à cause du changement de directeur, c'est un prétexte pour se justifier, mais dès le début, les intentions de Cochin ne sont pas bien comprises par le peintre. Bien que Cochin précise qu'il faut représenter la grâce que les dieux marins donnent aux hommes, Doyen illustre une scène inverse et suit la tradition iconographique : les néréides et les tritons présentent des poissons à Neptune et Amphitrite. Malgré l'excellence du talent de Doyen, le tableau ne répond pas complètement aux attentes du promoteur de l'iconographie nouvelle.

Sandoz suppose que le tableau actuellement au Petit Trianon est une deuxième

⁸⁶⁰ « Lettre de Pierre à d'Angiviller du 14 juillet 1776 », dans *ibid.*, t. XXI, pp. 101-102. Cité dans : *Marie-Antoinette : le goût d'une reine*, cat. exp., 2005, p. 84 ; X. Salmon, *op. cit.*, 2005, p. 90.

version exécutée par Doyen après le renvoi de la première version. Mais le prétexte que le peintre utilise pour s'excuser et sa répugnance envers cet ouvrage laissent entendre qu'il n'a pas du tout travaillé sur la nouvelle version. Ayant connaissance du refus de la reine, Doyen se plaint, en août 1744, auprès de Jean-Étienne Montucla, commis à la direction des Bâtiments : « Le tableau n'avait pas déplu au feu roi qui me l'avait ordonné, après avoir jugé de l'esquisse. J'ai obéi. Il a le malheur de déplaire à la reine et à sa cour... Je m'occupe à faire un sujet comme Mgr me l'a ordonné qui soit convenable aux volontés et aux intentions de la reine et à celle de Mgr »⁸⁶¹. Il pourrait avoir perdu son zèle pour cette commande, surtout au moment où il est chargé de plusieurs commandes importantes de peinture religieuse et historique : cycle de la *Vie de saint Grégoire*, *L'Adoration des Mages* et les tableaux de saint Louis. Avec le tableau d'autel, il exécute aussi une esquisse de *L'Apothéose de saint Louis*, tableau pour la sacristie, et une esquisse en grisaille représentant *Saint Louis combattant les infidèles armés de feu grégeois*, ce qui révèle combien le peintre est préoccupé du décor de la chapelle de l'École militaire vers 1773. En 1775, il se voit chargé de la décoration urbaine de la ville de Reims à l'occasion du sacre de Louis XVI et d'un tableau commandé par l'ordre du Saint-Esprit, *Louis XVI recevant à Reims, après son sacre, les hommages des chevaliers de l'ordre du Saint-Esprit comme grand-maître de l'ordre le 13 juin 1775* (fig. 496). Ce travail qui commémore l'avènement du nouveau roi, événement historique très important pour les contemporains, détourne sans doute le peintre de la commande, tombée dans une impasse pour la raison du goût personnel de la reine, à qui le décor n'était pas destiné à l'origine.

La reine repousse le tableau « trop leste », ce qui se comprend aisément, car il

⁸⁶¹ « Lettre de Doyen à Montucla du 17 août 1744 », cité dans C. Brière-Misme, « Résurrection de la salle à manger de Louis XV au Petit Trianon », *B.S.H.A.F.*, 1967, pp. 217-240.

présente beaucoup plus de nudités que les autres œuvres de la série. D'ailleurs, Marie-Antoinette semble très sensible à la question morale de la nudité. Après la naissance du dauphin Louis-Joseph Xavier François le 22 octobre 1781, le comte d'Angivillier commande à Augustin Pajou un nouveau modèle destiné à la manufacture de Sèvres⁸⁶². En décembre 1781, le sculpteur livre *Vénus sortant de l'onde portée par des dauphins et portant l'Amour dans ses bras* (fig. 498). On peut reconnaître très facilement les traits de Marie-Antoinette dans la physionomie de Vénus et cette déesse porte le manteau fleurdelisé. Pajou aurait voulu donc célébrer la naissance du dauphin. Toutefois, la reine ne trouve point cette allusion flatteuse, mais impudique parce que, les seins dénudés, Vénus est à peine voilée d'un manteau léger. Aux ordres de la reine, le comte d'Angivillier exige du directeur de la manufacture de Sèvres, Antoine Régnier, des changements : « 1^o Il est question de changer la physionomie de la tête de la Vénus de M. Pajou et en lui conservant une belle figure de femme, de faire en sorte qu'elle ne ressemble point à la Reine. [...] 2^o M. le comte voudrait aussi faire faire, s'il est possible, un changement à la draperie, qui consisterait principalement à en supprimer les fleurs de lys »⁸⁶³. Ainsi il faut ôter toutes les allusions à la reine elle-même. Après les modifications nécessaires, les exemplaires sont vendus, mais ne sont acquis que par la famille royale. Aucun de ces biscuits n'est retrouvé aujourd'hui. Cet épisode laisse entendre que Marie-Antoinette est très réticente à la nudité et il est aisé de comprendre pourquoi le tableau de Doyen offense la reine.

Enjeu politique de l'espace privé

Cela ne reste pourtant pas seulement une question de goût personnel, mais aussi

⁸⁶² Salmon, *op. cit.*, 2005, pp. 99-101.

⁸⁶³ « Lettre de Montucla à Régnier du 20 janvier 1782 », cité dans *ibid.*, p. 99.

de perception de l'espace, ce qui peut se voir dans les tentatives de la reine pour remplacer ces tableaux à sujets alimentaires par une nouvelle commande. En 1776, *La Moisson* de Lagrenée, deux *Vendanges* de Hallé et Pierre et *La Chasse* de Vien sont enfin tous installés dans la salle à manger du Petit Trianon. Mais la reine, pour qui cette solution de compromis n'est certainement pas satisfaisante, ne passe aucune commande à la direction des Bâtiments, mais s'adresse à Vienne. Vers la fin de l'année 1777, la reine fait savoir à sa mère l'impératrice Marie-Thérèse son souhait d'obtenir une copie d'un tableau se trouvant en Autriche⁸⁶⁴. L'impératrice précise ensuite à sa fille qu'il y a deux tableaux qui représentent l'un l'opéra et l'autre le ballet des noces de Joseph II, frère de la reine de France. En février 1779, Mercy-Argenteau, ambassadeur d'Autriche, remet à Marie-Antoinette les deux tableaux, copiés par Johann Georg Weikert d'après des toiles peintes en 1765 pour célébrer le second mariage de Joseph II, avec Marie-Joséphine-Antoinette de Bavière le 24 janvier. L'un représente les archiduchesses Marie-Josèphe, Marie-Élisabeth et Marie-Amélie incarnant Apollon et les Muses dans *Il Parnasso Confuso* de Gluck (fig. 499)⁸⁶⁵. L'autre montre l'archiduc Maximilien, travesti en Amour, l'archiduc Ferdinand, et l'archiduchesse Marie-Antoinette dansant le ballet pantomime du *Triomphe de l'Amour* qui clôt le petit opéra (fig. 500).

Les chercheurs sont divisés sur la question de savoir si ces deux toiles ont été installées dans la salle à manger du Petit Trianon⁸⁶⁶. L'état des tableaux du Petit

⁸⁶⁴ Salmon, *op. cit.*, 2005, p. 96 ; *Marie-Antoinette : le goût d'une reine*, cat. exp., 2005, p. 84 ; *Marie-Antoinette*, cat. exp., dir. P. Arizzoli-Clémentel et X. Salmon, Paris, Grand Palais, 15 mars-30 juin 2008, Paris, R.M.N., 2008, p. 298.

⁸⁶⁵ Salmon, *op. cit.*, 2005, p. 96.

⁸⁶⁶ L. Rey, *Le Petit Trianon et le Hameau de Marie-Antoinette*, Paris, 1936, p. 24 ; Baulez, *op. cit.* 2007, p. 18. Salmon pense que les pendants de la famille de Marie-Antoinette n'y ont jamais été mis. Dans le catalogue de l'exposition *Marie-Antoinette, archiduchesse, dauphine et reine*, Marguerite Jallut affirme que les deux tableaux de la famille de la reine sont retirés, lorsque les peintures française sont prêtes à installées. Cf. *Marie-Antoinette, archiduchesse*,

Trianon, dressé le 13 février 1794 par la commission des arts du département de Seine-et-Oise, décrit dans la salle à manger « *Diane au retour de chasse* par Vien, *L'Automne* par Hallé, *La fête à Bacchus* par Pierre et *La Moisson* par Lagrenée », tout comme l'ensemble cité en 1776⁸⁶⁷. Donc, ces tableaux ornent probablement la salle à manger jusqu'à cette date⁸⁶⁸.

Ce qui nous intéresse particulièrement ici est que Marie-Antoinette choisit des portraits de sa famille, comme pour sa chambre à coucher au château de Versailles. Cochin considère la nouvelle maison de plaisance royale comme le lieu parfait pour l'émulation des académiciens, où la direction des Bâtiments fera progresser les Beaux-Arts. Au contraire, la reine, qui recherche particulièrement l'intimité, regarde cette résidence comme un espace privé de détente, loin de l'étiquette et du protocole. Par conséquent, la volonté de la direction des Bâtiments n'est malheureusement pas en accord avec la perception de l'espace par la nouvelle commanditaire. En effet, l'espace privé est en général considéré comme moins approprié que l'espace officiel à manifester clairement des messages politiques et esthétiques. Pourtant, le projet du décor du Petit Trianon, perçu par Marie-Antoinette comme espace intime, peut aussi avoir une signification politique, même si la reine n'en est pas tout-à-fait consciente. Les portraits étant le symbole de l'autorité, ceux des frères et des sœurs de la reine ne demeurent pas ses souvenirs personnels, mais ils manifesteraient clairement son attachement à sa famille et à son pays natal. De plus, l'exclusivité et la restriction de l'accès à l'espace intime de la reine causent jalousie et antipathie dans les relations

dauphine et reine, catalogue de l'exposition du château de Versailles, éd. Marguerite Jallut, Paris, Éd. des Musées nationaux, 1955, p. 26. Mais les tableaux de cette série est complète dès 1776.

⁸⁶⁷ Salmon, *op. cit.*, 2005, pp. 97-98 ; Aaron et Lesur, *op. cit.*, p. 306. Cf. *Marie-Antoinette*, cat. exp., 1955, p. 26.

⁸⁶⁸ Sans citer ses sources, Marguerite Jallut signale que le 18 août 1792, les portraits se trouvent dans la chambre à coucher du Grand Dauphin au Grand Trianon. Cf. *Marie-Antoinette*, cat. exp., 1955, p. 26.

sociales complexes de la cour. La primauté de la vie privée au détriment du devoir officiel deviendra effectivement objet de critique contre la reine. Le cercle de Marie-Antoinette sera nommé « Petite Vienne », ce qui montre nettement comment la position de la reine est perçue par les courtisans. Bien qu'ils ne soient finalement pas installés, le choix des portraits de la famille des Habsbourg pour le décor du Petit Trianon est très significatif. Dans la conjoncture de la politique internationale — l'alliance avec l'Autriche est une révolution diplomatique — même un décor de l'espace privé peut donc avoir une grande résonance.

Dans le chapitre suivant, nous traiterons de l'ensemble des peintures du pavillon de Louveciennes de la comtesse du Barry. Tout comme le Petit Trianon, ce pavillon est une maison de plaisance de petites dimensions pour le roi et sa maîtresse. La différence est qu'il appartient à la maîtresse royale elle-même et la question du caractère de l'espace se posera : officiel ou privé.

Chapitre 3 *Les Amours des bergers et Le Progrès de l'amour* du salon du pavillon de Louveciennes

Louis XV donne à sa maîtresse déclarée, Jeanne Aimart de Vaubernier, comtesse du Barry, le château de Louveciennes en 1769. Au début d'octobre, Ange-Jacques Gabriel, premier architecte du roi, commence alors à rebâtir le vieux château. En septembre 1770, à la demande de la favorite, Claude Nicolas Ledoux se met en plus à la construction d'une maison de plaisance. Ce pavillon est inauguré en présence du roi le 2 septembre 1771 (fig. 501 et 502). Ce serait vers l'automne de cette année que Madame du Barry passe commande à Jean-Honoré Fragonard d'un cycle de quatre tableaux (Planches 34-37) pour décorer le salon en cul-de-four⁸⁶⁹. Les tableaux figurent dans un inventaire du château du 1^{er} mai 1772⁸⁷⁰.

Parlant des toiles dans ses *Mémoires secrets* à la date du 20 juillet, Bachaumont indique que les panneaux ne sont « pas encore finis »⁸⁷¹. Cependant, les tableaux sont probablement retournés au peintre au printemps ou en été de l'année 1773, car au Salon de cette année, Joseph-Marie Vien expose deux premières toiles de la nouvelle série, qui remplacera celle de Fragonard⁸⁷². L'inventaire du pavillon de Louveciennes, daté du

⁸⁶⁹ Nous adoptons les titres proposés dans la catalogue raisonné de Cuzin qui correspondent le mieux aux interprétations de la plupart de chercheurs : *La Poursuite*, *Le Rendez-vous*, *L'Amant couronné*, *Les Lettres d'amour*. Cf. J.-P. Cuzin, *Jean Honoré Fragonard, vie et œuvre, catalogue complet des peintures*, Fribourg, Office du livre ; Paris, Vilo, 1987, p. 306. Quant au tableau, exécuté à Grasse vers 1890, nous utilisons essentiellement le titre *La Rêverie* qui s'accorde à l'interprétation de Molotiu que nous partageons largement. Cf. A. Molotiu, « The Progress of love and the Magic garden : Jean-Honoré Fragonard's decorative ensemble for the Villa Maubert in Grasse, » *G.B.A.*, 6^e pér., 2001, v. 138, pp. 103-105.

⁸⁷⁰ L'inventaire du 1^{er} mai 1772, coll. particulière.

⁸⁷¹ Bachaumont, « Lettre du 20 juillet 1772 », *op. cit.*, 1777-1789, t. 24, p. 161.

⁸⁷² Gaegtens et Lugand, *op. cit.*, p. 84.

30 juin 1774, affirme que le quatrième tableau n'est alors pas encore fini⁸⁷³. Madame du Barry devrait avoir passé commande d'une série (Planches 38-41) à Vien peu après la mise en place des panneaux de Fragonard.

Après leur renvoi par la comtesse, Fragonard garde les toiles roulées dans son atelier. En 1790, se rendant à Grasse, sa ville natale, Fragonard s'installe chez son cousin Alexandre Maubert, dans le salon de compagnie duquel il place alors les quatre toiles de Louveciennes et complète la décoration entre 1790 et 1791. Les tableaux restent dans cette demeure jusqu'en 1898. La collection Frick les conserve aujourd'hui avec d'autres, ajoutés pour le décor de la maison de Maubert⁸⁷⁴.

Quant aux panneaux de Vien, Dezallier d'Argenville mentionne leur présence dans le salon en cul-de-four de Louveciennes⁸⁷⁵. L'inventaire du 6 mars 1793⁸⁷⁶, établi après la mort de Madame du Barry, énumère également ces panneaux. *La Rencontre avec l'Amour* et *Le Couronnement* sont actuellement conservés au musée du Louvre, tandis que *Le Serment de l'amitié* et *L'Autel de l'Hymen* sont installés à la Préfecture de la Savoie à Chambéry⁸⁷⁷.

L'ouvrage le plus récent sur les décors peints de Louveciennes est la monographie consacrée intégralement à l'ensemble de Fragonard, rédigée par Colin B. Bailey, directeur associé et conservateur en chef de la collection Frick et publiée en 2011⁸⁷⁸. Depuis la redécouverte des panneaux de Fragonard en 1858⁸⁷⁹, de nombreuses

⁸⁷³ L'inventaire du 30 juin 1774, collection particulière.

⁸⁷⁴ L'ouvrage de Bailey rapporte l'historique très en détail : Bailey, *op. cit.*, 2011.

⁸⁷⁵ A.N. Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris, ou Description des maisons royales, châteaux et autres lieux de plaisance situés à quinze lieues aux environs de cette ville*, Paris, De Bure l'aîné, 1779 (1^{re} éd. Paris, De Bure l'aîné, 1755), t. 2, pp. 179-180.

⁸⁷⁶ « L'inventaire et description des meubles et effets appartenant à la citoyenne du Barry présumée émigrée (commencé le 6 mars 1793) », A.N., F⁷ 4682. Cf. Publié dans *Madame du Barry : de Versailles à Louveciennes*, M.-A. Denis (dir.), cat. exp., Flammarion, 1992, pp. 61-70.

⁸⁷⁷ J. Lugand, « De la folie de Louveciennes au Château des ducs de Savoie », *Revue de Savoie*, n° 4, 1956, pp. 251-258 ; Gaetgens et Lugand, *op. cit.*, 1988, pp. 190-191.

⁸⁷⁸ Bailey, *op. cit.*, 2011.

⁸⁷⁹ [Anonyme], « s. t. », *Revue universelle des arts*, 1858, t. 2, p. 82.

recherches sont déjà effectuées sur les quatre tableaux exécutés pour Madame du Barry. Au contraire, la série de Vien est tombée dans l'oubli et son étude se borne à l'indication de son thème.

Les premiers articles sur la série de Fragonard contribuent à faire de ce cycle l'ensemble décoratif le plus important de Fragonard⁸⁸⁰. La plupart des articles publiés depuis le milieu du XX^e siècle constituent des études essentielles sur cette série⁸⁸¹. Ils peuvent être répartis en deux groupes principaux ayant pour but l'un, de chercher les raisons du refus de Madame du Barry ; l'autre, de discuter l'ordre de la lecture des tableaux de Fragonard et leur emplacement original.

L'article de Biebel en 1960 traite pour la première fois spécifiquement de la question de la raison du renvoi du cycle de Fragonard⁸⁸². La plupart des historiens d'art s'accordent actuellement sur l'article de Biebel, qui attribue à l'essor du « néoclassicisme » le choix par la favorite de l'œuvre « à la grecque ». À propos de l'emplacement et de l'ordre de la lecture des tableaux de Fragonard, jusqu'au milieu du

⁸⁸⁰ Les articles se rapportant spécifiquement à ce cycle, publiés avant le milieu du XX^e siècle, sont les suivants : « s. t. », *op. cit.*, *Revue universelle des arts*, 1858 ; L. Lagrange, « Notes de Voyage », *G.B.A.*, 1867, v. 2, pp. 188-192 ; Duhoussset, « Inauguration du buste de Fragonard à Grasse », *L'Illustration*, avril 1877, p. 239 ; E. F. S. Pattison, « Fragonard and His Decorative Painting at Grasse », *The Academy*, v. 14, 10 août 1878, pp. 149-150 ; R. Portalis, « Les peintures décoratives de Fragonard et les panneaux de Grasse », *G.B.A.*, 1885, v. 2, pp. 484-493 ; L. de Veyran, « Les Fragonard de Grasse », *L'art*, nouvelle série, 1886, v. 2, pp. 183-187 ; R. Nevill, « Jean-Honoré Fragonard », *B.M.*, 1903, v. 3, pp. 286-93 ; L. de Fourcaud, « Honoré Fragonard IV: De Paris à Grasse », *Revue de l'art*, 1907, v. 21, pp. 219-228 ; B. Barbery, « Les Fragonard de Grasse à New York », *M.F.*, April 1949, pp. 641-646.

⁸⁸¹ F. M. Biebel, « Fragonard and Madame du Barry », *G.B.A.*, 1960, pp. 207-226 ; W. Sauerländer, « Über die ursprüngliche Reihenfolge von Fragonards 'Amours des bergers' », *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 1968, v. 19, pp. 127-156 ; E. Munhall, « Fragonard's studies for The progress of love », *Apollo*, mai 1971, pp. 400-407 ; D. Posner, « The true path of Fragonard's 'Progress of love' », *B.M.*, 1972, v. 833, pp. 526-534 ; M. Roland-Michel, « Eighteenth-Century decorative painting ; some false assumption », *British Journal of Eighteenth-Century Studies*, 1979, v. 2, pp. 1-36 ; M. Roland-Michel, « Fragonard illustrateur de l'amour », in *Aimer en France 1760-1860*, Paul Viallaneix et Jean Ehrard (éd.), Clermont-Ferrand, 1980, vol. 1, pp. 25-32 ; L. Kirby, « Fragonard's The pursuit of love », *Rutgers art review*, January 1983, v. 3, pp. 58-79 ; Molotiu, *op. cit.* ; Bailey, *op. cit.*, 2011.

⁸⁸² Biebel, *op. cit.*

XX^e siècle, les articles proposent des organisations et des interprétations diverses (Annexe 13). L'article de Sauerländer marque le début du débat sur l'organisation des panneaux⁸⁸³ et Roland-Michel suppose en 1980 que ces quatre tableaux ne constituent pas un récit suivi mais « quatre avatars différents du roman amoureux »⁸⁸⁴. Toutefois, l'ouvrage le plus récent de Bailey soutient l'interprétation de Sauerländer et l'interprétation reste donc à discuter.

Au XIX^e siècle, en revanche, le cycle de Vien n'est mentionné qu'une fois, dans l'article de Francis Aubert consacré à la première monographie de l'artiste⁸⁸⁵. Suivant l'idéal du naturalisme, cet article met en valeur *L'Ermite endormi* (fig. 482) comme exemple le plus caractéristique des tentatives de Vien et oppose cette toile au cycle de Louveciennes, qui n'est donc pas bien apprécié par l'auteur⁸⁸⁶. L'article de Lugand en 1956, le premier qui prend l'ensemble de Vien comme objet, se borne pourtant à la simple description des quatre toiles⁸⁸⁷. La thèse de Breazeale et la monographie de Vien par Lugand et Gaehtgens constituent les principales recherches sur la série de Louveciennes⁸⁸⁸. Elles décrivent les panneaux, font une analyse stylistique générale et remarquent quelques reprises de détails que l'artiste a peints dans ses compositions antérieures. Il est à noter que Lugand et Gaehtgens soulignent que le manque de mouvement et de tempérament des figures, critiqué presque unanimement jusque là, est considéré à l'époque « comme preuve de simplicité et typique de la façon de vivre

⁸⁸³ Sauerländer, *op. cit.*, 1969.

⁸⁸⁴ Roland-Michel, *op. cit.*, 1980, p. 28.

⁸⁸⁵ F. Aubert, « Joseph-Marie Vien » *G.B.A.*, 1867, v. 22, pp. 180-190 ; pp. 282-294 ; pp. 493-507 ; v. 23, pp. 175-187 ; p. 297-310 ; p. 470-482.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, v. 23, p. 298.

⁸⁸⁷ Lugand, *op. cit.*, 1956.

⁸⁸⁸ M.K. Breazeale, *The art of Joseph-Marie Vien, catalogue, includes bibliographical references*, Thesis (Ph. D.), University of Chicago, 1980 ; Lugand et Gaehtgens, *op. cit.*, 1988, pp. 83-86 ; pp. 189-191, n^{os} 229-232.

d'une Antiquité idéalisée »⁸⁸⁹.

Les recherches, qui proposent le changement du goût comme raison du refus de Madame du Barry, l'interprètent essentiellement comme manque de goût et souci de suivre la mode. Parlant du remplacement des tableaux, Biebel affirme que « *from a modern point of view, the superiority of Fragonard's representations might seem undeniable* » et explique que « *for a woman in her position, to keep up with the latest fashion would certainly have seemed far more important than to be concerned with the question of artistic quality* »⁸⁹⁰. Cabanne ne cache pas son mépris pour Vien : « Soumission à la mode, ou adhésion à l'actualité ? Entre un peintre qui incarne le passé, et *un artiste de talent bien inférieur*, mais illustrant cette mutation, elle n'hésite pas » [nous soulignons]⁸⁹¹. Bailey suppose que le cycle de Vien n'a pas satisfait la favorite plus que la série de Fragonard⁸⁹².

Nous voudrions questionner ces jugements faits d'un point de vue « artistique » pour deux raisons : premièrement, parce que ces considérations sont peu sensibles à la signification des séries pour les relations de la favorite avec le roi et pour son rang social et à l'importance de la mode pour la vie sociale ; deuxièmement, parce qu'elles jugent ces œuvres du passé d'après des critères esthétiques modernes, négligeant le renom social de Vien.

En effet, l'article de Roland-Michel souligne avec raison la difficulté de connaître la signification des toiles « décoratives » souvent à cause du manque de documents qui nous informeraient sur leur disposition originale⁸⁹³. Toutefois, son opinion nous paraît

⁸⁸⁹ Lugand et Gaehtgens, *op. cit.*, pp. 85-86.

⁸⁹⁰ Biebel, *op. cit.*, p. 218 ; p. 220.

⁸⁹¹ P. Cabanne, *Fragonard*, Paris, Somogy, 1987, p. 68.

⁸⁹² Il signale que les compositions à figures colossales de Vien sont trop statiques, qu'ils ne sont livrés complètement qu'après la mort de Louis XV, de plus, dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. Cf. Bailey, *op. cit.*, 2011, p. 94.

⁸⁹³ Roland-Michel, *op. cit.*, 1979, p. 31.

trop prudente, quand elle soutient que « *of course, it may well be that neither in the mind of Fragonard, nor in that of Madame du Barry, was there any more particular intention than that of decoration... In which case all the critics would have been wrong !* »⁸⁹⁴. Tenant compte des dimensions considérables des œuvres et de leur facture soignée, nous ne pensons pas dans ce cas que l'interprétation des panneaux n'ait aucun sens pour la commanditaire ni pour les artistes.

L'étude de Bailey sur l'ensemble de Fragonard reste attachée à la légende de *l'art pour l'art* et l'image de cet artiste comme « peintre de génie » du point de vue moderniste, en soulignant « *Fragonard unwilling, or unable, to tailor his language or diminish his presence* »⁸⁹⁵ et en concluant : « *it is Fragonard, and not David, who is the first modern in modern French painting* »⁸⁹⁶. Quant à Vien, il est victime du modernisme et du formalisme qui continue à accorder plus d'importance aux éléments plastiques qu'aux narratifs et qui, en classant facilement les œuvres de Fragonard dans la peinture « rococo », a du mal à trouver une place pour Vien, considéré comme peintre de l'époque charnière.

Ce chapitre vise à confronter systématiquement ces deux cycles de peintures et à examiner les circonstances dans lesquelles Madame du Barry remplace celui de Fragonard par celui de Vien, en éclairant les intentions des artistes et les exigences de la commanditaire, et à mettre en relief la signification de cet épisode, qui n'est pas seulement anecdotique mais est sûrement révélateur de la complexité de la réalité de la création et de la réception artistique de cette période.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁸⁹⁵ Bailey, *op. cit.*, 2011, p. 101.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 102.

Madame du Barry et le pavillon de Louveciennes

Le pavillon de Louveciennes, espace qui n'est pas complètement privé, doit être conçu et orné pour assurer aussi la représentation sociale de la maîtresse déclarée du roi. Certes c'est une maison de plaisance de petite dimension, où on ne doit même pas séjourner, mais la favorite y donne souvent des soupers et des fêtes, dont les invités dépassent le cercle de ses amis et de l'entourage du roi⁸⁹⁷.

Le château de Louveciennes, situé près de la Machine de Marly élevant les eaux de la Seine destinées à alimenter les bassins du parc de Versailles, est à l'origine un petit pavillon donné par Louis XIV à Arnold de Ville, architecte de la Machine. Ayant reçu ce vieux château, Madame du Barry confie à Gabriel son réaménagement. Malgré ces agrandissements, elle veut faire reconstruire un château par Ledoux en 1773, mais la mort du roi en 1774 l'en empêchera⁸⁹⁸. Le pavillon est construit sur une hauteur, et possède une vue admirable sur la vallée de la Seine (fig. 503). L'histoire stylistique le définit comme un des premiers exemples de l'architecture « néoclassique », de même que le Petit Trianon (fig. 416 ; 504). Le pavillon est donc construit à une époque, marquée par le goût « à la grecque », c'est-à-dire l'engouement pour des meubles à motifs antiques⁸⁹⁹.

⁸⁹⁷ Certes, dans les *Mémoires secrets*, Bachaumont précise : « N'y entre pas qui veut, et ce n'est que par une faveur spéciale qu'on pénètre dans ce sanctuaire de volupté » (Bachaumont, « Lettre du 20 juillet 1772 », *op. cit.*, 1787-1789, t. 24, p. 160). Cependant, il note que « Les curieux vont en foule voir le pavillon de Luciennes de Madame du Barri [sic] » (*Ibid.*, p. 160).

⁸⁹⁸ J. de Cailleux, « Le Pavillon de Madame du Barry à Louveciennes et son architecte C.-N. Ledoux », *Revue de l'art*, mai 1935, pp. 213-224 ; juin 1935, pp. 35-48 ; A. Vilder, *Claude Nicolas Ledoux : Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Regime*, Cambridge, MIT Press, 1990, pp.54-59 ; M. Gallet, *Claude-Nicolas Ledoux : 1736-1806*, Paris, Picard, 1980, pp. 91-103 ; D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806 : l'architecture et les fastes du temps*, Bordeaux, William Blake & Co : Art & arts, 2000, pp. 71-73 ; D. Rabreau, *Claude Nicolas Ledoux*, Paris, Éd. Patrimoine, 2005, pp. 24-29 ; pp. 114-115.

⁸⁹⁹ Sur le goût à la grecque : S. Eriksen, « Marigny et le Goût Grec », *B.M.*, n° 104, 1962, pp. 96-101 ; S. Eriksen, *Early Neoclassicism in France: the creation of the Louis Seize style in architectural decoration, furniture and ormolu, gold and silver, and Sèvres porcelain in the*

Le pavillon possède l'avant-corps d'un porche semi-circulaire avec un péristyle de quatre colonnes ioniques et ne comporte qu'un rez-de-chaussée. Le péristyle est surmonté d'une coupole. Derrière les colonnes sont encastrées deux niches, une de chaque côté, où sont installées des statues et un grand bas-relief sculpté par Félix Lecomte, bacchanale où des enfants jouent avec un bouc parmi des roses⁹⁰⁰.

Le plan du pavillon de Louveciennes (fig. 505) se caractérise par une symétrie stricte. Les études présentées dans le livre publié lors de l'exposition « Madame du Barry : de Versailles à Louveciennes » en 1992 constituent une recherche essentielle, qui a contribué à restituer les élévations, l'aménagement intérieur et le décor du pavillon de Louveciennes. Cependant, quelques contradictions subsistent, que nous voudrions examiner pour finalement proposer, autant que possible, une restitution, en nous appuyant sur plusieurs sources⁹⁰¹.

Un perron conduit dans la salle à manger carrée (fig. 502 ; 506)⁹⁰² qui comporte, de chaque côté, deux voûtes en cul-de-four à caissons. Son mur est revêtu de marbre

mid-eighteenth, trad. Du danois et éd. P. Thornton, Faber, 1974, pp. 48-51 ; M. Mosser, « Retour sur « le goût à la grecque » : J.-C. Delafosse et le langage universel de l'ornement », *Architektur weiterdenken*, 2004, pp. 154-169 ; J. Barrier, *Les architectures européennes à Rome : 1740-1765 : la naissance du goût « à la grecque »*, Paris, Éd. du Patrimoine, 2005 ; J. Garms, « Barrier, Janine : Les architecture européen à Rome : 1740-1765 : la naissance du goût à la grecque », Paris, Monum, Éditions du Patrimoine, 2005 », *Bulletin monumental*, n° 165 mars 2007, pp. 314-316 ; *Le goût à la grecque : la naissance du néoclassicisme dans l'art français : chef-d'œuvre du Musée du Louvre*, cat. exp., Athènes, Pinacothèque nationale - musée Alexandros Soutzos, dir. M.-L. de Rochebrune et C. Gougeon, Athènes, 2009 ; D. Rabreau, « Du « à la grecque » sous Louis XV à la perception d'une symbolique gallo-grecque », *Revue de l'art*, n° 170, avril 2010, pp. 41-51.

⁹⁰⁰ Cailleux, *op. cit.*, mais 1935, pp. 218-219 ; Duc de Castries, *La Du Barry*, Paris, Hachette, 1967, p. 128.

⁹⁰¹ L'inventaire du 1^{er} mai 1772 et celui du 30 juin 1774 sont les documents les plus importants. Ils sont indispensables pour connaître l'état des lieux à l'époque de la substitution des cycles. Mais il est extrêmement difficile de consulter les deux inventaires, entrés en main privée. Cf. *Madame du Barry*, cat. exp., *op. cit.*, 1992, p. 72, note 39. Nous avons donc consulté les notes prises de leurs extraits par Madame Denis, conservatrice du Musée-Promenade.

⁹⁰² Les dénominations des pièces se fondent sur celles du plan dans *l'Architecture de C. N. Ledoux* et celles du plan dessiné par Krafft et gravé par Boudrois et Boulay. Cf. C. N. Ledoux, *L'Architecture de C. N. Ledoux*, Princeton, New Jersey, Princeton Architectural Press, 1984 (1^{re} éd., Paris, Lenoir, 1847), pl. 270 bis.

gris et rythmé par des pilastres à chapiteaux corinthiens. Quatre statues de femmes portant des cornes d'abondance, exécutées par Lecomte, Pajou et Martin-Claude Monot, servent de torchères (fig. 507)⁹⁰³. Le plafond, reproduction d'une œuvre de Boucher, représente *Le Couronnement de Flore*⁹⁰⁴.

Dans la première moitié du XVIII^e siècle, les termes « salon » et « salle à manger » sont presque équivalents : ces pièces servent de salles de réception ou de banquet, desservies par de nombreux domestiques⁹⁰⁵. Le repas intime devient ensuite courant et la « salle à manger » et le « salon » sont distincts⁹⁰⁶. Dans le pavillon de Louveciennes, vu ses grandes dimensions, son décor somptueux à pilastres et ses tribunes des musiciens, la « salle à manger » doit avoir la fonction de la « salle à manger = salon ». Le salon au château de Brunoy (fig. 508) a une analogie avec la salle à manger de Louveciennes. Un grand banquet d'inauguration du pavillon a lieu dans cette pièce, montrant un caractère relativement officiel de cette « salle à manger ».

Derrière la salle à manger et au centre sur le plan, se situe le salon du roi, grand et carré, à trois fenêtres donnant sur la Seine. Il profite de la vue panoramique et de la lumière qui entre par les trois fenêtres. Nous avons une vue en coupe du pavillon

⁹⁰³ « L'État des tableaux, statues, groupes et d'autres effets qui peuvent former la masse des objets à vendre », B.N., Mss. fr., 8158, f^o 35. L'inventaire du 6 mars 1793, A.N., F⁷ 4682. Cf. C. Saint-André, *La vie de Madame du Barry*, Paris, Emile Paul, 1909 (1^{re} éd., Paris, Emile Paul, 1908), p. 254 ; Cailleux, *op. cit.*, juin 1935, p. 36 ; B. Scott, « Madame Du Barry : A Royal Favorite with Taste », *Apollo*, 1973, n^o 97, p. 67 ; *Madame du Barry*, cat. exp., *op. cit.*, 1992, p. 18.

⁹⁰⁴ Saint-André, *op. cit.*, p. 253 ; A. Castelot, *Madame du Barry*, Paris, Perrin, 1989, p. 200.

⁹⁰⁵ J. Whitehead, *Mobilier et arts décoratifs en France au XVIII^e siècle*, Paris, Atlas (1^{re} éd., London, Laurence King Publisher, 1992), 1992, pp. 86-90. S'appuyant sur le *Dictionnaire* de l'Académie française de 1776, Whitehead cite comme exemple une pièce dans le château de Bellevue, mentionnée en 1749 sous les deux noms de « salle à manger » et « grand salon ». Cette sorte de pièce est richement décorée, souvent ponctuée de pilastres ; y est installée une petite fontaine.

⁹⁰⁶ Déjà dans son *Traité de l'architecture dans le goût moderne* (1737-38), Jacques-François Blondel désigne, par le terme « salle à manger », un espace spécifique pour faire un repas, différent du « salon » dans un sens traditionnel. Whitehead cite comme exemple un salon octogonal du pavillon construit par Jean-François Chalgrin en 1784, dans le jardin de la comtesse de Provence à Montreuil. Il existe un « salon » et une « salle à manger » dans le même bâtiment. Cf. Whitehead, *op. cit.*, p. 88.

(fig. 509) et une esquisse d'après Ledoux (fig. 510). Entre les miroirs, les murs sont divisés par d'étroites parclofes (fig. 511), exécutées par Jean-Baptiste Feuillet et Joseph Métivier⁹⁰⁷. Dans une cheminée se trouve une paire de chenets en bronze dorés et ciselés par Quantin-Claude Pitoin (fig. 512)⁹⁰⁸.

La comtesse s'est fait délivrer en 1771 les trois tableaux de Vien, Hallé et Carle Vanloo pour la galerie du château de Choisy⁹⁰⁹. Ils sont probablement dans cette pièce avec un tableau de Vien ajouté pour constituer une série de quatre toiles, lors de l'inauguration en septembre 1771⁹¹⁰. Vien prépare deux esquisses pour proposer à la comtesse : *Titus faisant libérer quarante milles juifs après la prise de Jérusalem* et *Coriolan* et elle a choisi le premier⁹¹¹. En effet, l'inventaire du 1^{er} mai 1772 inventorie la *Clémence de Titus* dans le garde-meuble⁹¹². Mais le tableau actuellement identifié, qui représente *La Famille de Coriolan venant le fléchir et le détourner d'assiéger Rome* (fig. 343), porte l'inscription « 1790 à Rome ». Vu la volonté de la favorite, qui demande le sujet de Titus, est-il possible que le *Titus* de Vien lui déplaise et que la comtesse lui passe une autre commande, cette fois, *Coriolan*, réalisé en 1779⁹¹³ ?

⁹⁰⁷ *Madame du Barry*, cat. exp., *op. cit.*, 1992, p. 19 ; Bailey, *op. cit.*, 2011, pp. 59-60.

⁹⁰⁸ L'« Extrait des procès-verbaux de la Commission de Louveciennes relativement aux effets précieux. (le 29 pleuviôse an II) », A.D. 78, IV, Q36.

⁹⁰⁹ F. Engerand, *Inventaire des collections de la couronne : Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des Bâtiments du Roi, 1709-1792*, Paris, E. Leroux, 1900, p. 25. L'ordre de transporter les tableaux du dépôt de Versailles au pavillon de Louveciennes est donné par le marquis de Marigny par la lettre du 6 décembre 1771. Cf. *Madame du Barry*, cat. exp., *op. cit.*, 1992, p. 110, note 6.

⁹¹⁰ Cailleux, *op. cit.*, juin 1935, p. 40.

⁹¹¹ « Lettre de Pierre à Marigny du 20 avril 1771 », Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XX, p. 226-227. Cf. Bailey, *op. cit.*, 2011, p. 55.

⁹¹² Inventaire du 1^{er} mai 1772.

⁹¹³ Sahut se demande sur la date et le lieu d'exécution. Cf. *Madame du Barry*, cat. exp., *op. cit.*, 1992, p. 113, note 17. Gaehtgens pense que le tableau, commandé avant la mort de Louis XV, a été exécuté cinq à six ans plus tard à Rome. Cf. Gaehtgens et Lugand, *op. cit.*, p. 197. Mais d'après l'inventaire du 1^{er} mai 1772, un nouveau tableau de Vien devait être réalisé avant cette date. Gallet suppose qu'il n'y a pas de tableau dans cette pièce mais des miroirs, comme le suggère la mention « Spiegel » dans le relevé esquissé en 1781 par C.-W. Carlberg, jeune architecte suédois, mais trop éloigné de l'époque. Cf. Gallet, *op. cit.*, 1980, p. 92 ; *Madame du Barry*, cat. exp., *op. cit.*, 1992, p. 19.

D'après l'anecdote de Bauchaumont du 28 janvier 1772, un cycle de Vernet, *Les Quatre moments du jour* (fig. 513 ; 514), est installé au pavillon de Louveciennes⁹¹⁴. Dès octobre 1772, la favorite commande à Cozette pour le salon du roi une série de quatre tapisseries des amours des dieux : *Neptune et Amimone* d'après Carle Vanloo ; *L'Enlèvement d'Europe* d'après Pierre ; *Vénus et Vulcain* d'après Boucher et *L'Enlèvement de Proserpine* d'après Vien (fig. 515). Les tableaux de Vernet ornent probablement ce salon entre 1772 et 1776, parce qu'à l'exception de *Neptune et Amimone* de Vanloo, les trois tapisseries ne sont achevées qu'après la mort de Louis XV⁹¹⁵. Ces trois tapisseries sont inventoriées le 7 fructidor an II⁹¹⁶ et devant le quatrième panneau resté libre, se trouve alors un autel antique de marbre blanc, sculpté par Feuillet et Métivier et orné de bronzes dorés et argentés ciselés par Pierre Gouthière⁹¹⁷. Sur cet autel se dresse un buste célèbre de la comtesse, sculpté par Pajou et exposé au Salon de 1773 (fig. 516). Madame du Barry semble constituer le décor du pavillon par une succession d'essais.⁹¹⁸

À gauche du salon du roi se trouve le salon ovale, pourvu de miroirs, dont le plafond représente *Les Plaisirs de la campagne*, peint par Gabriel Briard, avec

⁹¹⁴ Bauchaumont, « Lettre du 28 janvier 1772 », *op. cit.*, 1777-1789, t. 6, pp. 97-98. Cf. Cailleux, *op. cit.*, juin 1935, p. 38. *Le Matin*, *Le Soir* et *La Nuit* sont conservés au Louvre et *Le Midi* a disparu.

⁹¹⁵ « Lettres de Cozette », datées du 24 mai, du 10 juin, du 25 juillet et du 11 décembre 1776. (B.N., Mss. franç. 8158, f° 4-7). Cf. B. Scott, *op. cit.*, 1973, p. 67 ; *Madame du Barry*, cat. exp., *op. cit.*, 1992, p. 19.

⁹¹⁶ A.D. 78, IV, Q36.

⁹¹⁷ Saint-André, *op. cit.*, p. 258. Castries et B. Scott suivent la description de Saint-André. Cf. Castries, *op. cit.*, p. 130 ; B. Scott, *op. cit.*, 1973, p. 67 ; Bailey, *op. cit.*, 2011, p. 60-61. Mais la description de l'inventaire du 6 mars 1793 ne mentionne rien quant à cet autel (A.D. 78, IV, Q36).

⁹¹⁸ Des dessus de portes de Fragonard (fig. 632-633) sont parfois mentionnés pour ce salon carré, suivant la description de Jacques Antoine Dulaure en 1787. Cf. J.-A. Dulaure, *Nouvelle description des curiosités de Paris, contenant les détails historiques et descriptifs des maisons royales, des villes, bourgs, villages, châteaux, etc. remarquables*, 2 vols, Paris, Lejay, 1785, p. 19. Cf. Castries, *op. cit.*, 1967, p. 129 ; B. Scott, *op. cit.*, 1973, p. 67. Mais ces œuvres seraient placées non pas au pavillon mais au château : A.N., F⁷ 4682 ; A.D. 78, IV, Q36. Cf. *Madame du Barry*, cat. exp., *op. cit.*, 1992, p. 113, note 17.

l'inscription « *Ruris amor* »⁹¹⁹. Les montants du chambranle de la cheminée provenant de ce salon (fig. 517) sont conservés⁹²⁰. Nous avons un dessin (fig. 518), exécuté vers 1930, qui représente le déroulé des boiseries du salon ovale. Ce salon a une forte similitude avec la salle à manger, de par les pilastres à chapiteaux corinthiens, la frise en bas-relief et les glaces. Mais c'est le plus petit des salons et dans le plan dessiné par Krafft et gravé par Broudois et Boulay (fig. 519), cette pièce est nommée « boudoir ». En général, les pilastres ne sont pas employés pour ce type de petit espace. Le boudoir de Marie-Antoinette au Petit Trianon (fig. 520) et le boudoir dans l'Hôtel d'Hoqueville à Rouen sont constitués de panneaux rectangulaires à bas-reliefs sculptés. Alors qu'il est la plus petite des salles principales du pavillon, ce salon, nommé « deuxième salon » sur le plan de Ledoux, a donc une ornementation exceptionnellement noble.

La pièce, située à droite du salon du roi et où l'ensemble de Fragonard et celui de Vien sont installés, est un « salon de jeu » selon le plan gravé par Broudois et Boulay (fig. 519). Deux marbres de Louis-Claude Antoine Vassé, *L'Amour assis sur les bords de la mer rassemblant les colombes du char de Vénus* (fig. 521) et *La Comédie* (fig. 522), sont disposés de part et d'autre de la fenêtre donnant sur la Seine, sur les tables et piédestaux sculptés par Feuillet et Mévitié⁹²¹. En 1772, quatre dessus de portes sont livrés par François-Hubert Drouais : *M^{lle} Bezti jouant du triangle* ; *Un petit garçon s'enfuyant avec des raisins* ; *M^{lle} Laroque présentant des roses et un petit garçon jouant du tambour de basque* (fig. 523)⁹²². Le décor de ce salon est complété par un

⁹¹⁹ L'inventaire du 6 mars 1793, A.D. 78, IV, Q36. Cf. Saint-André, *op. cit.*, p. 250 ; *Madame du Barry*, cat. exp., *op. cit.*, 1992, p. 106.

⁹²⁰ *Madame du Barry*, cat. exp., *op. cit.*, 1992, p.14.

⁹²¹ « L'État des tableaux, statues, groupes et autres effets [...] », B.N., Mss., fr., 8158, f° 35 ; L'inventaire du 6 mars 1793, A.N., F⁷ 4682. Cf. Saint-André, *op. cit.*, p. 258 ; *Madame du Barry*, cat. exp., *op. cit.*, 1992, p.42 ; p.122.

⁹²² J. Pichon, « Mémoires de Pajou et de Drouais pour Mme du Barry », *Mélanges de littérature et*

plafond de Jean-Bernard Restout représentant une ouverture dans un ciel nuageux⁹²³.

Analyses thématique et iconologique

Parlant des tableaux de Vien, Dezallier d'Argenville affirme que « les sujets connus de l'histoire et de la Fable ayant été interdits » au peintre, il est « obligé d'imaginer ces quatre sujets allégoriques »⁹²⁴. Ces conditions devaient être sans doute imposées également à Fragonard. Chaque peintre semble avoir inventé lui-même un ensemble de quatre scènes de l'amour, qui sont finalement d'un ton tout-à-fait différent. Avant d'en venir au détail de l'emplacement des panneaux de Fragonard et de leur ordre de lecture, nous allons d'abord analyser indépendamment chaque composition sur les plans thématique et iconologique pour mettre en lumière les types d'amour présentés dans ces deux cycles, en les comparant avec l'amour et le mariage illustrés dans des œuvres d'autres peintres et dans la littérature de l'époque. Il est à remarquer que dans l'ensemble de Fragonard, se trouvent plusieurs iconographies *allusives*, dérivées de la peinture de genre de l'école du nord, de la fête galante et de la pastorale, que nous avons signalées dans le cycle d'Aminte et Sylvie, malgré la différence des genres, ce qui prouve davantage que cet ensemble de peinture mythologique de Boucher est très influencé par d'autres genres considérés comme inférieurs.

d'histoire, Paris, 1856, pp. 281-298, cité dans *Madame du Barry*, cat. exp., *op. cit.*, 1992, p. 113, note 14. Cf. Inventaire du 1^{er} mai 1772 ; Inventaire du 30 juin 1774. Betzi est la future marquise de Boisseson et le petit Rodolphe est le fils du concierge. L'inventaire du 29 nivôse an III affirme que les deux derniers tableaux sont en « pastel d'après Drouais » (A.D. 78, IV, Q36).

⁹²³ Bachaumont, « Lettre du 20 juillet 1772 », *op. cit.*, 1777-1789, t. 24, p. 161. Cf. Cailleux, *op. cit.*, juin 1935, p. 45 ; Sauerländer, *op. cit.*, 1968, p.127 ; Cuzin, *op. cit.*, 1987, p. 152.

⁹²⁴ Dezallier d'Argenville, *op. cit.*, 1779, t. 2, p. 180.

Ensemble de Fragonard

La Poursuite (Planche 34)

La statue des deux amours chevauchant le dauphin représente l'impatience de l'amour et ce tableau aurait pour sujet la passion du jeune homme⁹²⁵. L'artiste puise ce motif dans les fêtes galantes, où Watteau exprime souvent par des statues installées dans un jardin la passion ou la connotation sexuelle⁹²⁶. Des fruits et une nappe sur la droite apparaissent souvent dans les pastorales de Boucher. C'est probablement pour ces motifs que Bachaumont dénomme cet ensemble « les amours des bergers »⁹²⁷. Dans l'esquisse préparatoire à ce tableau (fig. 524), Fragonard a représenté l'héroïne en costume plus nettement pastoral, avec le chapeau rond de la bergère. Ce chapeau relève du goût des bergeries et est en vogue depuis les années 1730⁹²⁸. Mais le peintre le supprime dans le panneau définitif et rend le costume plus élégant avec un ruban bleu et une collerette « à l'espagnole ».

La poursuite d'un homme et le refus d'une femme méritent un examen particulier, d'autant plus que c'est un lieu commun tellement illustré à l'époque qu'ils sont ignorés par bien des chercheurs⁹²⁹. En examinant les attitudes des femmes, nous constatons la variété de leurs réactions (fig. 198 ; 525). Les artistes disposent principalement de deux démarches pour exprimer l'intérêt de la femme pour l'homme : elle permet un contact physique ou elle regarde l'homme. Dans *La Réunion d'acteurs de la comédie italienne dans un parc* (fig. 199) de Pater, la jambe de la femme, posée sur celle de l'homme, dévoile que ce refus n'est qu'une apparence. Deux exemples de Watteau

⁹²⁵ Sauerländer, *op. cit.*, 1968, p. 134.

⁹²⁶ Voir la section *Choix des scènes et analyse iconologique* du chapitre sur le cycle de Crécy, p. 159, note 357. Mirimonde, *op. cit.*, 1962 ; Seerveld, *op. cit.*

⁹²⁷ Bachaumont, « Lettre du 20 juillet 1772 », *op. cit.*, 1787-1789, t. 24, p. 161.

⁹²⁸ Munhall, *op. cit.*, p. 404.

⁹²⁹ Voir aussi la section *Choix des scènes et analyse iconologique* du cycle d'Aminte et Sylvie, en particulier sur *Sylvie fuyant le loup*, fondé sur l'iconographie de la dame fuyant l'approche de l'homme, pp. 163-164.

illustrent la différence de réaction de la femme par son regard (fig. 526 ; 527).

Fragonard exprime avec plus d'éloquence un sentiment ambivalent (fig. 200 ; 528 ; 529). Les expressions de ces femmes de Fragonard sont beaucoup plus claires que celles de Watteau. *La Poursuite* est une version du refus de la femme. *La Fuite à dessein* (fig. 201), très probablement exécuté à la même époque, en témoigne avec éloquence. L'attitude de la jeune fille présente une ressemblance saisissante avec celle de la jeune fille au centre de *La Poursuite*. Le regard de cette jeune fille exprime manifestement son attente comme dans d'autres œuvres.

L'incohérence entre le geste qui montre la résistance et le regard qui révèle l'attente correspondent à l'inconséquence fréquente entre l'apparence et le sentiment, qu'illustrent de nombreux romans d'amour du XVIII^e siècle. C'est sans doute *La Seconde surprise de l'amour* de Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux qui présente un exemple plus proche du sentiment léger et allègre des œuvres de Fragonard : « Représentez-vous [...] une femme coquette : [...] elle n'agit point, elle gesticule ; elle ne regarde pas, elle lorgne ; elle ne marche pas, elle voltige »⁹³⁰. L'attitude théâtrale de l'héroïne de *La Poursuite* est à rapprocher de ce portrait.

Toutefois, le regard de la jeune fille de *La Poursuite* (fig. 530) ne s'adresse pas directement au garçon. D'un air chaste, elle jette un regard sur la rose qu'il lui offre, ce qui révèle l'ambivalence de son sentiment. De plus, l'artiste ne représente pas directement le désir de l'homme pour le contact physique, mais sa déclaration d'amour. Cette représentation discrète de Fragonard fait allusion au sentiment délicat de la jeune fille et à la victoire du jeune homme sans représenter clairement son attente ni son envie. L'expression allusive rend la scène plus élégante et douce.

⁹³⁰ P. C. de C. de Marivaux, « La seconde surprise de l'amour », acte II, sc. IV, *Théâtre complet*, t. 1, Paris, Bordas, 1989, p. 697. Cité dans P. Stewart, *Le masque et la parole : le langage de l'amour au XVIII^e siècle*, Paris, Corti, 1973, p. 92.

2 *Le Rendez-vous* (Planche 35)

La confrontation avec l'esquisse (fig. 531) fait apparaître des changements dans le costume de la jeune fille. C'est d'abord un costume rouge et jaune, plus proche de celui de la bergère. Dans le panneau réalisé, le peintre choisit un blanc à reflets et ajoute une collerette « à l'espagnole ». Selon une radiographie aux rayons X (fig. 532), le peintre a peint un chapeau rond « à la bergère » sur la tête de la jeune fille ; dans le tableau définitif il ajoute également la collerette « à l'espagnole ». Ces modifications ont pour résultat de rendre les personnages plus élégants. Le costume espagnol, qui apparaît également dans les fêtes galantes de Watteau, est considéré au XVIII^e siècle comme théâtral et exotique⁹³¹. Comme le montrent *La Conversation espagnole* de Fragonard (fig. 533) et *La Lecture espagnole* de Carle Vanloo (fig. 534)⁹³², le costume « à l'espagnole » est lié aux sujets d'amour.

Cette scène est interprétée de deux manières : la surprise de la jeune fille lors de l'intrusion brusque du jeune homme⁹³³ ; le rendez-vous à peine interrompu par la tierce personne⁹³⁴. Selon la première interprétation, Posner prétend que lors de la lecture d'une lettre d'amour envoyée par le jeune homme, celui-ci apparaît brusquement dans le

⁹³¹ Munhall, *op. cit.*, p. 406.

⁹³² Une critique sur cette œuvre, exposée au Salon de 1761, témoigne de cette interprétation. « Au caractère d'intérêt qu'elles [les jeunes filles] y prennent, on reconnaît le genre du livre ; [...] les aventures amoureuses » ([Anonyme], *Observations d'une Société d'amateurs au Salon cette année 1761*, Paris, duchesne, s. d., pp. 10-11).

⁹³³ Portalis, *op. cit.*, 1885, pp. 484-93 ; Posner, *op. cit.*, 1972, p. 529.

⁹³⁴ Veyran, *op. cit.*, p.184 ; V. Jozs, *Fragonard, mœurs du XVIII^{ème} siècle*, Paris, Société du « Mercure de France », 1901, p. 140 ; Fourcaud, *op. cit.*, p.216 ; P. de Nolhac, *J.-H. Fragonard : 1732-1806*, Paris, Goupil et Cie, 1918 (1^{re} éd. Pais, Goupil et Cie, 1906), p. 117 ; G. Grappe, *La vie et l'œuvre de J.-H. Fragonard*, Paris, G. Cres, 1923, p. 157 ; L. Réau, *Fragonard, sa vie et son œuvre*, Bruxelles, Elsevier, 1956, p. 74 ; Barbery, *op. cit.*, p. 643 ; Biebel, *op. cit.*, p. 210. Malgré son interprétation, Rosenberg adopte le titre la *Surprise* dans le catalogue de l'exposition de Fragonard en 1987 de même que dans son catalogue raisonné en 1989. Cf. *Fragonard*, cat. exp., éd., P. Rosenberg, Grand Palais, Paris, 24 septembre-1987-4 janvier 1988, Paris, R.M.N., 1987, p. 319 ; Rosenberg, *op. cit.*, 1989, p. 101 ; Sheriff, *op. cit.*, p. 74.

jardin et que la jeune fille se retourne vers la gauche pour demander de l'aide⁹³⁵. Mais l'échelle appuyée contre le mur prouve le rendez-vous. En outre, le geste de la jeune fille se comprend mieux dans l'esquisse de cette œuvre. Le jeune homme n'est pas encore arrivé au sommet et on ne voit que sa tête. La jeune fille est juste à côté de l'échelle. Comme sa main gauche se situe au dessus du mur et de la tête du jeune homme, elle a l'air d'empêcher l'entrée du jeune homme dans le parc. Dans le tableau définitif, elle tend la main vers le bas, tandis que la figure du jeune homme se situe plus haut que cette main. Le geste devient ainsi plus équivoque.

Sur le plan thématique, ce tableau a une double ascendance : le château d'amour, thème ancien, et les amants surpris, thème moderne. Premièrement, l'échelle le relie à la tradition de l'amour courtois d'après l'iconographie du chevalier montant sur l'échelle pour arriver au château d'amour, qui remonte au Moyen-Âge⁹³⁶. Au XVIII^e siècle, l'abbé Dubos cite cet acte comme un exemple des excès de la galanterie dans la poésie française : « il trouvait plus galant de se guinder à l'aide d'une échelle de corde dans l'appartement de sa femme, que d'y entrer par la porte »⁹³⁷. Cela correspond bien au comportement du jeune homme dans ce tableau.

De plus, la description du paysage ambiant rappelle le jardin d'amour. Par rapport aux fêtes galantes de Watteau, qui représente plusieurs couples dans un vaste paysage (fig. 185), Fragonard représente des personnages en gros plan dans un jardin isolé, ce qui se reconnaît particulièrement bien dans ce tableau. Il est donc plus proche du jardin d'amour (fig. 535). Les couleurs vives des fleurs, l'effet décoratif des feuillages décrits en détail, les branches incurvées et la distribution complexe du clair-obscur dans l'œuvre de Fragonard la rapprochent des tapisseries sur ce sujet.

⁹³⁵ Posner, *op. cit.*, 1972, p. 529.

⁹³⁶ Sauerländer, *op. cit.*, 1968, pp. 135-137.

⁹³⁷ Dubos, *op. cit.*, 1719, p. 132.

Cette scène est une version des *Amants surpris*⁹³⁸. La statue de Vénus qui refuse de donner à l'Amour son carquois apparaît aussi dans *Les Plaisirs d'amour* (fig. 184) et *Le Pèlerinage à l'île de Cythère* de Berlin (fig. 536)⁹³⁹. D'après Posner, la statue dans le premier tableau représente l'amour qui n'est pas encore accompli et dans le deuxième, la fin de l'amour. Dans *Le Rendez-vous*, elle signifie que « *the timing is wrong* »⁹⁴⁰. Le thème des amants surpris est très fréquemment illustré au XVIII^e siècle : *Les Amants surpris* de Pierre-Antoine Baudouin (fig. 537), *L'Armoire* de Fragonard lui-même (fig. 538), etc. Ces œuvres présentent des motifs communs : la présence d'une tierce personne, l'embarras des amoureux ou les larmes d'une jeune fille.

Au contraire, dans *Le Rendez-vous*, la tierce personne n'apparaît pas dans la scène. L'aspect anecdotique et plus ou moins immoral du rendez-vous secret est atténué. Cette discrétion est à rapprocher de la démarche que l'artiste emploie dans *La Poursuite*. Dans *Le Rendez-vous*, l'expression de la jeune fille est trop indécise pour exprimer la surprise causée par un signe d'une tierce personne et sa main ne paraît pas clairement arrêter le jeune homme. Il en est de même de l'expression du jeune homme. Cette

⁹³⁸ Sheriff, *op. cit.*, p.75 ; Bailey, *op. cit.*, 2011, p. 32 ; p. 68 ; p. 75. Voir aussi la section *Choix des scènes et analyse iconologique* du cycle du château de Crécy, en particulier sur l'iconographie du voyeurisme et des *Amants surpris* dans *Sylvie guérit Phillis*, pp. 151-153.

⁹³⁹ Posner, *op. cit.*, 1972, p. 530. Qu'il s'agisse du *Pèlerinage à l'île de Cythère* à Paris, Levey soutient dans son article en 1961 que ce tableau ne représente pas un départ pour l'île de Cythère mais un retour de l'île, c'est-à-dire la fin de l'amour, parce que la scène se situe sur cette île de l'amour, comme en témoigne la statue de Vénus. Cf. M. Levey, « The real theme of Watteau's Embarkation for Cythera », *B.M.*, n° 103, May 1961, pp. 180-185. Toutefois, les attitudes intimes de personnages qui vont s'embarquer contrarient cette interprétation. En 1985, Held interprète ces tableaux comme le départ pour le mariage, qui a été critiqué au XVII^e siècle par les partisans de l'amour précieux comme la fin de l'amour et qui se modifie au XVIII^e siècle en l'aboutissement idéal de l'amour suivant la valeur bourgeoise. Cf. ユッタ・ヘルト 『ヴァトー 《シテール島への船出》』, traduit de l'allemand en japonais par T. Nakamura, Tokyo, Sangensha, 1992 (Version originale : Jutta Held, *Antoine Watteau, Einschiffung nach Kythera Versöhnung von Leidenschaft und Vernunft*, Francfort, Taschen, 1985). Dans les deux cas, la statue peut être donc interprétée comme symbole de la fin de l'amour. Dans la *Fête d'amour*, un homme va prendre la femme dans ses bras et la femme le refuse. Il semble donc que la statue se rapporte à ce couple.

⁹⁴⁰ Sheriff, *op. cit.*, p.74.

ambiguïté de l'expression narrative permet diverses interprétations.

L'Amant couronné (Planche 36)

Le tambourin, la mandoline et les cahiers de musique sont souvent peints dans les fêtes galantes. Ces motifs trouvent leur source dans la peinture vénitienne et la peinture de genre du nord au XVII^e siècle, qui représente des dames et des seigneurs jouissant de la musique en plein air. Dans la plupart des pastorales de Boucher, c'est le berger qui joue des instruments de musique pour la bergère qui tient très souvent une couronne de fleurs, ce qui suggère qu'elle la lui donnera. Dans *Le Berger accordant sa musette* (fig. 539), la bergère donnera au berger une couronne de fleurs en récompense de la musique. En revanche, dans *L'Amant couronné*, il ne semble pas que le jeune homme joue seul, mais qu'ils jouaient ensemble du tambourin et de la mandoline. Comme le montrent les sujets de *L'Ouïe* (fig. 540), l'accord en chœur ou en concert peut être compris comme l'accord en amour⁹⁴¹. Les instruments de musique et les cahiers dans *L'Amant couronné* sont inspirés de cette tradition ancienne⁹⁴².

Weinshenker discute en détail le thème du couronnement de fleurs sur le plan iconographique⁹⁴³. Le couronnement par la femme est traditionnellement un symbole de la perte de virginité et du mariage. Mais l'iconographie est assez changeante au XVIII^e siècle et un seul motif peut avoir des sens divers dans des contextes différents.

⁹⁴¹ A. P. de Mirimonde, « Les Sujets musicaux chez Antoine Watteau », *G.B.A.*, n° 58, 1968, p. 266 ; A. P. de Mirimonde, « Scènes de genre musicales de l'école française au XVIII^e siècle dans les collections nationales », *Revue du Louvre et des musées de France*, n° 18, p. 125 ; A. P. de Mirimonde, « Les Instruments de musique chez Antoine Watteau », *B.S.H.A.F.*, 1963, pp. 47-53.

⁹⁴² Voir aussi la section *Mode de réception et invention poétique* du quatrième chapitre de la première partie : les thèmes de la musique se trouvent dans les dessus de porte de la fête galante, exécutés pour l'appartement de Madame de Tournelle, pp. 245-246.

⁹⁴³ A. B. Weinshenker, « The Lover Crowned in Eighteenth-Century French Art », *Studies in Eighteenth-Century Culture*, n° 16, 1986, pp. 271-294.

L'Amant couronné de Fragonard ne peut pas être interprété univoquement comme une scène de mariage. Il nous paraît convenable de le comprendre simplement comme l'amour déclaré et partagé, d'autant plus que Vien représente les deux séparément : le couronnement et le mariage.

Fragonard représente le couronnement dans *La Jeune femme couronnant un joueur de cornemuse* (fig. 541) et *La Coquette fixée* (fig. 542). Dans les deux compositions, un homme reçoit une guirlande de la femme, tandis qu'un autre la sollicite. La première a des éléments communs avec le cycle de Louveciennes : la statue des amours et du dauphin, l'ambiance du jardin. Ces deux toiles traitent de la compétition entre deux hommes. La victoire au jeu apporte la victoire en amour. Le sujet du choix entre deux hommes par une femme convient parfaitement à la représentation de la coquetterie de la femme⁹⁴⁴. Notamment dans le premier tableau, tout en tournant la tête vers le jeune homme, la jeune fille ne le regarde pas vraiment, mais porte son regard vers la couronne dans une attitude théâtrale. Elle a l'air de jouer avec l'amour et de donner son amour par caprice.

En effet, dans *L'Amant couronné*, la rivalité n'apparaît pas. Le peintre est une tierce personne et le jeune homme obtient l'amour de la jeune fille sans rival. Mais nous remarquons un dénominateur commun important entre les deux tableaux et *L'Amant couronné* : la position prédominante de la femme dans la composition. Elle occupe une place plus haute que les hommes, sa tête formant le sommet de la pyramide des personnages. Tout comme chez Boucher, cela fait allusion au rapport de force entre l'homme et la femme en amour. Dans la représentation du couronnement de

⁹⁴⁴ Le *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière décrit « Les coquets n'ont jamais de véritable attachement ; ce sont des coureurs, des inconstants. Les coquettes tâchent d'engager les hommes, & ne veulent point s'engager » (A. Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes et les termes des sciences et des arts*, t. 1, La Haye, 1727).

fleurs, inspirée traditionnellement de l'amour courtois du Moyen-Âge, se reconnaît souvent la position privilégiée de la femme (fig. 543 ; 544).

Un tel pouvoir exercé par la femme fait l'objet de la critique dans *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau. Saint Preux écrit : « la galanterie française a donné aux femmes un pouvoir universel [...] Tout dépend d'elles [...] l'Olympe et le Parnasse, la gloire et la fortune, sont également sous leurs lois » ; « il est convenu qu'un homme ne refusera rien à aucune femme, fût-ce même la sienne »⁹⁴⁵. De plus, la jeune fille prend une pose pour le portrait sans regarder le jeune homme, tandis que celui-ci lui lance un regard enchanté et amoureux. Le regard de la jeune fille vers le haut est à rapprocher de celui flottant de la jeune fille dans *La Cornemuse*. Bien que le tableau représente l'amour partagé, l'attitude théâtrale de l'héroïne de *L'Amant couronné* révèle une réminiscence de la coquetterie et du jeu de l'amour, les mêmes que dans *La Poursuite*.

***Les Lettres d'amour* (Planche 37)**

Cette œuvre reçoit plusieurs dénominations : *Les Lettres d'amour*, *Les Souvenirs* et *L'Amitié*. Brière, le premier, remarque que la statue dans le parc est la personnification de l'Amitié (fig. 545)⁹⁴⁶. Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre du cycle de Boucher, Katherine Gordon éclaire ensuite le programme iconographique de l'Amitié, lancé par Madame de Pompadour⁹⁴⁷. Elle situe cette scène avant *L'Amant couronné* dans le « progrès de l'amour »⁹⁴⁸. Proposant la même

⁹⁴⁵ J.-J. Rousseau, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse, lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes*, Paris, Librairie générale, 2002, Première partie, lettre XXI à Julie de Saint-Preux, p. 335.

⁹⁴⁶ G. Brière, « L'art français du XVIII^e siècle dans des collections des musées des Etats-Unis », *Bulletin des musées de France*, 1949, supplément, p. 26.

⁹⁴⁷ K. Gordon, *op. cit.*, 1968, pp. 249-262.

⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 260.

interprétation iconographique de la statue⁹⁴⁹, Sauerländer présente l'Amitié représentée sous une figure féminine portant un cœur devant la poitrine (fig. 546) et une figure qui montre un de ses seins, gravées par Gravelot et Cochin dans *l'Iconologie par figures ou traité complet des allégories, emblèmes*⁹⁵⁰. Il pense que l'amour passionné s'est déjà transformé en amitié modérée⁹⁵¹. Toutefois, bien que partageant l'interprétation, par Sauerländer, de la figure comme étant l'Amitié, Posner fait objection à son interprétation de la scène totale, par l'analyse à la fois iconographique et littéraire⁹⁵². Il considère cette scène comme le stade de l'amitié avant l'amour partagé.

D'abord, nous pensons que ce tableau représente l'amour déjà partagé plutôt que l'amitié qui va y conduire. Premièrement, parce que le couple se comporte de manière très intime, ce qui témoigne de leur familiarité avec un contact physique. Deuxièmement, parce que contrairement aux autres tableaux, où la gaîté et la vivacité règnent, l'ensemble de la scène est ici tout imprégné de calme. La différence la plus saisissante avec les autres panneaux réside dans l'atmosphère du paysage ambiant. Les trois autres ont en commun des arbres incurvés, dont on voit clairement la forme des rameaux, une distribution complexe de la lumière sur le feuillage et des arbustes à fleurs en caisses. En revanche, dans cette toile, le feuillage reste essentiellement dans l'obscurité et rend la scène plus paisible. Le feuillage a pour fonction de fournir au couple un abri, séparé de l'extérieur. Les feuillages qui s'inclinent des deux côtés forment une ouverture triangulaire. Cette représentation de la profondeur de l'espace se différencie également des trois autres tableaux. Elle

⁹⁴⁹ Sauerländer, *op. cit.*, 1968, pp. 143-151.

⁹⁵⁰ Gaucher, *op. cit.*, 1789, t. 1, p. 22.

⁹⁵¹ Molotiu, quant à lui, considère ce panneau comme l'amitié après le mariage, thème commun dans les romans de l'époque, s'appuyant également sur l'iconographie du chien, symbole traditionnel du mariage. Molotiu, *op. cit.*, p. 102. Bailey suit son interprétation. Cf. Bailey, 2011, p. 32 ; pp. 83-85. **Mais le couronnement ne représente pas toujours le mariage. Voir la page p. XX.**

⁹⁵² Posner, *op. cit.*, 1972.

suscite la rêverie pour le lointain qui est absente des autres tableaux. Ce sentiment n'a-t-il pas à voir avec une réflexion sur ses souvenirs du couple qui relit des lettres⁹⁵³ ?

En effet, il est indéniable que le groupe de statues représente iconographiquement l'Amitié refusant de donner un cœur à l'Amour et que l'iconographie de l'Amitié prévalant sur l'Amour est alors propagée par Madame de Pompadour. Cependant, nous ne partageons pas l'interprétation moralisatrice de Sauerländer, qui prétend que cette scène représente un sentiment qui n'est plus l'amour. Les artistes ont au XVIII^e siècle un usage libre de l'iconographie⁹⁵⁴. La figure de l'Amitié se représente quelquefois sous une autre appellation⁹⁵⁵. Au sujet de la statue de Jean-Jacques Caffiéri, *L'Amitié qui pleure sur un tombeau* (fig. 547), exposé au Salon de 1767, Diderot se demande : « Mais qu'est-ce qui désigne l'Amitié plutôt qu'une autre vertu ? »⁹⁵⁶ La statue de Lefèvre Armand, qui tient un cœur, accompagné d'un chien (fig. 548), est intitulée *La Fidélité* (fig. 549)⁹⁵⁷. Notons encore *La Fidélité* d'Augustin Pajou, modèle en terre cuite, exposée au Salon de 1779. Son œuvre définitive est identifiée à *La Fidélité sous les traits de Madame du Barry tenant le cœur du roi* (fig. 550), appartenant au Louvre et en dépôt au Musée-promenade de Marly-Louveciennes⁹⁵⁸. Nous admettons donc que l'Amitié et la Fidélité sont parfois

⁹⁵³ Bailey souligne, lui aussi, le caractère nostalgique et calme dans ce tableau. Cf. Bailey, *op. cit.*, pp. 68-69.

⁹⁵⁴ Seerveld, *op. cit.*, pp. 151-180.

⁹⁵⁵ Gordon, *op. cit.*, 1968, p. 260. Gordon interprète la statue représentée dans le tableau de Fragonard peut être interprétée comme la Chasteté.

⁹⁵⁶ Diderot, « Salon de 1767 », *op. cit.*, t. 10, p. 358.

⁹⁵⁷ R. Alberts, *Recueil des statues et des groupes [...] dans le château et parc de Versailles*, gravé par Thomassin Simon, La Haye, 1724 ; J.-A. Piganiol de La Force, *Nouvelle description des châteaux et parcs de Versailles et de Marly [...]*, Paris, P.-F. Didot jeune, 1764 (1^{re} éd., Paris, F. et P. Delaune, 1701), t. 2, p. 78 ; Dezallier d'Argenville, *op. cit.*, 1779, t. 1, p. 110 ; P.-A.-J.-B. Villiers, *Manuel du voyageur aux environs de Paris [...]*, Paris, Favre, An 10 (1802), p. 287.

⁹⁵⁸ *Madame du Barry*, cat. exp., *op. cit.*, 1992, pp. 6-7. Mais le catalogue de l'exposition de Pajou en 1997-1998 dénie l'attribution, en signalant que la provenance de cette sculpture est inconnue et que le style froid et sec n'a rien de commun avec d'autres œuvres de Pajou. Cf. *Augustin Pajou, royal sculptor, 1730-1809*, cat. exp., éd. J. P. O'Neil, The Metropolitan Museum of Art ;

personnifiées dans la même figure ou iconographiquement confondues à l'époque.

L'application stricte de l'iconographie traditionnelle, comme le fait Sauerländer, nous semble donc trop systématique et il n'est pas nécessaire d'interpréter la composition de Fragonard d'une manière univoque comme représentant l'amitié. L'amour partagé devient plus solide et les personnages relisent leurs lettres ensemble pour se rappeler leur cheminement. Le groupe sculpté des *Lettres d'amour* peut être interprété comme étant la Fidélité qui protège le cœur dont l'Amour veut se jouer et ce tableau-ci comme représentant la fidélité, que le chien incarne bien.

De plus, cela s'explique également par la situation de la commanditaire. Quand Posner fait objection à un dénouement du « progrès de l'amour » en amitié, il souligne avec raison que Madame du Barry ne choisirait pas un épilogue qui ne peut qu'afficher les vertus de celle qui l'a précédée. Presque dix ans après la mort de Madame de Pompadour, cette iconographie ne se lie peut-être plus directement à l'idéologie lancée par la marquise. Madame du Barry commande à la manufacture royale de Sèvres un groupe de l'Amour et de l'Amitié, livré le 29 août 1773⁹⁵⁹ et cette iconographie ne gêne donc pas la favorite.

Le thème de la femme lisant une lettre est un sujet souvent représenté dans la peinture de genre du XVII^e siècle aux Pays-Bas et en France au XVIII^e siècle. *La Liseuse*, dit *La Lettre* ou *Les Souvenirs* de Fragonard (fig. 551) lit une lettre, souriante et contente. Ce sourire sur le visage de la jeune fille peut se retrouver dans *Les Lettres d'amour*. L'attitude de la liseuse, calme, s'appuyant la joue sur la main, a une analogie avec la jeune fille de ce tableau, qui, elle-aussi détendue, appuie son bras sur l'épaule du jeune homme. De même que dans *L'Amant couronné*, dans *Les Lettres*

R.M.N., 1997, pp. 257-258.

⁹⁵⁹ « Livré à Madame La comtesse Du Barry par la Manufacture de la porcelaine du Roi », rédigé le 20 septembre 1777, B.N., Mss. fr., 8158, f^o 18.

d'amour, la jeune fille se montre plus ferme que le jeune homme qui la contemple avec admiration, se penchant sur elle, la tête sur son épaule. L'attitude de la jeune fille illustre sa confiance en elle et dans l'amour de son partenaire.

Fragonard représente un couple qui relit des lettres ensemble dans « *Je les relis avec plaisir* » (fig. 552). Ici, l'homme, tenant la lettre et situé au centre de la scène, constitue le sommet de la composition pyramidale, tandis que la femme, assise plus bas, est inclinée vers lui. Contrairement au couple de ce tableau, dans *Les Lettres d'amour*, c'est la femme qui domine la scène. La comparaison avec la composition du *Jeune couple contemplant un enfant endormi* (fig. 553) est aussi instructive. Ce tableau représente le père qui domine dans la scène au sommet de la diagonale et la mère qui regarde avec amour son mari, en s'appuyant sur la petite table. La posture amollie et penchée de la mère ressemble au jeune homme des *Lettres d'amour*, même si elle se penche non pas vers le mari mais vers la table. D'où la prédominance de la femme, dans le tableau qui nous occupe, apparaît remarquable.

Œuvres fondées sur l'ensemble de Fragonard : *La Rêverie* (fig. 554)

Autour de 1790, Fragonard et Vien exécutent tous les deux des œuvres dérivées de leurs cycles. Quelques chercheurs considèrent que le tableau, nommé généralement *L'Abandonnée*, fait partie du programme primitif pour le pavillon de Louveciennes⁹⁶⁰. Mais c'est à Grasse que le peintre complète l'ensemble avec les tableaux suivants : *La Rêverie (L'Abandonnée)*, *L'Amour triomphant*, *L'Amour-folie*, *L'Amour en sentinelle*, *L'Amour tentant de saisir une colombe*, *L'Amour poignardant une colombe* et quatre panneaux longs et étroits qui représentent des roses trémières. *La Rêverie* aurait dû

⁹⁶⁰ Lagrange, *op. cit.*, pp. 189-190 ; Portalis *op. cit.*, 1885, p.491 ; Jozs, *op. cit.*, p. 139 ; Lugand, *op. cit.*, 1954, p. 254. L'historiographie est rapportée en détail dans l'ouvrage de Bailey : Bailey, *op. cit.*, 2011.

être conçu au moins pour ne pas détonner parmi les autres. Il est donc indispensable d'analyser ce tableau pour comprendre l'ensemble de Louveciennes. Quelques chercheurs considèrent, en raison de sa facture, que ce tableau est inachevé⁹⁶¹. Mais cette facture peut être attribuée à la volonté de l'artiste⁹⁶². Cette composition est caractérisée par les couleurs brunâtres qui évoquent l'automne, évidemment différenciée des quatre autres, exécutés au début des années 1770.

L'article de Molotiu résout définitivement la question de l'interprétation de cette composition⁹⁶³. Cette toile reçoit traditionnellement plusieurs noms : *L'Abandon*, *L'Abandonnée*, *L'Attente*, *Le Désir* et *La Rêverie*. La lecture de l'historiographie permet de constater que la plupart des chercheurs l'interprètent comme la scène de l'abandon et que quelques-uns même y voient la rancune de l'artiste⁹⁶⁴. Mais Molotiu rejette les titres *L'Abandon* et *L'Abandonnée*, parce qu'il suppose que l'Amour surmontant le cadran solaire indique clairement midi, « heure du berger », où les bergers se livrent aux plaisirs amoureux⁹⁶⁵. Il compare le tableau de Fragonard avec *Le Midi* d'après Baudouin (fig. 555), dans laquelle les attitudes prises par la femme ont des ressemblances saisissantes avec celles représentées par notre peintre. En conclusion,

⁹⁶¹ E. et J. de Goncourt, *L'Art du XVIII^e siècle*, Paris, 1873-1874, v. 2, p. 348 ; Pattison, *op. cit.*, 1878, pp. 140-150 ; Portalis, *op. cit.*, 1885, p. 491 ; Veyran, *op. cit.*, p.186 ; Mauclair, *Fragonard : biographie critique*, Paris, Librairie Renouard, 1904, p.40 ; Nolhac, *op. cit.*, 1918, p.121. Cette vue remonte à la lettre du propriétaire de la maison Maubert, Louis-Michel Malvilain, adressée aux frères Goncourt et daté du 26 janvier 1865. Cité dans Bailey, *op. cit.*, 2011, pp. 108-109.

⁹⁶² Son arrivée à Grasse en 1790 et son retour à Paris en août 1792 permettent de supposer que le peintre aurait eu assez de temps pour le finir et la quittance de 3600 livres du 10 mars 1791 témoigne de l'achèvement du tableau. Bailey souligne cette différence stylistique due aux deux compagnes du décalage de plus de vingt ans. Cf. Bailey, *op. cit.*, 2011, pp. 107-108.

⁹⁶³ Molotiu, *op. cit.*

⁹⁶⁴ Cailleux, *op. cit.*, juin 1935, p. 46 ; Brière, *op. cit.*, p. 26 ; Lugand, *op. cit.*, 1956, p. 254.

⁹⁶⁵ Massengale estime que les ailes de cette statue sont le symbole de l'âme. Ce sont en effet celles d'un papillon. Mais comme Molotiu l'affirme, nous pensons qu'elles sont un attribut de la personnification de l'Heure, répandu depuis la fresque de Raphaël à Farnèse. Cf. J. M. Massengale, *Jean-Honoré Fragonard*, New-York, H. N. Abrams, 1993, p. 26 ; Molotiu, *op. cit.*, p. 112, note 24. Grappe indique lui aussi l'heure que le cadran montre mais il interprète cette scène comme l'abandon: « Au cadran qui marquait « l'heure du berger », les aiguilles indiquent que le temps a cheminé ». Cf. Grappe, *op. cit.*, 1923, p.164.

ce panneau représente une jeune fille qui s'adonne à la rêverie amoureuse, voire érotique⁹⁶⁶.

Certes, la plupart des chercheurs interprètent cette toile comme l'abandon. Mais l'expression de la jeune fille qui semble, à première vue, désespérée est en effet à rapprocher de celle d'une femme en rêverie amoureuse. Il s'agit d'un thème très répandu au XVIII^e siècle, femme à la lecture d'un roman. Nous pourrions compter parmi ces tableaux *La Femme lisant des lettres d'Abélard et Héloïse* de Greuze (fig. 156). Nous pouvons y trouver des analogies également avec l'expression du *Ravissement* d'après Le Brun (fig. 556). En outre, quelques chercheurs acceptent cette interprétation et nomme ce tableau *L'Attente*⁹⁶⁷⁹⁶⁸.

L'Abandonnée nous paraît une scène tragique et même imprévue qui détonnerait dans l'ensemble de la série et qui est peu concevable pour décorer la maison de son cousin. Rappelons ici que dans les quatre tableaux de Louveciennes, Fragonard essaie d'atténuer les expressions directes qui sinon contrarieraient la décence, tout en puisant ses thèmes dans des représentations plus ou moins populaires. *La Rêverie* révèle également cette attitude de l'artiste. Tout en faisant usage d'un thème érotique et presque immoral dans la culture populaire, femme en rêverie amoureuse, Fragonard atténue l'expression trop provoquante et supprime un motif propre à ce sujet : le livre. C'est cette discrétion qui a permis les diverses interprétations.

En conclusion, sur le plan du programme thématique et iconographique, l'ensemble de Fragonard se caractérise d'abord par la coquetterie, que révèlent la fuite simulée de la jeune fille dans *La Poursuite* ainsi que sa pose affectée et son regard

⁹⁶⁶ Bailey soutient cette interprétation. Cf. Bailey, *op. cit.*, 2011, pp. 32-33. Voir également la section *Choix et analyse iconologique*.

⁹⁶⁷ Jozs, *op. cit.*, p. 141 ; Fourcaud, *op. cit.*, pp. 216-217, note 1.

⁹⁶⁸ Le spectateur se trouve dans la situation d'un voyeur mâle et ce thème, très répandu dans la peinture de genre, peut se retrouver dans *Aminte de Sylvie guérit Phillis* de Boucher ou *Le Berger indiscret* de Lancret.

flottant vers le haut dans *L'Amant couronné*, l'immoralité sous-jacente du *Rendez-vous secret*, ensuite par la prédominance de la femme que démontrent *L'Amant couronné* et *Les Lettres d'amour* et enfin par l'atténuation de l'aspect du jeu de l'amour, qui déroule quatre scènes d'amour délicates et allègres dans un décor plein de poésie représenté avec beaucoup de finesse.

Ensemble de Vien

La plupart des chercheurs ont souligné la similitude du sujet et des motifs entre l'ensemble de Fragonard et celui de Vien⁹⁶⁹. Toutefois, malgré leurs décors et quelques détails présentant des ressemblances indéniables, les amours représentées dans les deux ensembles sont assez différentes. Conformément aux propos d'Adam Frédéric Melchior de Grimm⁹⁷⁰ sur les tableaux de Vien, Lugand et Gaehtgens proposent comme source littéraire pour le cycle de Vien, un madrigal de Jean-François de Bastide, *Les gradations de l'amour*, publié à Amsterdam et Paris en 1772⁹⁷¹. Cependant, bien que l'idée de la transformation de l'amour dans ce poème se remarque, ni Glycère ni le Temps n'apparaissent, contrairement à ce que les auteurs affirment. Il s'agit d'un monologue d'un homme qui exprime son amour pour une dame et le cadre n'est point antique ; c'est Paris⁹⁷². Donc, comme la série de Fragonard, le cycle de Vien ne puise pas son sujet dans une source littéraire précise.

⁹⁶⁹ Portalis, *op. cit.*, 1885, p. 487 ; R. Portalis, *Honoré Fragonard, sa vie et son œuvre, 210 planches et vignettes d'après les peintures, estampes et dessins originaux*, Paris, J. Rothschild, 1889, p. 96 ; Lugand, *op. cit.*, 1956, p. 252 ; Biebel, *op. cit.*, p. 217 ; Lugand et Gaehtgens, *op. cit.*, p. 84.

⁹⁷⁰ « un petit madrigal italien est-il bien propre à former d'un [*sic*] grand tableau où l'on a cherché à imiter le goût et le costume antique? » (F. M. Grimm et D. Diderot, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, éd. par Maurice Tourneux, Paris, Garnier Frères, 1879, t. 10, février 1773, pp. 350-351).

⁹⁷¹ J.-F. de Bastide, *Les gradations de l'amour*, Amsterdam et Paris, Mérigot jeune, 1772.

⁹⁷² « Avec serment, je promis dans ma lettre d'être longtemps éloigné de Paris ! » (*Ibid.*, p. 45).

Le Serment de l'amitié (Planche 38)

Cette œuvre, exposée au Salon de 1773, est décrite dans le livret : « deux jeunes Grecques font serment de ne jamais aimer et se jurent un attachement éternel sur l'autel de l'Amitié ; le Temps endormi et sa faux brisée, dont les débris servent à entretenir le feu qui brûle sur l'autel, indiquent que leur union sera durable ; mais l'Amour qui se rit de pareils serments et qui favorise les vœux du jeune homme qu'on aperçoit dans le fond du tableau, profite du sommeil du Temps pour allumer son flambeau à l'autel même de l'Amitié »⁹⁷³.

L'amitié entre femmes est un sujet abondamment traité, à laquelle le peintre se montre sensible. *La Nouvelle Héloïse* est révélateur du caractère double de cette amitié. Elle est l'objet d'une rêverie douce pour les hommes, tandis qu'elle fait obstacle à l'amour et au mariage qu'ils exigent⁹⁷⁴. Dans la vie familiale idéalisée à Clarens, la réunion des femmes est regardée par des protagonistes masculins comme douce et gentille. Toutefois, l'amitié entre femmes n'est pas toujours favorable aux hommes et Saint-Preux écrit : « Votre inséparable cousine ne vous quitte plus »⁹⁷⁵. Ce qui suggère qu'il la tient pour un dérangement. Claire, cousine de Julie, affirme : « je suis en femme une espèce de monstre, et je ne sais par quelle bizarrerie de la nature l'amitié l'emporte en moi sur l'amour »⁹⁷⁶. Rousseau estime probablement que l'insistance sur l'amitié et le refus total de l'amour sont contre nature.

L'aspect tendre et sentimental de l'amitié entre les femmes fournit également des thèmes à la peinture. *Les Deux amies* (fig. 557), attribué à un imitateur de Greuze, met en scène deux jeunes filles habillées à l'antique comme dans le tableau de Vien. Cette

⁹⁷³ [Anonyme], « Exposition des peintures, sculptures et gravures de MM. de l'Académie royale dans le Sallon du Louvre », *M.F.*, octobre 1773, t. 1 (C.D., t. 10, n° 156), pp. 138-139.

⁹⁷⁴ C. Roulston, « Separating the Inseparables: Female Friendship and its Discontents in Eighteenth-Century France », *Eighteenth-Century Studies*; v. 32, n° 2, 1998-1999, pp. 215-231.

⁹⁷⁵ Rousseau, *op. cit.*, première partie, lettre VIII de Saint-Preux à Julie, p. 99.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, Première partie, lettre LXIV de Claire à M. d'Orbe, p. 234.

œuvre crée une ambiance très intime par leurs attitudes, joue à joue, les bras entrelacés et même leurs seins dénudés qui symbolisent l'amitié. Dans *Le Baiser de l'amitié* (fig. 558), gravé par Jean-François Janinet d'après Louis Doublet, deux jeunes filles qui se ressemblent se contemplent avec ivresse, les mains serrées. L'amitié entre femmes est un thème qui doit inciter à une rêverie douce⁹⁷⁷.

Dans la composition de Vien aussi, les jeunes filles se ressemblent à tel point qu'elles sont difficiles à distinguer (fig. 559). Elles ont échangé des couronnes et vont s'attacher avec une longue guirlande. En effet, ces motifs apparaissent souvent dans les tableaux « à la grecque » de Vien, mais ici, l'artiste semble inspiré directement du tableau de Fragonard pour l'usage de la guirlande qui attache deux personnes, *L'Amant couronné*. Vien transpose le motif représentant l'amour dans l'amitié entre les femmes, ce qui implique que leur sentiment a un caractère tendre, comparable à l'amour.

Dans les panneaux de Fragonard, l'homme se montre assez entreprenant, déclarant son amour et cherchant à s'approcher d'elle avec ardeur, comme en témoignent *La Poursuite* et *Le Rendez-vous*. Il en va tout autrement dans le cas de Vien. L'homme ne déclare pas son amour, observant en cachette l'Amour exauçant ses vœux. Son amour est exprimé indirectement par l'action de l'Amour qui enflamme sa torche. L'aspect naïf de l'amour se manifeste également dans le couple à la limite de la scène à droite (fig. 560). Aucun chercheur ne mentionne ce couple. Pourtant, malgré sa position et ses dimensions discrètes, il mérite une attention particulière pour la compréhension du récit que le tableau représente⁹⁷⁸. Sa présence est soulignée par le jeune homme qui, en le désignant du doigt, conduit notre regard. Le jeune homme à

⁹⁷⁷ C'est une version d'un couple de jeunes filles qui fait sentir une intimité lesbienne chez Boucher. Voir la section *Choix de scènes et analyse iconologique* du cycle de Crécy, en particulier sur *Sylvie guérit Pillis*, pp. 153-154.

⁹⁷⁸ *Le Serment de l'amitié* et *L'Autel de l'Hymen* ont été réduits d'environ un mètre en hauteur avant leur expédition à Chambéry. Mais leur largeur est restée la même.

droite montre à la jeune fille une colombe qui s'envole devant eux. Nous trouvons une analogie entre ce couple et des images qui représentent l'homme montrant à la femme des tourterelles (fig. 561 ; 562). Bien que l'un représente une colombe, attribut de Vénus et symbole de l'amour, et l'autre un couple des tourterelles, symbole de la chasteté et de la fidélité, cette iconographie doit être une référence pour le couple de Vien, qui représente le commencement de l'amour. L'homme invite la femme à l'amour et elle va l'accepter. Nous signalons aussi une autre différence entre le couple de *La Poursuite* et ce couple, dont l'homme indique la colombe sans chercher à s'approcher de la femme, qui ne manifeste pas le sentiment complexe que le tableau de Fragonard représente. Cette toile suggère dans l'ensemble que même des femmes qui se jurent une amitié éternelle vont se diriger vers l'amour *naturellement*, sans les ruses de la galanterie. Le cycle de Vien s'accorde à l'idéal de Rousseau, car il représente l'évolution de l'amitié vers l'amour et finalement le mariage.

La Rencontre avec l'Amour (Planche 39)

Ce tableau est décrit dans le livret du Salon de cette manière : « [...] de jeunes Grecques rencontrent l'Amour endormi dans un jardin ; elles s'en approchent sans le connaître, et s'amuse à le parer de guirlandes de fleurs »⁹⁷⁹.

De même que le tableau précédent, le peintre souligne la douceur du monde féminin. Six jeunes filles au total apparaissent dans cette composition. Toutes les statues sur le toit du bâtiment sont aussi féminines. Comme son titre, *Le Progrès de l'amour dans le cœur des jeunes filles*, l'indique, tout se passe dans le sentiment de la femme. L'artiste accorde peu d'importance au jeune homme, à tel point que le couronnement et le mariage suivants sont conçus comme presque imprévus, puisque

⁹⁷⁹ « Exposition des peintures [...] », *op. cit.*, *M.F.*, 1773, p. 139.

l'héroïne ne voit pas la présence du jeune homme pendant la moitié du cycle.

La jeune fille de gauche se retourne vers quelqu'un qui se trouve en haut de l'escalier à gauche de la scène et elle lui désigne la présence de l'Amour du doigt. Dans l'état actuel de la composition conservée au Louvre (fig. 563), on ne voit malheureusement qu'un bras de cette personne sur la terrasse. Lugand affirme en 1956 qu'un jeune homme se trouve dans le fond à gauche et que la jeune fille en bleu et jaune lui fait signe⁹⁸⁰. Il est possible que la largeur de ce tableau ait été diminuée⁹⁸¹. En le regardant de près, nous constatons que le personnage coupé porte un costume brun, tandis que les jeunes filles portent des robes de couleurs vives. Nous partageons donc la vue de Lugand. La partie où se trouve le jeune homme est actuellement cachée par le cadre peut-être à cause de l'amputation de la toile et Lugand peut avoir vu la marge de la composition, actuellement occultée.

Le peintre ne différencie pas nettement les traits personnels des jeunes filles mais leurs réactions à l'Amour (fig. 564). La jeune fille à droite, assise sans hésitation tout près de l'Amour, reçoit une guirlande dont elle va le parer. Celle du centre observe l'Amour avec intérêt, lui donnant la guirlande. Celle de gauche l'indique du doigt pour attirer l'attention du jeune homme sur le palier. Celle qui se trouve derrière elle contemple l'Amour avec intérêt, la bouche entrouverte, qui exprime sa surprise et son admiration. Derrière l'arbre, l'une a décidé d'effeuiller une fleur pour le parer, tandis que l'autre lui lance un regard encore craintif. L'artiste abandonne l'individualisation

⁹⁸⁰ « Le séducteur n'a d'ailleurs pas disparu ; il se trouve dans le fond à gauche, et l'une des jeunes filles se retourne pour lui faire signe ». Cf. Lugand, *op. cit.*, 1956, p. 256.

⁹⁸¹ Comme le remarque Posner, nous pouvons constater d'après le livret du Salon de 1773 que le premier tableau est plus étroit que le deuxième. Cf. *Explication [...]*, [anonyme], *op. cit.*, 1773, pp. 6-7. Mais selon le catalogue raisonné de Vien, tout en faisant remarquer l'amputation de 50 cm en hauteur des premier et quatrième tableaux, les auteurs écrivent que le premier et le deuxième sont de même largeur : aujourd'hui 230 cm. Cf. Gaehtgens et Lugand, *op. cit.*, p. 191. Le troisième panneau a 230 cm de large et le quatrième 240 cm. Cela permet de supposer que la deuxième toile ait été rétrécie pour être de la même largeur que la troisième, qui est également conservée au Louvre.

des jeunes filles. Leur ressemblance les rend quasiment interchangeables et l'enchaînement de leurs gestes dans un mouvement continu exprime ici l'évolution dans le temps de sentiments complexes.

Tandis que dans *Le Serment de l'amitié*, l'Amour enflamme une torche, dans cette œuvre-ci, il s'endort. C'est comme si c'était par hasard ou par le progrès *naturel* que les jeunes filles connaissent l'amour plutôt que par un complot de l'Amour. Ce n'est ni par la passion ni par la séduction de l'homme mais par le développement humain de la femme qu'elle prend intérêt à l'amour naturellement. Contrairement à la jeune fille dans *La Poursuite* de Fragonard, les jeunes filles montrent leur intérêt ou hésitation pour l'Amour sans affectation. Ici, elles n'ont pas besoin de coquetterie. De même que dans le tableau précédent, c'est ici l'innocence de l'amour qui est soulignée.

Le Couronnement (Planche 40)

Les deux autres tableaux du cycle ne sont pas exposés au Salon, mais Dezallier d'Argenville, qui les voit à Louveciennes, en donne en 1779 la description suivante : « Le troisième offre un amant qui met sur la tête de sa maîtresse une couronne qui lui est donnée par Glycère »⁹⁸².

Cette toile représente le couronnement de la jeune fille par le jeune homme. Il vient de la couronner ; acceptant la couronne, elle en désigne une autre, qu'elle va lui donner tout de suite. C'est la première apparition décisive du jeune homme sur la scène. Le couronnement par l'homme désigne surtout sa déclaration d'amour (fig. 565)⁹⁸³. Cependant, elle présente une différence saisissante avec celle illustrée

⁹⁸² Dezallier d'Argenville, *op. cit.*, 1779, t. 2, p. 180.

⁹⁸³ Weinshenker, *op. cit.* Voir aussi *La Bergère couronnée* de Lancret : fig. 342.

dans *La Poursuite* de Fragonard. Ici, il n'y a ni fuite, ni refus, ni coquetterie. L'homme et la femme se jurent leur amour en même temps. Dans *L'Amant couronné* de Fragonard, qui représente également l'amour partagé, la jeune fille prend une pose théâtrale pour son portrait sans regarder le jeune homme, tandis qu'il lance sur elle un regard enchanté. En revanche, dans la composition de Vien, le couple se regarde. Nous pouvons sentir ici davantage la sincérité de l'amour. En outre, il est à noter l'équivalence des positions de la jeune fille et du jeune homme. Dans *L'Amant couronné* et des couronnements traditionnels, la femme est placée plus haut que l'homme, ce qui indique la prédominance de la femme en amour (fig. 566). Mais le jeune homme est debout presque à la même hauteur que la femme dans la composition de Vien. La relation entre les deux sexes peut donc être équilibrée et le tableau n'exprime pas de dévouement humble de la part de l'homme pour obtenir l'amour de la femme.

Lugand remarque « au second plan, dans l'ombre d'un sous-bois, un couple charmant d'amoureux, assis à même le sol »⁹⁸⁴. De son côté, Biebel explique que derrière le couple, à droite, une jeune fille essaie de consoler son amie abandonnée qui se lamente sur le serment rompu de l'amitié féminine⁹⁸⁵. Mais en examinant de près le tableau, nous voyons qu'un jeune homme veut prendre une jeune fille dans ses bras et celle-ci le refuse (fig. 567). Ce couple a un lien plus fort avec le thème du refus de Watteau que *La Poursuite* de Fragonard. Elle prépare une couronne à côté, tout en la cachant avec la main. Cela suggère qu'elle n'est pas encore prête pour lui donner dès maintenant cette couronne.

Sur la gauche se trouve une statue de l'Amour. L'Amour se tourne vers

⁹⁸⁴ Lugand, *op. cit.*, 1956, p. 256.

⁹⁸⁵ Biebel, *op. cit.*, p. 216.

l'extérieur de la scène, un doigt sur les lèvres, son arc à la main (fig. 568). Ce geste peut être une version d'un marbre fameux, *L'Amour menaçant* (fig. 569), exécuté par Maurice Falconet et dont le modèle en plâtre est exposé au Salon de 1755 et connaît un grand succès⁹⁸⁶. Il apparaît aussi dans *L'Escarpolette* (fig. 570) de Fragonard. L'Amour de Falconet est en train de prendre sa flèche, imposant au spectateur le silence, ce qui indique qu'il a l'intention de rendre quelqu'un amoureux en secret.

Mais dans le tableau de Vien, il laisse son carquois à côté et la corde est enroulée autour de son arc. Cela suggère qu'il n'est pas tout-à-fait prêt à décocher une flèche. Considérant ce marbre comme « *a puzzling element* », Breazeale propose une interprétation que cette statue de l'Amour joue le rôle du protecteur des amants⁹⁸⁷. Borys, quant à lui, affirme que l'Amour se retire de son travail comme l'Amour dormant dans *L'Amant couronné* de Fragonard, car son carquois et son arc sont laissés de côté⁹⁸⁸. Nous remarquons une grande similitude entre cette statue de Vien et celle décrite dans *L'Offrande à l'Amour* de Carle Vanloo, tableau disparu mais gravé par Jean-Baptiste de Lorraine (fig. 571), où la position debout de la statue de l'Amour, comme dans celui de Vien, et la manière de mettre un doigt sur les lèvres sont plus proches que celles de *L'Amour menaçant* de Falconet ou de *L'Escarpolette* de Fragonard. Vien représente l'Amour, debout et se cachant derrière l'Hymen, un doigt sur les lèvres, dans deux dessins de *L'Union de l'Hymen et de l'Amour*, que nous discuterons plus bas : *L'Amant jurant un éternel amour à sa maîtresse* et *Avant de mourir, le père retrouve son fils de retour des armées* (fig. 572).

De toute façon, le couple du fond est une allusion à l'évolution de la jeune fille

⁹⁸⁶ Breazeale, *op. cit.*, p. 253.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 253.

⁹⁸⁸ S. D. Borys, *Fragonard and the garden setting : the Progress of Love at Louveciennes*, Ph.D. thesis, McGill University, 1994, p. 136.

qui refuse le jeune homme à présent mais qui va accepter son amour au cours du temps. Dans l'ensemble du tableau, l'homme et la femme s'unissent *naturellement* sans dévouement, ni coquetterie.

L'Autel de l'Hymen (Planche 41)

Dezallier d'Argenville décrit cette toile de la manière suivante : « Le quatrième a pour sujet l'Amour qui conduit une jeune fille à l'autel où son amant lui promet une fidélité durable. L'esclave de la jeune Grecque donne la liberté à deux colombes qui sont l'offrande, et les amours sortent du Temple pour couronner les amants et les enchaîner de fleurs »⁹⁸⁹.

Ce tableau est caractérisé premièrement par une relation d'équivalence entre l'homme et la femme. Dans *L'Amant couronné* (Planche 36) et *Les Lettres d'amour* (Planche 37), le jeune homme lance un regard assez audacieux sur la jeune fille, tandis qu'elle se montre plus ferme sans lancer de regard vers son amoureux. Fragonard représente le contrat du mariage d'un couple (fig. 573). Dans cette œuvre, l'homme prend les mains de la femme, en la regardant avec tendresse et en mettant sa signature sur le contrat, tandis qu'elle, restant debout, modestement, ne le regarde pas, laissant ses mains dans les siennes. En revanche, le jeune homme de Vien est plus réservé (fig. 574). La jeune fille, elle, se montre plus franche et *naturelle*. En effet, dans *L'Autel de l'Hymen*, la position du jeune homme, genou en terre, plus bas que la femme, montre son dévouement pour elle, mais la différence entre les deux sexes est atténuée, car la femme s'incline pour répondre à l'amour du jeune homme.

Le tableau se caractérise deuxièmement par la mise en valeur de la sincérité de

⁹⁸⁹ Dezallier d'Argenville, *op. cit.*, 1779, t. 2, p. 180. Borys parle d'un jeune homme qui libère une colombe, mais il s'agit d'une servante de la jeune fille. Cf. Borys, *op. cit.*, p. 131.

l'amour. La main sur le cœur, le jeune homme jure son amour éternel. Il s'avère que la jeune fille qui le regarde doucement, la main gauche ouverte qui exprime sa surprise et son émotion devant l'acte de son époux, est profondément touchée par son serment d'amour sérieux. La différence entre l'ensemble de Fragonard et celui de Vien se manifeste dans le regard de la jeune fille. La jeune fille ne regarde le jeune homme dans aucun tableau de Fragonard. En revanche, la jeune fille le regarde avec tendresse tant dans *Le Couronnement* que dans *L'Autel de l'Hymen*. Cela révèle que le cycle de Vien souligne la franchise et la sincérité de l'amour, tandis que les tableaux de Fragonard illustrent la décence simulée et la coquetterie.

La guirlande et les couronnes portées par deux amours sont inspirées directement de *L'Amant couronné* de Fragonard comme dans le cas du *Serment de l'amitié*. Mais, dans *L'Autel de l'Hymen*, ce sont deux amours qui unissent le couple, à la différence des deux derniers où le couple s'unit lui-même, ce qui implique que leur lien ne repose pas seulement sur l'amour personnel d'un couple mais également sur le mariage légitime, béni par les dieux de l'amour. C'est la raison pour laquelle leur couronnement par eux-même ne suffit pas et qu'il faut représenter en plus la scène du mariage, où les couronnes apparaissent de nouveau.

Il est à noter que ce cycle a pour dénouement le mariage, que Fragonard ne représente pas nettement. La seconde moitié du XVIII^e siècle est une époque où l'idée du mariage évolue⁹⁹⁰. À la montée de l'Absolutisme, le mariage, un système qui assure la lignée et la distribution de la fortune, n'a rien à voir avec le bonheur personnel ou le sentiment d'amour. D'où dérive l'amour précieux de Madeleine de Scudéry qui

⁹⁹⁰ J. Geffriaud Rosso, *Études sur la féminité aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Pise, Libera Goliardica, 1984 ; J. Dejean, *Tender Geographies: Women and the Origins of the novel in France*, New-York, Columbia University Press, 1993 ; P. Saint-Amand, *The Libertine's Progress: Seduction in the Eighteenth-Century French Novel*, Brown University Press, 1994.

recherche le véritable amour sans le mariage⁹⁹¹. Le processus de l'intégration de cette nouvelle idée de l'amour dans le mariage est illustré par des romans d'amour tels que ceux de Madame de Lafayette et Rousseau ou les pièces de Marivaux⁹⁹². On voit naître l'idée moderne de la famille, constituée du mari, de la femme et des enfants, unis l'un à l'autre par l'amour et la confiance⁹⁹³. *La Nouvelle Héloïse* exerce une grande influence sur la société de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Les protagonistes de ce roman, Julie et M. de Wolmar, représentent les époux unis par le respect et la confiance. Julie incarne le nouvel idéal de la femme. Elle accorde plus d'importance au sentiment et au cœur qu'à la pensée raisonnable et philosophique de Saint Preux et de son mari Wolmar. Mais surmontant les intérêts personnels, la mise en valeur du sentiment produit la situation idéale qui ne contrarie pas la raison en définitive.

En conclusion, le cycle de Vien qui raconte l'amitié sentimentale entre les jeunes filles, le réveil naturel de l'amour et finalement le mariage, correspond à l'idée de Rousseau, qui intègre des sentiments humains dans un système indispensable pour l'ordre de la société. Sans désaccord entre le sentiment et la raison, cet ensemble illustre l'amour et le mariage dans une société où on ne connaîtrait pas les conflits propres à la société civilisée.

L'Union de l'Hymen et de l'Amour et sujets « à la grecque »

L'Union de l'Hymen et de l'Amour

Les œuvres exécutées d'après le cycle de Vien présentent un contraste saisissant avec celles de Fragonard (fig. 575). Il exécute entre 1797 et 1799 un cycle de

⁹⁹¹ Dejean, *op. cit.*, pp. 71-93.

⁹⁹² Par exemple, *La princesse de Clèves* de Madame de Lafayette (1678) et *Le Jeu de l'Amour et du Hasard* de Marivaux (1730).

⁹⁹³ Dejean, *op. cit.*, pp. 148-156.

vingt-neuf dessins, intitulé *Le Bonheur de la vie* ou *L'Union de l'Hymen et de l'Amour*, troisième série de dessins « à la grecque » suite aux *Jeux des nymphes et des amours* entre 1793 et 1796 et aux *Vicissitudes de la guerre* en 1795. Ces œuvres sont exécutées au plus fort de la Révolution et selon ses *Mémoires*, le peintre aborde ces travaux pour son plaisir personnel sans intention de les vendre et *L'Union de l'Hymen et de l'Amour* appartiendra toujours à son fils⁹⁹⁴.

Dans ce cycle, le peintre fait usage des compositions des quatre tableaux de Louveciennes, ajoutant quelques scènes entre eux et développant la suite du récit. Vien divise le déroulement jusqu'au mariage en huit scènes (n^{os} 1-8). La première scène reprend l'idée générale du *Serment de l'amitié*, la deuxième *La Rencontre avec l'Amour*, le septième *Le Couronnement*, la huitième *L'Autel de l'Hymen*, avec une grande modification du décor. Dans la première, de nombreuses jeunes filles et non seulement deux se jurent leur amitié et dans la huitième, le jeune homme fait le serment non pas devant l'autel mais devant la statue de l'Hymen et de l'Amour. L'artiste divise le tableau de *L'Autel de l'Hymen* en deux dessins : n^o 8 *Amant jurant un éternel amour à sa maîtresse* et n^o 11 *Le Mariage dans le temple devant le grand prêtre*, transformant *L'Autel de l'Hymen* en simple scène du serment de l'amour et non du mariage. Ces premières scènes sont représentées du point de vue des jeunes filles. En outre, elles sont plus actives que dans le cycle de Louveciennes, en envoyant aux jeunes hommes des lettres attachées à des colombes. Après ces scènes suivent les images (n^{os} 9-13), qui témoignent de l'importance accordée au mariage. Les scènes qui suivent soulignent le charme d'une nouvelle mariée (n^{os} 14-18)⁹⁹⁵, puis illustrent le bonheur

⁹⁹⁴ Gaetgens et Lugand, *op. cit.* ; p. 252 ; pp. 259-260. Nous avons adopté ici les titres de ce catalogue à l'exception des deux toiles.

⁹⁹⁵ Gaetgens et Lugand nomment ce dessin *Le Déshabiller de la jeune mariée* et le considèrent comme la dix-septième scène de la série. Mais le titre adopté par le Louvre, le *Lendemain de la nuit de noces*, est plus convaincant, au vu des jeunes filles qui jouent de la musique et de la

maternel et la première éducation de l'enfant (n^{os} 19-22). Le mari part pour la guerre, mais ayant appris la maladie de son père, il retourne le voir avant sa mort. Les derniers dessins montrent qu'un bon enseignement nourrira l'esprit d'une nouvelle génération (n^{os} 23-29)⁹⁹⁶.

Dans ce cycle de vingt-neuf dessins, deux scènes sont consacrées à la signature du contrat de mariage et dix scènes (n^{os} 9-18) au mariage. Ce qui révèle que le système du mariage, fondé sur l'amour sincère, est souligné plus nettement que dans le cycle de Louveciennes. Nous constatons diverses tendances thématiques et des citations de ses propres œuvres et de celles d'autres peintres. Les dessins n^{os} 16, 17 et 18, qui mettent en valeur le charme d'une jeune mariée, sont proches de la peinture de la période, dite « rococo », sur le plan thématique et *La Toilette d'une jeune mariée* reprend la composition du tableau exécuté en 1777 (fig. 576). *Le Retour de la colombe* (n^o 4) se compose sur le modèle de *L'Amour fuyant l'esclavage* (fig. 577) en 1789. Le thème du bonheur et de l'éducation maternels nous rappelle l'influence d'*Émile ou de l'éducation* (1762) de Rousseau et *l'Heureuse mère* (n^o 21) est la citation directe du tableau de Greuze (fig. 578) notamment des attitudes de surprise du père⁹⁹⁷. L'éducation paternelle et la mission militaire reflètent fortement l'idée patriotique de l'époque. *Avant de mourir, le père retrouve son fils de retour des armées* (n^o 26), faisant usage de l'idée du *Fils puni* de Greuze (fig. 579) la transforme en un sujet moral et patriotique, encourageant la participation aux armées, contrairement à Greuze. Ce dessin fait partie des nombreuses images du gisant, qui connaissent le succès dans la

suivante qui aide la jeune mariée à attacher ses sandales.

⁹⁹⁶ Gaehtgens et Lugand dénomment ce dessin le *Père montrant à son fils la statue des héros de la patrie*. Mais ce sont clairement les statues d'Apollon et de Mars. Nous adoptons donc le titre donné par le Louvre. Gaehtgens et Lugand, *op. cit.*, pp. 260-266, n^{os} 197-253.

⁹⁹⁷ Breazeale, *op. cit.*, p. 403.

seconde moitié du XVIII^e siècle⁹⁹⁸. Ainsi influencé par la sensualité des peintres de la génération précédente, par la moralité et le sentimentalisme de Greuze et par le patriotisme de l'époque, et reprenant quelques-unes de ses propres œuvres, le peintre constitue ce cycle de dessins qui représente l'amour, le mariage, la prospérité de la descendance et le dévouement à la nation. Le fait que Vien compose ce cycle sur le modèle de l'ensemble de Louveciennes est révélateur, parce qu'il prouve que l'amour illustré dans ces quatre tableaux n'est pas un jeu passager mais un amour sincère et constant qui conduit avec certitude au mariage et à la prospérité de la descendance.

Sujets « à la grecque »

Ces dessins appartiennent aux sujets « à la grecque », qui font de Vien un peintre célèbre non seulement en France mais également à l'étranger depuis les années 1760. Les chercheurs affirment souvent que ces sujets manquent de nouveauté et transposent, dans un décor antique, simplement des sujets familiers à l'époque que l'histoire stylistique définit comme « rococo »⁹⁹⁹. Quelques-uns considèrent « le goût grec » dans son ensemble comme une mode superficielle, soutenant que les sujets « à la grecque » n'ont aucune conséquence pour l'histoire de l'art. Cependant, vu leur grande popularité et succès au Salon, il est important de mettre en lumière le contexte de cet engouement et la différence avec les sujets de la peinture dite « rococo ».

Ces sujets « à la grecque » sont caractérisés par une préférence pour des scènes de la vie quotidienne et non pour des scènes épiques. Dans les tableaux de genre « à la grecque », en quelque sorte, certains ont pour but la restitution plus ou moins fidèle des mœurs de l'antiquité grecque (fig. 580). D'autres sujets peuvent être classifiés en

⁹⁹⁸ Roseblum, *op. cit.*, pp. 37-44.

⁹⁹⁹ C. Michel, « Les peintures d'Herculanum et la Querelle des Anciens et des Modernes (1740-1760) », *B.S.H.A.F.*, 7 avril 1984, p. 115 ; M. Levey, *Painting and Sculpture in France 1700-1789*, Yale University Press, 1972, p. 186.

plusieurs catégories : le thème de l'amour (fig. 581 ; 582), le nu ou le sujet sensuel (fig. 583 ; 584), la bonne mère (fig. 585). En effet, ces sujets sont souvent représentés dans la peinture de genre des peintres « rococo ». Mais il importe de savoir quel amour et quel nu le peintre représente. Les amours que les œuvres de Vien illustrent ne sont pas le jeu de l'amour, tels que *La Jeune femme couronnant un joueur de cornemuse* ou *La Fuite à dessein*. Il n'existe pas de scène de mœurs dissolues comme *L'Armoire*. De nombreux tableaux inspirés de l'antique sans référence à un texte spécifique apparaissent dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Il faut les comparer aux sujets « à la grecque » de Vien pour éclairer le type d'amour qu'il peint.

Par exemple, bien que le thème et les motifs du *Sacrifice de la rose* de Fragonard (fig. 586) soient très proches des œuvres de Vien, l'expression extasiée de la femme manifeste le caractère érotique de ce sacrifice. Dans une toile de Greuze (fig. 587), un sein dévoilé, l'expression très semblable au ravissement dessiné par Le Brun (fig. 556) et le bas-relief représentant Surynx poursuivie par Pan créent une ambiance érotique. Par rapport à ces œuvres, *L'Offrande à Vénus* de Vien (fig. 582) est beaucoup plus calme et candide. En effet, la nudité sensuelle existe dans des sujets « à la grecque » et Diderot y est très sensible. Regardant *La Marchande d'amours* (fig. 581), exposé au Salon de 1763, il affirme : « Ce sont [...] des pieds, des mains et des bras à baiser mille fois »¹⁰⁰⁰ ; « C'est l'élégance des formes, la grâce, l'ingénuité, l'innocence, la délicatesse, la simplicité »¹⁰⁰¹. Selon lui, Vien possède justement ce qui manque à Boucher, qu'il critique : le naturel et la naïveté : « la mollesse et la *vérité* des chairs » [nous soulignons]¹⁰⁰². Nous remarquons effectivement quelques différences entre les types de femmes chez Boucher et chez Vien. Tandis que les femmes de Boucher ou de

¹⁰⁰⁰ Diderot, « Salon de 1763 », *op. cit.*, 1966, t. 10, p. 179.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, t. 10, p. 177.

¹⁰⁰² *Ibid.*, t. 10, p. 177.

Fragonard sont potelées et charnues, les jeunes filles à épaules tombantes de Vien sont droites et minces. De la même manière, au sujet de *La Jeune Grecque endormie* (fig. 583), exposé au Salon de 1773 avec les deux premiers panneaux de Louveciennes, l'auteur anonyme supposé être Boyer, écrit : « L'artiste avait donné à sa figure ce caractère de *vérité*, cette *naïveté* pleine de charmes qui attachent et qui séduisent » [nous soulignons]¹⁰⁰³. À propos de *La Femme qui sort des bains* (fig. 584), exposé au Salon de 1763, l'abbé de La Porte fait un éloge sans réserve : « On est affecté d'un tableau piquant, où la *Nature* sans voiles, dans une attitude fort simple, mais souple et gracieuse, attire, flatte et rappelle nos regards » [nous soulignons]¹⁰⁰⁴.

Dans la critique sur les sujets « à la grecque », s'affirment donc les termes tels que « la naïveté », « la pureté », « l'innocence », « le naturel ». Ces notions correspondent à la conception de l'Antiquité de Rousseau¹⁰⁰⁵. L'intérêt pour l'Antiquité recule pendant un certain temps devant le triomphe des Modernes dans la Querelle des Anciens et des Modernes. Mais la critique contre la civilisation moderne dans la dissertation de Rousseau de 1750, *Discours sur les sciences et les arts*, donne l'occasion de revaloriser l'Antiquité, ce qu'accentue la découverte des vestiges d'Herculanum et de Pompéi¹⁰⁰⁶. Les sujets « à la grecque » de Vien présentent concrètement l'image idéalisée de l'Antiquité où des humains innocents, prétend-on, vivent une vie simple et heureuse avant leur corruption par la société civilisée.

L'intérêt pour l'Antiquité reflète un désir des contemporains de chercher une utopie dans la distance spatiale ou temporelle. Brookner considère les sujets « à la

¹⁰⁰³ Boyer [anonyme], « Vision du Juif Ben-Esron, fils de Sépher, marchand de tableaux », Amsterdam, 1773, p. 10.

¹⁰⁰⁴ J. de La Porte [anonyme], « Description des tableaux exposés au Salon du Louvre, avec des remarques. Par une Société d'amateur », *M.F.*, septembre 1763 (C.D., t. 8, n° 99, pp. 197-206).

¹⁰⁰⁵ Gahtgens et Lugand, *op. cit.*, p. 82.

¹⁰⁰⁶ F. Moureau, *Dictionnaire des lettres françaises : Le XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1995 (1^{re} éd., Paris, Fayard, 1960) ; Michel, *op. cit.*, 1984.

grecque » comme « *an agreeable addition to the repertory of pastiches on foreign customs that had already produced chinoiseries, turqueries, and russeries* »¹⁰⁰⁷. De la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle sont publiés des journaux de voyage qui décrivent la vie des indigènes de l'Amérique et du Canada comme une utopie et des romans tel qu'*Atala* de François-René de Châteaubriand en 1801. L'exemple pictural le plus typique de ce mouvement peut être *La Veuve indienne* de Joseph Wright of Derby (fig. 588) en 1785. Pour représenter une veuve chaste qui se lamente sur la perte de son mari, thème courant à l'époque¹⁰⁰⁸, le peintre choisit comme cadre la terre sauvage : l'Amérique. Le cadre de *La Nouvelle Héloïse*, la campagne en Suisse, est également considéré par les mondains parisiens comme primitif par opposition à la vie parisienne pervertie. Nous pouvons signaler la même tendance dans le goût anglais qui commence à se manifester en France vers 1765 tels que la robe simple, les courses de chevaux ainsi que le jardin à l'anglaise¹⁰⁰⁹. L'engouement pour les sujets « à la grecque » de Vien peut être considéré comme un de ces phénomènes.

En conclusion, au niveau du programme iconographique, tandis que l'aspect artificiel de la galanterie de l'homme et de la coquetterie de la femme s'affirment dans l'ensemble de Fragonard, le décor peint de Vien qui a pour sujet l'évolution *naturelle* de l'amitié féminine vers le réveil de l'amour et finalement le mariage correspond bien à l'idéal de Rousseau, car il représente le bonheur essentiel de l'homme : amitié, amour, affection familiale. Un auteur affirme au sujet des deux premiers tableaux de Vien : « cette aimable simplicité est un des apanages de l'âge d'or célébré par les poètes »¹⁰¹⁰.

¹⁰⁰⁷ A. Brookner, « Aspects of neo-classicism in French painting », *Apollo*, n° 68, 1958, p. 68.

¹⁰⁰⁸ Rosenblum, *op. cit.*, 1967, p.132.

¹⁰⁰⁹ A. Braham, *The architecture of the French enlightenment*, Barkeley ; Los Angeles, University of California Press, 1980, p. 12. Il est significatif que le milord Edouard Bomston, qui noue une amitié intime avec les protagonistes principaux et qui a une profonde sympathie avec leur vie simple à Clarens, soit un gentilhomme anglais.

¹⁰¹⁰ « Exposition au Salon du Louvre [...] », [anonyme], *op. cit.*, *M.F.* octobre 1773, p. 138.

Analyses stylistique et narrative et carrières des peintres

Analyses stylistiques et théoriques

Comme nous l'avons vu dans le chapitre sur Boucher, le style lui-même est en quelque sorte un langage qui a une fonction symbolique au niveau social et moral. Dans cette étude, il sera principalement traité de la critique envers la peinture appelée « rococo », auquel Fragonard est rattaché, et du style de « la peinture à l'encaustique des anciens » et des figures « à l'antique », recherchées par Vien, pour mettre en relief la différence de deux ensembles.

Ensemble de Fragonard

Le style de l'ensemble de Fragonard se caractérise essentiellement par la composition pleine du mouvement produit par les lignes courbes, la distribution complexe de la lumière et de l'ombre, les couleurs vives des fleurs et des costumes des personnages et le charme allègre de la touche apparente.

Fragonard cesse d'exposer au Salon dès 1769 et il n'y a pas beaucoup de commentaires sur ses œuvres. Quelques critiques prononcent pourtant envers ses compositions une condamnation similaire à celle de Boucher. Diderot, déçu des envois de Fragonard au Salon de 1767, le critique sévèrement en disant que « la fricassée d'anges de Fragonard est la singerie de Boucher. [...] Il a rapporté de Rome le goût, la négligence et la manière de Boucher qu'il y avait portés »¹⁰¹¹. Il affirme par la suite qu'« il est fougueux, incorrect, et sa couleur est volatile. [...] Il peut aussi

¹⁰¹¹ Diderot, « Salon de 1767 », *op. cit.*, 1966, t. 11, p. 300.

facilement empirer qu'amender »¹⁰¹². La fougue, signe du génie et de l'enthousiasme, est considérée ici comme manque de patience et défaut qui entraîne l'incorrection ; le terme « volatile » a une connotation morale qui la rattache au plaisir fugitif et frivole.

La réprobation de l'excès de vivacité apparaît aussi dans le jugement porté sur les tableaux de Louveciennes de Fragonard dans un article sur le Salon de 1773. C'est le dialogue critique attribué à Antoine Renou que nous avons présenté plus haut. Au sujet de *La Vendange* de Hallé, « M. Rémi » se moque de « cette liberté de pinceau, cette hardiesse, cette franchise incomparable ». Citant d'autres peintres de la même lignée, il adresse des éloges ironiques à leur fougue de pinceau « laissé et lâché » et finalement affirme : « Vous avez vu à Lucienne [*sic*] encore le *nec plus ultra* pour le heurté, le roulé, le bien-fouetté, le Tartouillis. Le voilà, le véritable Tartouillis »¹⁰¹³.

Il est à rappeler qu'il existe le même système entre la critique contre la couleur dans la Querelle du dessin et du coloris¹⁰¹⁴ et les reproches contre les œuvres de Boucher. La dépréciation est premièrement attribuée au risque de privilégier le charme des éléments picturaux, qui met en cause la noblesse de la peinture *intellectuelle*, fondée sur l'*Ut pictura poesis*, qui la rattache au discours et qui souligne nécessairement l'importance du dessin qui permet de donner une forme narrative à la représentation. Deuxièmement, il s'agit de la connotation sensuelle du charme des éléments picturaux. Troisièmement, les reproches dérivent de la peur de la perte du contrôle intellectuel et rationnel devant cette attirance tyrannique de l'objet.

La critique contre le charme sensuel des éléments picturaux a un lien étroit avec la féminité, comme le révèle le système de la réprobation de l'éclat des couleurs et celui

¹⁰¹² *Ibid.*, p. 300.

¹⁰¹³ Renou, *op. cit.*, p. 20. Cité dans plusieurs ouvrages : *Fragonard*, cat. exp., *op. cit.*, 1987, p. 323 ; Bailey, *op. cit.*, 2011, p. 97, etc.

¹⁰¹⁴ Sur la *Querelle du dessin et du coloris*, voir : Lichtenstein, *op. cit.*, 1989.

de la critique contre le fard¹⁰¹⁵. Le reproche de la conscience morale envers la séduction remonte à la critique platonicienne contre l'artifice des sophistes. Ils sont condamnés en termes de morale : « fardés », « vicieux » et « impudiques »¹⁰¹⁶. Comme le démontrent les termes « prostitué » ou « courtisane », le charme de la rhétorique est identifié très souvent à la séduction irrésistible de la féminité.

La même réprobation peut être appliquée à l'ornement en général et le style rocaille en est le cas particulier. Dans *The Sense of Order : a study in the psychology of decorative art*, Ernst Hans Gombrich met en lumière une relation indissociable entre la condamnation esthétique et la morale¹⁰¹⁷. L'ornement qui relève de la matière donne un plaisir sensuel auquel on ne peut que se soumettre. Nuisible à la raison et à l'esprit, il s'empare du statut légitime de l'essence avec son apparence fardée, semblable aux charmes d'une séduction féminine. Dans son *Traité du luxe*, Jean-François Butini consacre un chapitre à l'influence des femmes sur le luxe¹⁰¹⁸. Christopher Wren attribue, lui aussi, le style rocaille au goût des femmes¹⁰¹⁹.

Le style rocaille peut être rattaché non seulement à la féminité mais aussi au goût vulgaire des gens frivoles, notamment à une certaine classe sociale : les parvenus. Selon la convenance, l'ornement peut être accepté, s'il s'accorde à la destination et surtout au statut social. Les condamnations de la transgression de la convenance du statut social sont nombreuses dans la critique contre le style rocaille. Cochin dénonce

¹⁰¹⁵ Pour la discussion sur le lien entre le coloris et la féminité, voir : J. Lichtenstein, « Making up representation : the risks of feminity », *Representations*, n° 20, Fall 1987, pp. 77-88

¹⁰¹⁶ Lichtenstein, *op. cit.*, 1989, p. 205.

¹⁰¹⁷ E. H. Gombrich, *The Sense of Order : a study in the psychology of decorative art*, London, Phaidon, 1989 (1^{re} éd., Londres, Phaidon, 1979). En plus que la peur envers la séduction psychologique, il existe plusieurs types de critiques contre l'ornement : en considération de la rationalité, du fonctionnalisme et de la convenance.

¹⁰¹⁸ J.-F. Butini, *Traité du luxe*, Genève, I. Bardin, 1774, pp. 24-27.

¹⁰¹⁹ Gombrich, *op. cit.*, p. 23.

« la mode des petits appartements » chez « les personnes distinguées par leur éclat »¹⁰²⁰. Jacques-François Blondel reproche « ces formes pesantes & austères, qu'on affecte aujourd'hui jusques dans les boudoirs de nos *Lais*, pendant que, par une fatalité qu'on ne peut concevoir, on étale la *futilité des ornements*, jusques dans les appartements de nos Prélats, de nos Ministres & de nos Magistrats » [nous soulignons]¹⁰²¹. Le commentaire de Blondel, qui condamne la transgression contre la convenance et qui prétend que le style rocaille convient aux prostituées, indique un rapport de ce style à la fois avec la féminité et une classe sociale inférieure.

Un tel lien entre le style et le statut social se rapporte également au débat sur le luxe. Dans son *Temple du goût*, sur la route qui conduit au Temple du goût, Voltaire rencontre un « Crésus » qui se vante de sa richesse et qui fait bâtir « un beau palais » ; Crésus prend pour un signe du bon goût la dépense extravagante faite pour « un plan d'ornement surchargé » et « le tout boisé, verni, blanchi, doré »¹⁰²². Voltaire rapproche donc l'excès de l'ornement de la valeur pécuniaire et de la prétention des parvenus qui, cherchant à s'assimiler à la noblesse par l'apparence luxueuse, sont ridicules¹⁰²³. Dans la critique de la peinture, nous pouvons signaler aussi le même lien entre un style et une classe particulière. Butini critique la préférence des parvenus pour les tableaux qui « flattent les yeux » avec « le coloris brillant »¹⁰²⁴. Il faut rappeler que Diderot prétend que la peinture de Boucher doit « captiver les petits-mâtres, les petites femmes, les jeunes gens, les gens du monde, la foule de ceux qui sont étrangers au vrai goût, aux idées justes, à la sévérité de l'art »¹⁰²⁵.

¹⁰²⁰ Cochin, *op. cit.*, 1755, p. 165.

¹⁰²¹ J.-F. Blondel, « Observations sur différentes parties de l'architecture », *Cours d'architecture*, t. 3, Paris, Desaint, 1772, p. lxxviiij.

¹⁰²² Voltaire, *Le temple de l'amitié et le temple du goût*, s. l., Hierome Print-All, 1733, pp. 21-22.

¹⁰²³ K. Scott, *op. cit.*, p. 253.

¹⁰²⁴ Butini, *op. cit.*, p. 134. Cf. K. Scott, *op. cit.*, pp. 237-238.

¹⁰²⁵ Diderot, « Salon de 1765 », *op. cit.*, 1966, t. 10, p. 113.

Toutes ces connotations sociales ont à voir avec la critique contre l'ensemble de Fragonard de Louveciennes. Dans le dialogue de Renou, M. Rémi remarque également que Fragonard se fait une réputation en particulier chez les financiers en disant : « Tous leurs cabinets sont ornés de ses œuvres ». Milord avance : « le bon Midas peut bien en faire son premier peintre »¹⁰²⁶. Les financiers sont considérés comme les nouveaux parvenus typiques comme le roi Midas souhaitant changer en or tout ce qu'il touche. Nous voyons aussi ici le rapport étroit entre le style de Fragonard et le luxe inconvenant d'une classe sociale prétentieuse.

En conclusion, le style de Fragonard dans le décor peint de Louveciennes, qui semble aujourd'hui allègre et charmant, risque dans la seconde moitié du XVIII^e siècle d'être identifié au luxe déplacé des parvenus de mauvais goût et même à la séduction perverse de la féminité, susceptibles de critique morale et sociale. Cependant, il importe de signaler que dans cet ensemble, l'exécution est soignée et lisse par rapport à la facture dégagée de Fragonard dans les sujets intimes et la mise en valeur du blanc donne de la sobriété aux costumes de l'héroïne. Ces caractéristiques qui révèlent le souci du peintre d'adoucir l'exubérance des panneaux décoratifs sont à retenir, tout comme l'atténuation de l'aspect galant dans la représentation des scènes d'amour.

Ensemble de Vien

Au contraire, le cycle de Vien se caractérise par des couleurs moins éclatantes ; la figure humaine allongée ; l'absence de mouvement ; la rigueur de la ligne droite produite par l'architecture classique ; aussi peu de profondeur que dans un bas-relief, exprimée par la succession des plans.

On remarque facilement que la couleur du décor peint de Vien est moins brillante

¹⁰²⁶ Renou, *op. cit.*, p. 21.

que celle de Fragonard. Les critiques reprochent quelquefois à Vien sa couleur froide et terne. Sur *Icare* (fig. 484), morceau de réception de Vien, exposé au Salon de 1755, un auteur anonyme écrit : « l'auteur ne me paraît pas avoir été aussi heureux dans la partie de la couleur [...] ce tableau n'est pas vigoureux de ce côté »¹⁰²⁷. Au sujet de *L'Inauguration de la statue équestre du Roi* (fig. 485), exposé au Salon de 1769, un critique anonyme reproche son coloris : « La couleur en général est terne »¹⁰²⁸. *L'Année littéraire* précise que « les touches [...] sont tellement embues » et explique qu'« un tableau est embu, quand l'huile a pénétré la toile sur laquelle on l'a peint ; ce qui rend les couleurs *mates* » [nous soulignons]¹⁰²⁹.

Il est instructif de comparer le caractère mat de la couleur de Vien avec celle de la peinture à l'encaustique que le peintre exécute sous la conduite du comte de Caylus. Comme nous l'avons mentionné plus haut, le comte essaie de faire renaître la peinture à l'encaustique de l'Antiquité. La conférence que le comte donne à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres en 1754 sur ce sujet et la *Tête de Minerve* que Vien exécute sous sa direction font sensation, ce qui permet au peintre de montrer ce tableau au roi à Bellevue¹⁰³⁰. Au Salon de 1755, le peintre expose ensuite quelques tableaux selon ce procédé : la *Tête de Minerve*, une *Nymphe de Diane*, une *Tête d'Anacréon*, *Zéphyr et Flore*, une *Tête de Vierge*¹⁰³¹. Jean-Jacques Bachelier affirme peu après la conférence de Caylus qu'il a déjà découvert ce procédé, en laissant tomber par mégarde de la cire dans l'esprit de térébenthine, ce qui a produit une huile pâteuse. Il envoie au Salon de 1755 : *La Fable du cheval & du loup*, une *Jeune Fille caressant une levrette*,

¹⁰²⁷ [Anonyme], *Lettre sur le Salon de 1755, adressée à ceux qui la liront*, Amsterdam, 1755 (C.D., t. 6, n° 71), p. 35.

¹⁰²⁸ *Lettre sur l'exposition [...]*, [anonyme], *op. cit.*, 1769, p. 15.

¹⁰²⁹ « Exposition des peintures [...] », [anonyme], *op. cit.*, *L'Année littéraire*, 1769, pp. 293-294.

¹⁰³⁰ Gaechtgens et Lugand, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰³¹ [Anonyme], *Explication des peintures, sculptures, et gravures de MM. de l'Académie royale*, Paris, 1755 (C.D., t. 6, n° 70), pp. 13-14.

des *Fleurs dans un vase de porcelaine de Vincennes*¹⁰³². En 1763, Carle Vanloo présente également des tableaux à l'encaustique : une *Tête d'enfant*, une *Tête de Bacchante* et une *Vestale tenant un crible rempli d'eau*¹⁰³³.

Dans son *Mémoire sur la peinture à l'encaustique*, Caylus affirme : « elle [la cire] donne un effet *mat* que l'huile n'a pas, un vigoureux et une solidité que l'on ne peut obtenir de la détrempe » [nous soulignons]¹⁰³⁴ et « une des propriétés de la peinture à la cire est de n'avoir point de luisant »¹⁰³⁵. Mathon de La Cour réagit d'une manière favorable à cette peinture : « La peinture en cire a même cet avantage sur la peinture à l'huile : c'est que les couleurs n'ont aucune espèce de vernis et que le jour ne produit jamais sur elles ce luisant qui empêche de bien voir les autres tableaux »¹⁰³⁶. Un autre critique se montre assez partagé : « La couleur est légère et plate, elle n'a point de transparence ; elle est trop sèche. Sa propriété la plus merveilleuse est de ne pas avoir le luisant de la peinture à l'huile »¹⁰³⁷. Il y a des critiques qui trouvent ce caractère fade et insipide : « je ne suis point émerveillé de ses ouvrages, surtout de ceux en Cire, dans lesquels il règne un tout [*sic*] roux fort déplaisant, à commencer par sa fade *Minerve* »¹⁰³⁸ ; « Quelques personnes l'ont [la peinture en cire] trouvée un peu *mate* » [nous soulignons]¹⁰³⁹.

Nous pouvons bien constater que la couleur n'est pas éclatante dans l'ensemble

¹⁰³² *Ibid.*, pp. 18-19.

¹⁰³³ [Anonyme], *Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale*, Paris, J.-T. Hérisant, 1763 (C.D., t. 8, n° 98).

¹⁰³⁴ A.-C.-P. de Caylus, *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire*, Genève, Pissot, 1755, p. 67.

¹⁰³⁵ *Ibid.*, p. 129.

¹⁰³⁶ Mathon de La Cour, *Lettre à Madame***, sur les peintures, les sculptures et les gravures exposées dans le sallon du Louvre cette année, 1763*, s. l., 1763, pp. 10-11.

¹⁰³⁷ L.-G. Baillet de Saint-Julien ou P. Estève [anonyme], *Lettre à un partisan du bon goût sur l'exposition des tableaux faite dans le grand Sallon du Louvre*, s. l., s. d. (C.D., t. 6, n° 74), pp. 14-15.

¹⁰³⁸ [Anonyme], *Lettre d'un particulier à un de ses parens, peintre en province*, s. l., s. d., p. 13.

¹⁰³⁹ [Anonyme], « Exposition de tableaux dans le Salon du Louvre, par l'Académie royale de peinture et de sculpture », *Journal économique*, décembre 1755, p. 89.

de Louveciennes, comme le révèle de la manière la plus éloquente la différence entre la description des feuillages de Vien et celle des feuillages de Fragonard. Ce coloris, malgré les critiques, doit être considéré comme une des caractéristiques du style « antique » : le peintre pense avoir le mérite de le faire revivre. Sur un sujet « à la grecque », l'abbé Le Blanc affirme : « sans la fraîcheur du coloris, il [le tableau] pourrait paraître un monument précieux conservé à Athènes par une sorte de miracle »¹⁰⁴⁰. À propos des deux premiers tableaux de Louveciennes, Bachaumont saisit le caractère du coloris de Vien : « On reconnaît dans les divers ouvrages de M. Vien le goût sain de l'antique. [...] son coloris est peu vigoureux, mais frais, pur, harmonieux »¹⁰⁴¹.

De la même manière, le dessin particulier des personnages de Vien dans l'ensemble de Louveciennes mérite attention : les figures sont longues et sveltes. La critique polémique sur la figure svelte. Sur *L'Offrande à l'Amour* (fig. 571) par Carle Vanloo, exposé au Salon de 1761, les critiques sont divisés. L'auteur de *L'Avant-coureur* parle de « ceux qui ont reproché à la principale figure d'être un peu longue »¹⁰⁴². Au sujet des tableaux « à la grecque » de Vien, exposés au Salon de 1763, parmi lesquels on distingue *La Marchande d'amour*, Du P... affirme : « la comparaison que l'on fait de la taille de nos femmes fait paraître celle de ces romaines trop sveltes, tout-à-fait outrée et hors de la proportion de la Vénus de Médicis, que l'on regarde avec raison comme la règle de la beauté »¹⁰⁴³. Quelques auteurs critiquent également la figure trop longue dans le cycle de Louveciennes de Vien. Dans le dialogue écrit par

¹⁰⁴⁰ Le Blanc, *op. cit.*, 1761, pp. 151-152.

¹⁰⁴¹ Bachaumont, « Lettre II. Sur les peintures, sculptures et gravures de MM. de l'Académie française, exposées au Sallon du Louvre le 25 août 1773 », lettre du 7 septembre 1773, *op. cit.*, 1777-1789, t. 13, p. 144.

¹⁰⁴² « Arts. Peintures », [anonyme], *op. cit.*, *L'Avant-coureur*, 1761, n° 35, pp. 554-555.

¹⁰⁴³ Du P..., *Lettre sur le Salon de M.DCC.LXIII. Lettre sur les arts, écrite à Monsieur d'Yfs de l'Académie royale des belles lettres de Caen par M. du P... académicien associé*, s. l., s. d. (C.D., t. 48, n° 1289), p. 18.

Daudé de Jossan : « L'ABBÉ : [...] Ces deux jeunes grecques sont aimables et sveltes. MYLORD : Je trouve les têtes un peu petites et les figures allongées. L'ABBÉ : Elle sont de la riche taille [...] »¹⁰⁴⁴. Du Pont de Nemours affirme : « M. Vien, trop exercé à dessiner d'après les anciennes sculptures de la Grèce, se permet quelquefois ces femmes longues, un peu maigres, froides et dont les jambes sont toutes posées de la même façon que l'on trouve souvent dans leurs bas-reliefs. [...] il [son tableau] perd beaucoup d'expression »¹⁰⁴⁵.

En revanche, comme le dernier commentaire le signale, les critiques savent bien que c'est l'archétype de la figure « à l'antique ». L'auteur de *L'Avant-coureur*, qui défend *L'Offrande à l'Amour* de Carle Vanloo, affirme que « M. Vanloo connaît trop la belle proportion de l'antique pour y manquer »¹⁰⁴⁶. À propos de ses *Grâces enchaînées par l'Amour*, présenté au Salon de 1763, Mathon de La Cour remarque une figure singulière : « M. Vanloo, pour se conformer sans doute à la manière dont les anciens, surtout Homère, nous dépeignent les Grâces, a donné aux siennes une taille dégagée, des jambes fines et très peu de gorge »¹⁰⁴⁷. Dans le commentaire sur le *Portrait de Madame du Barry* par François-Hubert Drouais (fig. 589), exposé au Salon de 1771, Bachaumont admet que : « l'auteur, à raison de la Muse qu'elle représente, a voulu donner à sa figure les grandes proportions de l'antique [...]. Cette taille colossale, qui peut imprimer plus de noblesse et d'imposant à un être fantastique [...] »¹⁰⁴⁸. Ce commentaire suggère que la figure svelte « à l'antique » est utilisée pour souligner l'existence ou le cadre irréels. En général, dans sa peinture d'histoire, la

¹⁰⁴⁴ Daudé de Jossan, *Éloge des tableaux exposés au Louvre, le 26 Août 1773, suivi de l'Entretien d'un Lord, avec M. L'Abbé A****, Paris, 1773 (C.D., t. 10, n° 148), p. 13.

¹⁰⁴⁵ Du Pont de Nemours, *op. cit.*, 1908, p. 18.

¹⁰⁴⁶ « Arts. Peintures », [anonyme], *op. cit.*, *L'Avant-coureur*, 1761, n° 35, pp. 554-555.

¹⁰⁴⁷ Mathon de La Cour, *op. cit.*, 1763, p. 7.

¹⁰⁴⁸ Bachaumont, « Lettre II du 25 août 1771 », *op. cit.*, t. 13, 1777-1789, p. 92.

correction du dessin de Vien est souvent appréciée. Par conséquent, le peintre dessine volontairement les personnages allongés, correspondant à un sujet « à la grecque ». Malgré sa critique à l'encontre des tableaux de Louveciennes, Du Pont de Nemours reconnaît que : « Son ouvrage en a l'air plus antique »¹⁰⁴⁹. Bachaumont affirme également sur ces panneaux : « Ses figures sont toujours sveltes, au moyen des grandes proportions qui donnent plus de noblesse à ses femmes »¹⁰⁵⁰. De même que Carle Vanloo et Drouais, Vien dessine suivant la norme qui indique typiquement le style « antique » quoique quelquefois critiqué.

Il en va de même pour la sobriété de la composition qui fait penser parfois à un bas-relief antique. Cela suscite le débat sur l'imitation de l'antique même et finalement une Querelle des Anciens et des Modernes en peinture. Nous constatons l'indifférence d'une partie du public pour le style antique. En 1761, un auteur signale : « [...] mais comme il est relatif à cette sagesse ou modération de chaleur de l'antique, il n'est pas étonnant qu'on voye ce tableau [*Grâces enchaînées par l'Amour* de Carle Vanloo] avec bien plus d'indifférence que le précédent »¹⁰⁵¹. Dans son commentaire sur une *Jeune grecque qui orne un vase avec une guirlande de fleurs* de Vien, il affirme : « Mais il est un grand nombre de spectateurs, pour lesquels la sévérité des principes se confondrait avec la froideur de l'expression ; et qui, par une conséquence nécessaire, pourraient la voir avec indifférence »¹⁰⁵².

Le commentaire de l'auteur de *L'Avant-coureur* sur la *Jeune grecque qui orne un vase* est révélateur d'une Querelle des Anciens et des Modernes en peinture et il se montre favorable aux Anciens : « nos draperies modernes qui garnissent trop nous ont

¹⁰⁴⁹ Du Pont de Nemours, *op. cit.*, 1908, p. 20.

¹⁰⁵⁰ Bachaumont, « Lettre II du 14 septembre 1773 », *op. cit.*, t. 13, 1777-1789, p. 144.

¹⁰⁵¹ La Porte [anonyme], *op. cit.*, 1761, p. 12.

¹⁰⁵² *Ibid.*, pp. 26-27.

déshabitués du svelte et on a toujours fait perdre à la belle nature, en la chargeant trop »¹⁰⁵³. L'abbé de La Porte, quant à lui, se prononce pour les Modernes, en examinant les sujets « à la grecque » de Vien, exposés au Salon de 1763 :

« Une grande simplicité dans les positions des figures presque droites et sans mouvement, très peu de draperies, communément assez minces, sans jeu et pour ainsi dire collées sur le nu ; une sévère sobriété dans les ornements accessoires, voilà, comme l'on sait, ce qui caractérise particulièrement l'*Antique*. [...] tant d'austérité peut quelquefois, même en sculpture, paraître à des yeux vulgaires une indigence froide et insipide [...] tout se réduit à savoir si le peu qui nous reste des peintures de l'Antiquité [...] procure à l'art des exemples dont il puisse s'enrichir et qui doivent l'emporter sur ceux que nous ont laissés les plus grands maîtres de nos écoles modernes depuis Raphaël jusqu'à ceux de nos jours ? [...] Il nous serait difficile cependant de dissimuler les regrets que nous avons entendus faire de plusieurs côtés, sur ce que fait perdre aux curieux, dans le style naturel de notre école, pour lequel M. Vien a des talents si précieux, l'attachement et l'application qu'il paraît vouer depuis quelque temps à ce style antique [...] »¹⁰⁵⁴.

Cependant, l'imitation de l'antique, qui s'affirme toujours comme valeur inébranlable, ne doit pas être comprise comme le retour simple à l'antique, mais prend une nouvelle importance comme remède efficace contre l'extravagance stylistique due à l'excès d'imagination, critiquée depuis les années 1750. Les années 1760 et 1770 sont marquées par le redressement du parti des Anciens. Avant que Vien ne traite les sujets

¹⁰⁵³ [Anonyme], « Arts. Exposition au Salon du Louvres [*sic*] des peintures, des sculptures et des gravures de MM. de l'Académie royale », *L'Avant-coureur*, 6 septembre 1773, n° 36, p. 555.

¹⁰⁵⁴ La Porte [anonyme], *op. cit.*, 1763, pp. 18-22.

« à la grecque », *Icare* montre déjà le désir du peintre de rechercher une grande économie de moyens. Dans le commentaire fait par un auteur anonyme sur une version de ce tableau au Salon de 1757, la composition mouvementée est reprochée, tandis que la simplicité est appréciée, ce qui indique un goût nouveau à l'époque : « À être forcé dans ses attitudes, outré dans ses contrastes, à renverser sous les meubles d'un lieu, où il se passe une action tranquille, on a l'air d'être plein de feu et l'on est un extravagant »¹⁰⁵⁵. Un article de Lacombe sur le Salon de 1753 cite une critique qui déplore l'état actuel de la peinture française. Une phrase est révélatrice de son idéal de peinture : « Voyez-vous dans notre peinture, *une figure svelte* et des contours coulants ; des groupes contrastés, un coloris magique, du clair-obscur l'art enchanteur [...], *un style formé sur l'antique* [...] ? » [nous soulignons]¹⁰⁵⁶. Il faut noter que l'auteur qui exige « un style formé sur l'antique » cite premièrement « une figure svelte ». De plus, un auteur affirme sur l'imitation de l'antique dans les œuvres de Vien, exposées au Salon de 1761 : « C'est un goût que les artistes ne peuvent trop étudier [...]. L'imitation en serait très propre à corriger des excès dangereux, où entraîne le luxe de l'imagination dans les arts »¹⁰⁵⁷. Donc, le style « à l'antique » où Vien domine est essentiellement considéré comme s'opposant au style critiqué depuis les années 1750 et comme son remède. Le style « à l'antique » de Vien n'est donc pas le retour à l'antique, simple, mais un moteur de « régénération » de la peinture française, qui contribuerait au progrès des Arts. Au Salon de 1773, un auteur fait l'éloge du style sobre des deux premiers tableaux de l'ensemble de Louveciennes : « M. Vien nous rappelle bien agréablement [...] dans ceux [tableaux] qu'il a peints dans le costume grec,

¹⁰⁵⁵ [Anonyme], *Extraits des Observations sur la physique et les arts. Lettre à l'auteur*, s. l., 1757, p. 13.

¹⁰⁵⁶ Lacombe [anonyme], *op. cit.*, s. d. [1753], p. 4.

¹⁰⁵⁷ La Porte [anonyme], *op. cit.*, 1761, pp. 26-27.

la pureté du dessin, les grâces et l'aimable simplicité que l'on remarque dans les statues antiques. Cette simplicité paraîtra quelquefois un peu froide ; mais elle en imposera toujours par un caractère de majesté »¹⁰⁵⁸.

Le commentaire de Renou permet la compréhension du caractère double du style de Vien : « On ne pouvait mieux [que le comte de Caylus] deviner le talent d'un artiste né froid, mais avec de bons yeux pour les formes. Le fracas, le mouvement, une manière chaude n'allaient point au calme de son âme. Il n'a jamais d'enthousiasme ni de fièvre. En le tournant à la correction des formes, à la pureté du trait, qui demande une âme attentive et tranquille, [...] »¹⁰⁵⁹. Cet aspect double permet de comprendre le caractère de la clientèle de Vien. L'intéressant est que l'austérité de Vien paraît quelquefois « à des yeux vulgaires une indigence froide et insipide »¹⁰⁶⁰ et ceux qui le voient froid sont « ceux qui n'ont pas l'âme assez délicate et assez sensible pour être frappés de ces traits de flamme qui l'anime »¹⁰⁶¹. Le commentaire d'un auteur sur les partisans du style de Vien est révélateur de la distinction dont il bénéficie dans le milieu artistique : « les beautés qui lui sont particulières, ne sont pas de nature à séduire ceux qui ne veulent qu'être éblouis ; mais il conservera toujours l'estime des *bons esprits* » [nous soulignons]¹⁰⁶². Les sujets « à la grecque » de Vien, protégé d'un amateur illustre de l'époque, le comte de Caylus, connaissaient un grand succès dans le cercle des intellectuels, intéressés par l'archéologie, tels que Madame Geoffrin ou Jean de Julienne. Seuls les connaisseurs peuvent apprécier le charme de ce style, qui est donc exclusivement réservé à des amateurs particuliers.

De surcroît, la critique favorable à l'œuvre de Vien révèle que les caractéristiques

¹⁰⁵⁸ « Arts. Exposition », [anonyme], *op. cit.*, *L'Avant-coureur*, 1773, n° 36, p. 564.

¹⁰⁵⁹ Renou, *op. cit.*, 1773, p. 17.

¹⁰⁶⁰ La Porte [anonyme], *op. cit.*, 1763, p. 22.

¹⁰⁶¹ *Les Observations sur la physique et les arts*, [anonyme], *op. cit.*, 1757, p. 13.

¹⁰⁶² « Exposition des Peintures [...] », [anonyme], *op. cit.*, *L'Année littéraire*, 1761, pp. 7-8. C'est une œuvre disparue aujourd'hui.

de son style sont appréciées non seulement du point de vue esthétique mais également moral. Sur *La Marchande d'amour* (fig. 581), Diderot écrit : « il n'y a qu'un seul éloge à en faire : c'est l'élégance des formes, la grâce, l'ingénuité, l'innocence, la délicatesse, la simplicité, et tout cela joint à la pureté du dessin, à la belle couleur, à la mollesse et à la vérité des chairs »¹⁰⁶³. Au Salon de 1763, un critique associe « toute la simplicité des vêtements les plus naturels » et « les attitudes les plus tranquilles » au « goût sage, noble et simple »¹⁰⁶⁴. À propos de *Saint Germain qui donne une médaille à sainte Geneviève*, un auteur rattache « la pureté et la correction du Dessin » à « la sagesse », en soulignant « ses grâces naïves » et « sa noble simplicité »¹⁰⁶⁵. Le dessin ferme, le coloris harmonieux, la composition sobre de Vien sont attachés à l'idée de l'innocence ou de la naïveté et de la noblesse. Toutes ces notions ont un lien étroit avec la conception de l'Antiquité de Rousseau¹⁰⁶⁶. Les scènes de genre à l'antique de Vien représentent donc le nouvel idéal non seulement par le sujet mais aussi par le style.

En conclusion, tandis que le style enjoué du cycle de Fragonard risque d'être rapproché de la séduction féminine mais vulgaire et du luxe extravagant et inconvenant des parvenus, le style sévère de l'ensemble de Vien, dont le coloris, l'expression de la figure humaine et la composition, notamment, évoquent l'antique, est une arme puissante pour lutter contre la prétendue « décadence » de la peinture française. Jouissant de prestige auprès des élites dans le milieu artistique, il répond à l'utopie qui recherche dans l'Antiquité la pureté noble et innocente. Mais en même temps, Vien tente de réconcilier son style sobre « à l'antique » avec la fonction décorative dans les panneaux de Louveciennes. Dans *La Rencontre avec l'Amour* (Planche 39), en

¹⁰⁶³ Diderot, « Salon de 1763 », *op. cit.*, 1966, t. 10, p. 177.

¹⁰⁶⁴ [Anonyme], « Exposition des Peintures, Sculptures & Gravures », *L'Année littéraire*, t. 6, lettre VII, 1763, pp. 150-151.

¹⁰⁶⁵ « Exposition des Peintures [...] », [anonyme], *op. cit.*, *L'Année littéraire*, 1761, p. 8

¹⁰⁶⁶ Gahtgens et Lugand, *op. cit.*, p. 82.

particulier, la ligne ondoiyante formée par les attitudes des jeunes filles et la grande variété des couleurs renforcent la fonction décorative de cette série. Le cycle de Vien peut être considéré comme la fusion réussie de deux exigences plus ou moins contradictoires.

Analyse narrative

Ensemble de Fragonard

Question de l'ordre et de l'emplacement des panneaux de Fragonard

L'ensemble de Fragonard se caractérise par l'ambiguïté due à l'atténuation de l'expression, qui rend les scènes plus élégantes mais qui obscurcit la lecture. Les tableaux sont interprétés de plusieurs manières et reçoivent diverses dénominations. Mais la question de l'emplacement et l'ordre de la lecture des panneaux de Fragonard, qui fait l'objet de controverses depuis longtemps, est la plus révélatrice du caractère de cet ensemble. Nous voudrions ici en résumer l'historiographie.

Depuis la découverte de ces toiles en 1858, grâce à un article d'un journaliste anonyme dans la *Revue universelle des arts*, les chercheurs qui visitent la maison Maubert lisent les panneaux de différentes manières (fig. 590) (Annexe 13)¹⁰⁶⁷. Les articles publiés après 1898, année où les panneaux sont transportés à Londres, supposent des ordres de lecture différents¹⁰⁶⁸. L'article de Sauerländer de 1968, fondé

¹⁰⁶⁷ Pattison, *op. cit.*, pp. 149-150 ; Lagrange, *op. cit.*, pp.188-92 ; Duhouset, *op. cit.*, p. 239 ; Portalis, *op. cit.*, 1885, pp. 490-491 ; *op. cit.*, 1889, pp. 100-102. Bailey rapporte les détails importants et, avec une illustration du plan, il montre d'où les visiteurs entrent dans le salon de compagnie, deux portes permettant d'y entrer. Cf. Bailey, *op. cit.*, 2011, pp. 105-121.

¹⁰⁶⁸ Mauclair, *op. cit.*, p. 39 ; G. Kahn, « Fragonard », *L'art et le beau*, numéro spécial 3, Paris, Librairie artistique et littéraire, 1907, pp. 12-16 ; Nolhac, *op. cit.*, 1918, pp.117-122 ; Algoud, *op. cit.*, p. 17 ; Posner, *op. cit.*, 1972 ; Veyran, *op. cit.*, pp. 183-187 ; Barbery, *op. cit.*, pp. 641-646 ; Brière, *op. cit.*, p. 26 ; Sauerländer, *op. cit.*, 1968 ; Cuzin, *op. cit.*, 1987, p. 322 ; Rosenberg, *op. cit.*, 1989, p. 101 ; Fourcaud, *op. cit.*, pp. 19-28 ; Grappe, *op. cit.*, 1923, p. 135 ;

sur le plan du pavillon établi par Ledoux publié dans l'article de Jean de Cailleux en 1935, est une recherche décisive, parce qu'il limite les possibilités de l'emplacement des tableaux¹⁰⁶⁹.

Remarquant que deux des toiles, *Le Rendez-vous* et *L'Amant couronné*, sont plus larges de 30 cm que les deux autres, *La Poursuite* et *Les Lettres d'amour*, il conclut que les deux premières doivent se trouver dans la partie du salon formant « cul-de-four », conformément au plan de Ledoux (fig. 505)¹⁰⁷⁰. Avec une analyse iconographique très détaillée, Sauerländer présente l'ordre suivant, en partant du mur donnant sur le jardin, dans le sens des aiguilles d'une montre : *La Poursuite*, *Le Rendez-vous*, *L'Amant couronné*, *Les Lettres d'amour* (fig. 591). Dénommant le dernier tableau *L'Amitié*, il le situe après *L'Amant couronné*¹⁰⁷¹. Roland-Michel énonce l'hypothèse pour la première fois que les quatre tableaux ne constituent pas un récit suivi mais « quatre avatars différents du roman amoureux, quatre étapes par lesquelles tout couple peut passer »¹⁰⁷² ou deux allégories différentes, constituées chacune de deux scènes, sur le thème de l'amour : *La Surprise* (= *Le Rendez-vous*) et *L'Amour-l'Amitié* (= *Les Lettres d'amour*) partagent la statue de Vénus et l'Amour, le manque de la tierce personne et l'existence de lettres¹⁰⁷³, tandis que *La Poursuite* et *L'Amant couronné* ont en commun

Cailleux, *op. cit.*, juin 1935, p. 46 ; Guimbaud, *op. cit.*, pp. 47-49 ; G. Charensol, « Fragonard », *Médecines et peintures*, 1956, n° spécial, p. 1 ; Réau, *op. cit.*, 1956, pp. 74-77 ; Biebel, *op. cit.*, pp. 207-226 ; Cabanne, *op. cit.*, p. 66.

¹⁰⁶⁹ Sauerländer, *op. cit.*, 1968, pp. 145-146.

¹⁰⁷⁰ Bailey présente les détails importants, décrits dans les archives. Cf. Bailey, *op. cit.*, 2011, p. 65.

¹⁰⁷¹ Posner fait objection à sa conclusion. Conformément à l'emplacement des tableaux de Sauerländer et à son interprétation de *L'Amitié*, il présente l'ordre du sens inverse des aiguilles d'une montre : *La Surprise* (= *Le Rendez-vous*), *La Poursuite*, *L'Amitié* (= *Les Lettres d'amour*), *L'Amant couronné*. Pour balayer des doutes sur le sens inverse des aiguilles d'une montre, il soutient que le cycle de Vien est aussi placé dans cet ordre, soulignant, conformément au livret du Salon de 1773 que *La Rencontre avec l'Amour* est plus large que *Le Serment de l'amitié* (fig. 592). Cf. Posner, *op. cit.*, 1972, pp. 526-534.

¹⁰⁷² Roland-Michel, *op. cit.*, 1980, p. 28.

¹⁰⁷³ En outre, elle trouve une analogie dans l'arrangement des deux compositions : « ...coming from the Salon du roi, one would have seen on the left hand side of the opposite wall the Surprise,

la statue des amours, l'offrande de roses et la tierce personne.

Comme le révèle l'ouvrage le plus récemment publié de Bailey qui soutient l'interprétation de Sauerländer, les chercheurs sont encore partagés sur cette question. Nous pensons que les deux dénominations des panneaux de Fragonard méritent attention : l'une, « quatre âges de l'amour » dans l'inventaire de 1772 ; l'autre, « les amours des bergers » dans les *Mémoires secrets* de Bachaumont, qui ne fait pas allusion à leur continuité¹⁰⁷⁴. Elles prouvent que le spectateur de l'époque a les deux possibilités : lier ce cycle à un ensemble comme *Les Quatre moments du jour* ou *Les Quatre saisons* ou ne pas forcément y voir quelque enchaînement des épisodes.

Le fait que depuis le XIX^e siècle, les chercheurs continuent à se pencher sur le récit et l'ordre de ce cycle, proposant différentes vues, prouve avec éloquence que l'expression narrative est tout-à-fait ambiguë dans cet ensemble. D'après notre corpus, dans les décors ornés de plusieurs tableaux, les cycles qui représentent un enchaînement d'épisodes sont beaucoup moins nombreux que les séries qui représentent des sujets se rapportant tous à un même thème ou à des épisodes indépendants d'un même personnage. Les compositions de Fragonard pourraient donc représenter chacune quatre formes de rapports entre l'homme et la femme. L'analyse iconographique très détaillée et la cohérence forcée du récit de Sauerländer ne nous paraissent donc pas convaincantes, bien que Bailey soutienne encore cette séquence en 2011¹⁰⁷⁵. Et dans son compte-rendu sur l'ouvrage de Bailey, Sauerländer affirme avec raison que le titre donné au XIX^e siècle¹⁰⁷⁶, époque de l'apogée du roman bourgeois, qui déroule une

with its trees curving above the french window of the garden, and to the right Love and Friendship, where again the trees curve in above the other side of the same window ». (Roland-Michel, *op. cit.*, 1979, p. 31)

¹⁰⁷⁴ Bachaumont, « Lettre du 20 juillet 1772 », *op. cit.*, 1777-1780, t. 24, p. 161.

¹⁰⁷⁵ Bailey, *op. cit.*, 2011, p. 69.

¹⁰⁷⁶ « Les panneaux de Grasse », qui ne possèdent originellement aucun titre, commencent, paraît-il, à être dénommés comme le cycle de Vien, à cause de cette phrase de Portalis : « À la ravissante

histoire suivie, méconduit les chercheurs et Sauerländer lui-même et Posner étaient tous deux trop attachés à la lecture logique¹⁰⁷⁷.

En revanche, il faut signaler que l'emplacement et la représentation des cycles et des séries sont, en réalité, trop variés pour conclure définitivement cette question. Nous n'excluons donc pas totalement la proposition de Cuzin¹⁰⁷⁸, qui voit « une transposition exquise » dans cet ensemble, bien que ce ne soit pas le même couple qui revienne d'un tableau à l'autre car les visages et les couleurs de cheveux sont différents. En effet, *Les Quatre moments du jour* ou *Les Quatre saisons* ont une continuité, mais, comme dans *L'Aurore* et *La Nuit* (fig. 593 et 594) de Fragonard, les tableaux peuvent indiquer le cours du temps par deux actes indépendants des deux personnages différents : le réveil de Vénus et le sommeil d'Endymion. Comme le titre donné dans l'inventaire, « quatre âges de l'amour », le suggère, l'ensemble de Fragonard peut être considéré comme *Les Quatre saisons* ou *Les Quatre âges de la vie* que nous avons classifiés dans la catégorie des séries, en soulignant l'aspect allégorique plutôt que le déroulement suivi¹⁰⁷⁹. Nous avons donc inséré ce décor de Fragonard dans les séries.

Les chercheurs qui prétendent qu'il existe un enchaînement des épisodes dans le cycle de Fragonard supposent que la lecture débute sur le mur du côté droit sur le plan (fig. 505) et qu'elle continue, soit dans le sens des aiguilles d'une montre, soit dans le sens contraire. Pourtant, quand on installe plusieurs panneaux qui illustrent une

idylle [...], quel titre donner ? Celui qu'avait choisi Vien pour les peintures qu'il exposa, rend assez bien la nature du sujet traité à la moderne par Fragonard, *Les Progrès de l'amour dans le cœur des jeunes filles* », bien qu'il écrive que « meilleur encore serait, suivant nous, le *Roman d'amour de la jeunesse* », titre qui n'est accepté par aucun chercheur. Cf. Portralis, *op. cit.*, 1885, pp. 488-490. Les chercheurs adoptent dès lors le titre du cycle de Vien aussi pour la série de Fragonard.

¹⁰⁷⁷ W. Sauerländer, « Vier Stufen der Liebe ? : Fragonards Gemälde für Madame du Barry », *Kunstchronik*, n° 66, 2013, pp. 289-294.

¹⁰⁷⁸ Cuzin, *op. cit.*, 1987.

¹⁰⁷⁹ Bailey souligne l'invention de Fragonard qui crée un nouveau type des *Quatre âges de l'amour*, l'amour n'étant traditionnellement pas divisé en quatre étapes. Mais nous ne partageons pas complètement son attachement à la séquence cohérente. Cf. Bailey, *op. cit.*, 2011, p. 69.

histoire ou suggèrent le cours du temps, ce n'est pas toujours le cas. Sur le plafond de la galerie du Palais-Royal (fig. 595), qui illustre l'*Enéide*, la disposition des tableaux ne respecte pas strictement l'ordre des épisodes. Dans la bibliothèque du dauphin à Versailles, où on entre du côté du grand cabinet du dauphin, *Les Quatre moments du jour* par Joseph Vernet, conservé intact, est installé selon un parcours temporel croisé : *Le Matin* juste au dessus de la porte du côté du grand cabinet du dauphin, *Le Jour* sur le mur d'en face, *Le Soir* sur le mur du côté du grand cabinet de nouveau et finit par *La Nuit* en face (fig. 596). Il y a donc deux paires *Matin/Soir* et *Jour/Nuit* où s'enchevêtre l'écoulement du temps. Pour l'ensemble de Louveciennes, Borys a donc raison de proposer la possibilité de la lecture de « two “Z” courses »¹⁰⁸⁰. De plus, dans le salon où l'ensemble de Fragonard est installé, seul un côté est en cul-de-four. Nous doutons de la cohérence ou de la continuité visuelle des tableaux, d'autant plus que les panneaux de la partie droite et ceux de la partie incurvée n'ont pas des formats assez uniformes et que la cheminée et les fenêtres s'intercalent. Il ne serait pas étonnant qu'ils soient disposés en Z comme *Les Quatre moments du jour* de Vernet dans la bibliothèque du dauphin.

Nous ne tranchons donc pas la question de l'ordre et de l'emplacement du cycle de Fragonard, parce que nous pensons que plusieurs propositions sont possibles à l'époque. Toutefois, c'est ce fait lui-même qui révèle avec éloquence le caractère de cet ensemble. En conclusion, l'artiste relâche la précision et la netteté non seulement dans l'individuel, c'est-à-dire l'expression de la passion des personnages, mais également dans le collectif, l'ensemble des panneaux.

¹⁰⁸⁰ Borys, *op. cit.*, p. 120.

Œuvres représentant l'Amour et décor du salon de la maison de Maubert

Molotiu examine en détail cet ensemble du décor peint pour la maison de Maubert, proposant un plan qui indique l'emplacement de chaque tableau (fig. 597). Tout en suivant son interprétation de *La Rêverie*, nous pensons qu'il y a encore matière à discuter son interprétation de l'emplacement de cette toile. Nous abordons maintenant les œuvres représentant l'Amour, exécutées pour le salon de la maison de Grasse. Le peintre a installé quatre dessus de portes de l'Amour et *L'Amour triomphant* (fig. 598) au-dessus de la cheminée. D'après le plan de Molotiu, sur le mur est se trouve *L'Amour tentant de saisir une colombe* (fig. 599) entre *La Poursuite* et *Le Rendez-vous*, sur le mur ouest, *L'Amour poignardant une colombe* (fig. 600) entre *Les Lettres d'amour* et *L'Amant couronné*, *L'Amour en sentinelle* (fig. 601) et *L'Amour-folie* (fig. 602) de deux côtés de *La Rêverie* et *L'Amour triomphant* sur le mur sud. Il interprète le premier tableau comme la première étape, en le liant avec *La Poursuite* et *Le Rendez-vous*, le deuxième comme le « coup-de-grâce » pour obtenir un amour, en le rapprochant de *L'Amant couronné* et *Les Lettres d'amour*, le dénouement heureux. À propos de *L'Amour en sentinelle* et *L'Amour-folie*, il affirme qu'ils n'ont rien à voir avec les autres grands panneaux sur le plan iconographique. Examinant *L'Amour triomphant*, il conclut qu'un putto sombre et presque diabolique en bas de la composition, un serpent à main, représente le Désaccord, représenté avec un serpent dans l'*Iconologie* par Gravelot et Cochin en 1791 et que ce tableau représente l'Amour conquérant tous les adversaires de l'amour. Il interprète *La Rêverie* comme « *the earliest possible beginning* » qui précède les quatre panneaux de Louveciennes et *L'Amour triomphant* comme « *a further surnatural end to the progress of love sketched out in the other panels* »¹⁰⁸¹. Mais c'est une lecture trop abstraite et, même si ces deux

¹⁰⁸¹ Molotiu, *op. cit.*, 2001, p.107.

toiles sont installées en vis-à-vis, *L'Amour triomphant*, qui fait partie des œuvres de l'Amour, et *La Rêverie*, qui appartient au même groupe que les panneaux de Louveciennes, ne peuvent pas se comparer d'une façon simple.

Lagrange et Portalis, qui interprètent les tableaux de l'Amour comme une allégorie¹⁰⁸², les décrivent de façon contradictoire, ce qui ne permet pas de les identifier aux œuvres conservées dans la collection Frick. Le désaccord et l'incohérence des descriptions des chercheurs témoignent de la difficulté de l'interprétation non seulement des panneaux de Louveciennes mais aussi de l'ensemble du décor chez Maubert, y compris des œuvres de l'Amour. En outre, Bailey, qui reste attaché à la lecture logique pour l'ensemble de Louveciennes, soutient que Fragonard choisit un ordre légèrement différent de celui de l'origine (fig. 597)¹⁰⁸³, ce qui révèle justement la grande liberté avec laquelle Fragonard conçoit un décor peint. Il est significatif que l'artiste utilise pour le nouveau décor *L'Amour en sentinelle* et *L'Amour-folie*, versions de deux compositions qui sont déjà gravées dans la seconde moitié des années 1770 et qui connaissent un grand succès depuis lors. Cela implique que l'artiste compose un décor en ajoutant avec une flexibilité étonnante, des œuvres nouvelles aux œuvres exécutées vingt ans auparavant. S'il en est ainsi, il est assez naturel que l'on y trouve quelques incohérences. La narration, ouverte, des quatre tableaux de Louveciennes permet donc à Fragonard de les réarranger librement.

Ensemble de Vien

À la différence des panneaux de Fragonard, nous n'avons pas beaucoup de

¹⁰⁸² Lagrange, *op. cit.*, p. 190 ; Portalis, *op. cit.*, 1885, p. 401.

¹⁰⁸³ Bailey, *op. cit.*, 2011, p. 24. Bailey ne précise pas « l'ordre » des grands cinq tableaux, installés dans le salon de compagnie de Maubert. Si on respecte son interprétation, les toiles de Fragonard seraient mis en place dans un sens inverse des aiguilles d'une montre.

difficulté pour suivre l'histoire de cet ensemble. Les témoins du XVIII^e siècle s'accordent à le considérer comme un récit et leur dénomination, *Le Progrès de l'amour dans le cœur des jeunes filles*, montre un déroulement cohérent¹⁰⁸⁴.

De plus, le peintre use de plusieurs démarches qui méritent attention pour mettre en valeur l'expression narrative. D'abord, il représente souvent des personnages qui indiquent quelque chose du doigt. Dans *Le Serment de l'amitié*, le jeune homme conduit notre regard vers le couple. Dans *La Rencontre avec l'Amour*, une jeune fille en bleu indique au garçon la présence de l'Amour. Dans *Le Couronnement*, un jeune homme sur la droite désigne les amants se couronnant et la statue de l'Amour. Ce dispositif relève de la peinture d'histoire.

Deuxièmement, ce sont des couples ou d'autres personnages qui jouent un rôle secondaire pour enrichir la narration dans une scène. Dans *Le Serment de l'amitié*, un couple à droite évoque un prochain stade de l'amour. Dans *La Rencontre avec l'Amour*, la jeune fille en bleu, qui désigne l'Amour au jeune homme, fait allusion au commencement de l'amour. Dans *Le Couronnement*, la jeune fille résistant à l'approche d'un jeune homme représente un stade antérieur. Ces personnages incarnent différentes phases du *progrès* de l'amour. L'artiste renforce l'expression narrative en intégrant plusieurs stades du progrès dans une même composition.

Il est permis de voir un exemple proche dans *Le Pèlerinage à l'île de Cythère* (fig. 603). Comme Rodin le suppose¹⁰⁸⁵, les chercheurs voient souvent un progrès de l'amour dans les trois couples au premier plan, même si l'interprétation de l'œuvre totale et celle des phases de l'amour sont parfois différentes¹⁰⁸⁶. Selon Rosenberg¹⁰⁸⁷,

¹⁰⁸⁴ Dezallier d'Argenville, *op. cit.*, 1779, t. 2, p. 179 ; J.-A. Dulaure, *Nouvelle Description des environs de Paris, contenant les détails historiques et descriptifs des maisons royales, des villes, bourgs, villages, châteaux, etc. remarquables*, Paris, Lejay, t. 2, 1786, p. 18.

¹⁰⁸⁵ A. Rodin, *L'Art*, Paris, B. Grasset, 1911, pp. 91-97.

¹⁰⁸⁶ C. de Tolnay, « L'Embarquement pour Cythère de Watteau, au Louvre », *G.B.A.*, juillet 1955,

Watteau peint, à sa manière, « une toile mythologique », un tableau d'histoire, dans ce morceau de réception de Watteau, qui se distingue d'autres fêtes galantes non seulement par le format exceptionnel, mais également narratif. Tout en n'étant pas si nettement graduées, six femmes dans *La Rencontre avec l'Amour* développent la variété de leur réactions envers l'amour, qui anime la narration (fig. 564).

Ainsi dans ce cycle, constitué de quatre panneaux, qui déploie les différentes étapes du progrès de l'amour, une grande histoire est enrichie par de petits épisodes. Ces particularités peuvent se rapprocher des caractéristiques du grand genre.

Le cycle de Louveciennes marque quant à la narration un tournant dans l'ensemble des sujets « à la grecque ». Vien commence à traiter les sujets « à la grecque » vers 1755. Ces tableaux qui ont pour but de restituer les mœurs de l'Antiquité et de chercher le style « à l'antique », se caractérisent par la sobriété de la composition et l'absence de narration. *La Douce Mélancolie* (fig. 604), premier tableau « à la grecque » exécuté en 1756, présente avec *Sainte Thérèse* (fig. 605), exécuté à la même époque, un contraste sur les plans à la fois thématique et expressif. Dans *La Marchande d'amours* (fig. 581), l'expression et les gestes de la dame sont représentés avec réserve. Au sujet de cette œuvre et d'autres tableaux « à la grecque », Diderot affirme : « En général, il y a dans tous ces morceaux peu d'invention et de poésie, nul enthousiasme, mais une délicatesse et un goût infinis »¹⁰⁸⁸. Mais, en 1772, un an avant l'exécution de l'ensemble de Louveciennes, Vien s'essaie à l'expression narrative dans quelques dessins parmi lesquels *La Marchande d'amours* (fig. 606) et *L'Amour fuyant l'esclavage* (fig. 607). Dans le premier, nous remarquons une

n° 46, pp. 98-99 ; Levey, *op. cit.*, p. 185 ; *Watteau : 1684-1721*, cat. exp., éd. par M.M. Grasselli et P. Rosenberg, Washington, National Gallery ; Paris, Grand Palais ; Berlin, Château de Charlottenbourg, Paris, R.M.N., 1984, p. 440.

¹⁰⁸⁷ *Watteau*, cat., exp., *op. cit.*, 1984, p. 401.

¹⁰⁸⁸ Diderot, « Salon de 1763 », *op. cit.*, 1966, t. 10, p. 179.

diversité de la réaction des femmes, plus nombreuses que dans le tableau de 1763. Dans le deuxième, traitant un moment dramatique, l'expression des gestes est plus éloquente. Ces dessins montrent une première tentative du peintre, à cette époque, pour utiliser l'expression narrative de la peinture d'histoire dans les sujets « à la grecque ». De même, les panneaux de Louveciennes sont les premiers tableaux à l'huile où le peintre essaie de combiner narration et sujets « à la grecque ».

Mais Vien ne cherche pas encore des expressions très vives dans ce cycle et évite de représenter des moments dramatiques. Par exemple, l'expression de la jeune fille résistant à l'approche du jeune homme dans *Le Couronnement* (fig. 567), les yeux vides, est aussi vague que celle des femmes que Watteau représente. Dans *L'Autel de l'Hymen*, la femme a un geste de surprise avec la main gauche élevée et ouverte, mais son visage ne montre qu'un sourire doux (fig. 574). Effectivement, Bachaumont écrit sur le premier tableau : « Les deux femmes, droites et sans chaleur, semblent plutôt converser tranquillement, qu'être pénétrées de l'enthousiasme d'une passion »¹⁰⁸⁹. Vien ne recherche pas l'expression dramatique dans ce cycle, probablement parce qu'il veut réconcilier la narration de cette série avec l'exigence du style sobre des sujets « à la grecque ».

L'intérêt du peintre pour la narration se manifeste plus explicitement dans les années 1780 et 1790. Signalons quelques différences entre l'ensemble de Louveciennes et celle de *L'Union de l'Hymen et de l'Amour*. Dans la seconde, le peintre multiplie des personnages et présente des attitudes plus variées et emphatiques, telles qu'on les trouve dans la peinture d'histoire, comme le démontrent les dessins n^{os} 2, 3, 4, 19, 20 et 26. Les personnages qui indiquent quelque chose sont plus nombreux et leurs bouches sont toutes entrouvertes, ce qui suggère la conversation. Le dessin n^o 2

¹⁰⁸⁹ Bachaumont, « Lettre II du 14 septembre 1773 », *op. cit.*, 1777-1780, t. 13, p. 143.

(fig. 575-2) a un sujet commun avec *La Rencontre avec l'Amour* (Planche 39), mais la surprise des jeunes filles est exprimée de manière plus éloquente que dans le tableau. *L'Amour fuyant l'esclavage* (fig. 577) en 1789 relève également le développement de l'expression narrative dans les sujets « à la grecque ». Ce tableau est le pendant du tableau, *La Marchande d'amours* (fig. 581), appartenant au duc de Brissac. Amant de la comtesse du Barry à l'époque, il lui offre en 1789 ces deux tableaux pour la chambre à coucher du château de Louveciennes¹⁰⁹⁰. La différence entre les tableaux est remarquable sur le plan narratif. Dans *L'Amour fuyant l'esclavage*, l'expression et les gestes des personnages sont beaucoup plus explicites que *La Marchande d'amours* que l'artiste a peint vingt-six ans auparavant.

L'Union de l'Hymen et de l'Amour présente évidemment un fort contraste avec le décor de la maison du cousin de Fragonard sur le plan narratif. Tandis que la flexibilité narrative de l'ensemble de Fragonard lui permet de composer un nouveau décor par l'intégration d'autres tableaux, le nouveau cycle de Vien se compose de vingt-neuf dessins qui racontent une histoire complète. Le peintre parle ainsi des cycles de dessins « à la grecque » de la période révolutionnaire : « Je trouvais dans ce croquis le motif d'une suite dont j'ai fait vingt dessins de *Jeux de Nymphes et d'Amours*. J'ai fait ensuite vingt autres dessins des *Vicissitudes de la guerre*, depuis le départ d'une armée jusqu'aux réjouissances publiques. Ces deux suites [...] m'ont été achetées par l'architecte de M. Becfort, anglais. Lorsque ces dessins me furent enlevés, j'imaginai de faire [...] une troisième suite composée de trente et un sujets représentant *Le Bonheur de la vie*, ou *L'Union de l'Hymen avec l'Amour* (1797-1799) »¹⁰⁹¹. Ses paroles prouvent que le peintre est alors attaché à la narrativité. Le fait que Vien a recours à

¹⁰⁹⁰ L'inventaire du le 6 mars, A.N., F⁷ 4682.

¹⁰⁹¹ Cité dans Aubert, *op. cit.*, pp. 319-320 ; Gaehtgens et Lugand, *op. cit.*, p. 260.

l'ensemble de Louveciennes pour concevoir le plus long cycle de dessins, témoigne de la netteté narrative des panneaux de Louveciennes qui la préfigurent.

Le cycle de Louveciennes peut être donc considéré comme le point de départ de l'expression narrative que Vien développera plus tard. Mais on y reconnaît l'intention du peintre de réconcilier l'expression narrative avec le style sobre « à la grecque ».

Ensembles de Louveciennes dans les carrières des peintres

Fragonard

Pour Fragonard, la commande du cycle de Louveciennes semble d'une grande importance. Ayant remporté le Grand Prix au concours de l'Académie royale de la peinture et de la sculpture en 1752, il séjourne à l'Académie française, à Rome, de 1756 à 1762. De retour en France, il est agréé à l'Académie sur la présentation du tableau *Coréus et Callirhoé* (fig. 608) en 1765. Il donne de grandes espérances comme peintre d'histoire. Pourtant, une esquisse pour un plafond, un *Groupe d'enfants jouant dans le ciel* (fig. 609), et une *Tête de vieillard*, présentés au Salon de 1767, déçoivent les critiques et Fragonard désormais n'expose plus. Diderot ne cache pas sa déception : « Monsieur Fragonard, quand on s'est fait un nom, il faut avoir un peu plus d'amour-propre. Quand, après une immense composition, qui a excité la plus forte sensation, on ne présente au public qu'une tête, je vous demande à vous-même ce qu'elle doit être »¹⁰⁹². Fragonard n'exposant pas au Salon de 1769 s'attire les critiques de Bachaumont : « M. Fragonard, ce jeune artiste, qui avait donné, il y a quatre ans, les plus grandes espérances pour le genre de l'histoire, dont les talents s'étaient peu développés au Salon dernier, ne figure d'aucune façon à celui-ci. On prétend que

¹⁰⁹² Diderot, « Salon de 1767 », *op. cit.*, 1966, t. 11, pp. 296-297.

l'appât du gain l'a détourné de la belle carrière où il était entré et qu'au lieu de travailler pour la gloire et pour la postérité, il se contente de briller aujourd'hui dans les boudoirs et dans les garde-robes »¹⁰⁹³. En effet, à cette époque, Fragonard exécute des œuvres érotiques telles que *La Chemise enlevée* (fig. 610) et *Le Feu aux poudres* et des tableaux décoratifs comme *Les Quatre moments du jour*.

Le tableau de la tête de vieillard, exposé au Salon de 1773, est pourtant important dans sa carrière comme peintre d'histoire. Ce tableau peut être considéré comme un exercice pour les grands genres. Les peintres d'histoire doivent savoir représenter des vieillards tels que les apôtres et les philosophes de l'Antiquité. Fragonard représente un *Philosophe lisant* (fig. 611), plus anecdotique mais exécuté dans le même style que les têtes de vieillard. Comme Fragonard, Vien exécute entre 1748 et 1755 plusieurs têtes de vieillard (Cf. fig. 612), dont trois sont exposées au Salon de 1755. Fragonard ne semble donc pas abandonner alors l'idée d'un avenir comme peintre d'histoire. Il reçoit successivement plusieurs commandes royales des Bâtiments : le pendant de *Corésus et Callirhoé* pour la tapisserie des Gobelins (1765), un des plafonds pour la galerie d'Apollon (1766), deux dessus de portes pour le château de Bellevue : *Le Jour* et *La Nuit* (1766) et deux tableaux pour la salle à manger du roi à Versailles : *L'Afrique* et *L'Amérique* (1770). Le décor de Louveciennes n'est pas exactement une commande des Bâtiments mais peut être considéré comme la dernière commande de l'entourage de la Couronne. Il est à noter que, malgré leur importance, aucune de ces commandes des Bâtiments n'est exécutée. D'après une lettre du marquis de Marigny, au début de l'année 1773, l'artiste prend prétexte du cycle de Louveciennes pour le retard dans ces commandes¹⁰⁹⁴. En bref, cette série est la seule commande que le peintre réalise, au

¹⁰⁹³ Bachaumont, « Lettre du 1^{re} du 25 août 1769 », *op. cit.*, 1777-1780, t. 13, pp. 38-39.

¹⁰⁹⁴ *Fragonard*, cat. exp., *op. cit.*, 1987, p. 302.

détriment des autres commandes royales, bien que ce soit la dernière reçue, ce qui révèle que Fragonard s'y attache très probablement.

Le paysage magnifique, qui entoure le pavillon de Louveciennes, incite certainement Fragonard à peindre des scènes d'amour dans un paysage de verdure et de fleurs. Formé dans l'atelier de Boucher, Fragonard sait déjà adapter librement les tableaux en série de la pastorale, conçus pour un décor, où il place parfois des motifs de la fête galante tels que la statue. Dans le cycle de Louveciennes, le peintre cherche avec ardeur la perfection des tableaux pour le décor, en se référant à ces deux genres de peinture, tout en les dépassant, pour développer la peinture de genre qui lui est propre.

Le paysage de *La Jeune femme couronnant un joueur de cornemuse* (fig. 541) est plus proche de la pastorale que la série de Louveciennes. La scène du *Joueur de cornemuse* est divisée selon une ligne diagonale en deux parties, dont l'une, inférieure, contient des objets et des arbres et l'autre, supérieure, laisse une ouverture dans le ciel. Cette organisation présente une similitude avec des pastorales de Boucher, comme le montre *Pensent-ils au raisin ?* (fig. 613). Dans *L'Escarpolette* (fig. 570), exécuté en 1767, le peintre n'adopte plus cette composition. Les grandes branches de l'arbre sont courbées de telle manière qu'elles répondent aux mouvements de la femme. La description détaillée de chaque feuille, éclairée sur un fond sombre, produit un contraste en clair-obscur. Avec cette toile, Fragonard se dégage de l'influence forte de la pastorale de Boucher et crée sa propre expression de la nature pour la peinture de genre. Dans l'ensemble de Louveciennes, la nature répond à la situation des personnages d'une manière très appropriée. Dans *La Poursuite* (Planche 34), les arbres qui se courbent en forme de ligne brisée correspondent aux mouvements animés des jeunes filles. Dans *Les Lettres d'amour* (Planche 37), le paysage crée une ambiance intime qui reflète le calme des personnages. La représentation expressive de la nature dans la série de

Louveciennes se situe donc dans la lignée de celle de *L'Escarpolette*.

L'importance accordée à la nature vivante dans les panneaux de grandes dimensions a un lien étroit avec leur emplacement. L'encadrement de cet ensemble lui donne des proportions exceptionnelles : 320 cm de hauteur et 220 à 240 cm de largeur. Fragonard met à profit ces dimensions pour consacrer une grande partie de la scène à la nature, qui permet de la comparer avec le paysage réel vu par les grandes fenêtres. Bory situe avec raison ce cycle dans la lignée de la peinture murale qui représente le paysage en trompe-l'œil. Il souligne que le peintre s'engage lui-même, avec d'autres peintres de l'atelier de Boucher, dans la décoration d'un petit salon de l'hôtel de Gilles Démarteau (fig. 614), exécuté entre 1768 et 1770 et actuellement conservé au Musée Carnavalet. Fort de cette expérience, Fragonard devrait être sensible au milieu où seront installés ses panneaux¹⁰⁹⁵. Ses intentions de rechercher un effet d'illusion se manifestent plus explicitement dans les panneaux étroits des *Roses trémières* (fig. 615) qui sont ajoutés au cycle de Louveciennes pour le décor de la maison de son cousin.

L'artiste travaille à la même époque pour l'hôtel de Guimard. Selon l'épisode décrit dans la *Correspondance littéraire*, Fragonard est chargé du décor pour un salon de cet hôtel qui « est tout en peintures » où il représente Mademoiselle Guimard en Terpsichore¹⁰⁹⁶. Mais elle renonce à ce projet, à cause de la somme que l'artiste exige, et le confie ensuite à David, d'après une lettre datée du 15 novembre 1773 de Pierre à Ledoux¹⁰⁹⁷. Juste après le refus de la série de Louveciennes, Fragonard part pour le voyage en Italie avec Pierre-Jacques-Onésyme Bergeret. Ce voyage lui permet de renouveler ses œuvres, qui représentent des couples jouant dans la nature. Pendant son séjour en Italie, l'artiste exécute de nombreux dessins de paysages, dans lequel

¹⁰⁹⁵ Bailey souligne également cet effet du trompe-l'œil. Cf. Bailey, *op. cit.*, 2011, p. 67.

¹⁰⁹⁶ Grimm et al., *op. cit.*, 1879, t. 10, pp. 210-211.

¹⁰⁹⁷ Cuzin, *op. cit.*, 1987, p. 139 ; Fragonard, *cat. exp., op. cit.*, 1987, pp. 301-302.

s'intègrent des activités humaines. Fragonard, qui a appris à dessiner d'après nature selon les instructions de Natoire et l'abbé de Saint-Non durant son premier séjour à Rome, retrouve de l'intérêt pour la nature¹⁰⁹⁸. Parmi les œuvres exécutées après son retour en France, se distinguent la paire de *L'Escarpolette* et du *Colin-maillard* (fig. 616 et 617), et celle du *Cheval fou* et de *La Main chaude* (fig. 618-619), où le peintre consacre une grande partie de la scène au paysage. L'échec de l'ensemble de Louveciennes incite donc Fragonard à une nouvelle tentative pour développer l'expression de la nature dans ce genre de peinture.

En conclusion, le cycle de Louveciennes, seul décor réalisé parmi plusieurs commandes royales et auquel Fragonard semble le plus attaché, est une œuvre importante où le peintre tente le perfectionnement de la peinture de genre qui lui est propre, fondé sur le vocabulaire de la fête galante et de la pastorale, que l'artiste interprète de sa manière. Le refus de ce cycle par Madame du Barry marque le tournant qui le conduit à développer une nouvelle expression de la nature et annonce le romantisme.

Vien

Quand Vien exécute cet ensemble, il a déjà 57 ans et il jouit d'une réputation incontestable comme peintre d'histoire et d'un grand succès parmi les amateurs. Directeur de l'École royale des élèves protégés depuis 1771, il est nommé directeur de l'Académie française à Rome en 1775, année suivant l'exécution de ce décor. Le cycle de Louveciennes n'est donc pas très important pour l'ambition sociale du peintre. Cependant, l'examen de la carrière, de la clientèle et des œuvres de Vien nous permet de

¹⁰⁹⁸ *Fragonard et le voyage en Italie, 1773-1774 : les Bergeret, une famille de mécène*, cat. expo., L'Isle-Adam, Musée Louis-Senlecq, 20 mai-30 septembre 2001, Grasse, Musée Jean-Honoré Fragonard, 1^{er} juin-30 septembre 2002, Paris, Somogy, 2001.

reconnaître la place importante qu'occupe ce décor dans sa peinture.

Vien paraît vouloir une carrière double, dans les espaces public et privé, c'est-à-dire qu'il reçoit des Bâtiments et des grandes églises des commandes officielles en peinture d'histoire et de religion, de grands formats, en même temps qu'il exécute de nombreuses œuvres de cabinets pour les amateurs, surtout des tableaux à l'encaustique, de petits formats. Avec ces véritables pièces de cabinets, il gagne une nouvelle clientèle parmi les connaisseurs, ce qui apporte du prestige à sa peinture. Les sujets « à la grecque » répondent également à l'exigence des amateurs qui fréquentent le salon de Madame Geoffrin : le duc d'Orléans, Jean de Julienne, l'abbé de Breteuil, la princesse de Beauvau, etc. Le succès auprès des connaisseurs lui permet de développer davantage sa carrière officielle. Le peintre se voit proposer le poste de directeur de l'Académie des Beaux-arts de Russie par l'Impératrice Elisabeth Petrowna, offre qu'il refuse pourtant, en définitive, et reçoit par la suite de Catherine II des commandes de peinture mythologique.

Cette double carrière de Vien converge dans le cycle de Louveciennes. Le choix d'un cadre antique est le point commun le plus remarquable avec d'autres sujets « à la grecque ». Grimm critique le désaccord entre le sujet et le cadre de ce cycle : « un petit madrigal italien est-il bien propre à former d'un grand tableau où l'on a cherché à imiter le goût et le costume antiques ? »¹⁰⁹⁹ Mais la remarque de Dezallier d'Argenville sur ce cycle est très significative pour la compréhension de la démarche de Vien : « [...] pour les *annoblir*, il les a traités dans le style Grec »¹¹⁰⁰[nous soulignons]. Quand Vien reçoit une commande de quatre scènes d'amour qui ne se rapporteraient pas à l'histoire connue, l'artiste, déjà sûr de la réussite des thèmes « à la grecque », a

¹⁰⁹⁹ Grimm et al., *op. cit.*, 1879, t. 10, p. 353.

¹¹⁰⁰ Dezallier d'Argenville, *op. cit.*, 1779, t. 2, p. 180.

naturellement l'idée de concevoir les tableaux dans le goût « à la grecque ».

Après un certain recul entraîné par un doute sur la supériorité des Anciens en raison de leur connaissance insuffisante de la perspective et du clair-obscur dans les fresques découvertes antiques, la seconde moitié des années 1750 et les années suivantes sont la période où les partisans des Anciens prennent leur revanche en tentant de reconstituer l'art de l'Antiquité sur les plans à la fois technique et thématique¹¹⁰¹. Pour les sujets inspirés de l'art antique, le comte de Caylus publie entre 1752 et 1767 le *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, et romaines*¹¹⁰². En 1755 est paru *Nouveaux sujets de peinture et de sculpture*, livre clairement destiné à inspirer des artistes. Caylus affirme : « L'habillement simple des filles grecques, la noblesse de leurs attitudes, l'élégance de leurs tailles, la beauté de leurs traits ; tout cela joint aux recherches nécessaires du costume, fera valoir infiniment l'esprit et le mérite du peintre »¹¹⁰³. Vien s'en inspire sans doute. Greuze cherche à hausser la peinture de genre au niveau de la peinture d'histoire, à lui donner une fonction édifiante par l'expression éloquente des personnages. La tentative de Vien est, pour ainsi dire, l'inverse de celle de Greuze. Vien ne veut-il pas populariser ce qui relève du goût des connaisseurs ? Protégé par Caylus, connaisseur célèbre, Vien souhaite certainement jouer le rôle principal pour généraliser l'engouement pour l'antique à la suite des découvertes récentes issues des fouilles, qu'il a le privilège de très bien connaître grâce à son amitié avec le comte. Contrairement à Fragonard qui a du succès particulièrement auprès des financiers, prétend-on, Vien trouve sa clientèle parmi les « connaisseurs plus éclairés »¹¹⁰⁴. Le commentaire de Lebreton, publié juste après la

¹¹⁰¹ Michel, *op. cit.*, 1984.

¹¹⁰² A.-C.-P. Caylus, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, et romaines*, 7 vol., Paris, 1752-1767.

¹¹⁰³ A.-C.-P. Caylus, *Nouveau sujets de la peinture et de la sculpture*, Paris, duchesne, 1755, p. 14.

¹¹⁰⁴ La Porte [anonyme], *op. cit.*, 1763, p. 19.

mort de l'artiste, est révélateur du rôle que les sujets « à la grecque » jouent pour le renouvellement de la peinture française : « L'on peut même dire, qu'en se livrant à ces petits tableaux, M. Vien marchait encore à son but, que c'était une autre manière de combattre le mauvais goût qui régnait autour de lui, et de faire prévaloir l'amour de l'antique »¹¹⁰⁵.

Toutefois, c'est le cycle de Louveciennes qui reflète de la manière la plus éloquente le statut de Vien comme peintre d'histoire. Ce décor peint occupe une place particulière dans le développement de l'expression narrative. De plus, Vien utilise l'allégorie pour représenter une histoire d'amour, tels que le Temps endormi, sa faux brisée, l'Amour qui enflamme sa torche, la rencontre avec l'Amour endormi. Le début de l'amour est traditionnellement représenté par l'Amour qui décoche une flèche à la personne qui tombera amoureuse. Le peintre n'adopte pourtant pas cette iconographie facile à comprendre mais invente lui-même une nouvelle représentation indirecte et allusive. L'allégorie exige une lecture quelquefois délicate. Un critique du Salon de 1773 écrit : « une allégorie douce, mais peut-être un peu difficile à saisir »¹¹⁰⁶. En revanche, le recours à l'allégorie peut hausser au niveau de la peinture d'histoire le sujet qui, sinon, relèverait plutôt de la peinture de genre.

La description des mœurs, des costumes et des objets de l'Antiquité reflète également la volonté d'un peintre d'histoire de respecter la vraisemblance. L'examen des planches du *Recueil* du comte de Caylus, de celles de *L'Antiquité expliquée et représentée en figure* de Bernard de Montfaucon et de celles du *Pittura antiche d'Ercolano*¹¹⁰⁷ permet de voir que Vien, s'inspirant des objets et des costumes de la

¹¹⁰⁵ J. Lebreton, « Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.-M. Vien », *Magasin encyclopédique*, 1809, t. 6, pp. 39-40.

¹¹⁰⁶ [Anonyme], « Lettre à M.*** sur l'exposition des tableaux, sculptures & gravures au Sallon du Louvre, en 1773 », *Journal encyclopédique*, t. 7, 1 octobre 1773, p. 124.

¹¹⁰⁷ Bernard de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figure*, 5 vols, Paris, 1719 ;

Rome antique plutôt que de ceux de la Grèce, les réinvente en réalité, en les rendant plus décoratifs et élégants. Mais la planche n° 9 dans le tome deuxième du *Pitture*, qui représente une femme, coiffée avec des fleurs, une partie des cheveux remontée en chignon, et vêtue d'une robe avec une ceinture et un manteau, présente une forte ressemblance avec les femmes de *L'Autel de l'Amitié* et les motifs de l'autel de ce tableau ont une analogie avec ceux des objets représentés dans quelques planches de l'ouvrage de Montfaucon.

Fragonard met à profit les dimensions exceptionnelles des panneaux pour consacrer une grande partie de la scène à la nature. Quelle signification ont ces dimensions (320 cm × 230 cm environs) pour Vien ? Les sujets « à la grecque », appréciés par les connaisseurs, ont en moyenne pour dimensions 80 cm × 64 cm et même la plus grande toile, *L'Amour fuyant l'esclavage* ne mesure que 131 cm × 161 cm. Le format de la série de Louveciennes, exécutée non pas pour un cabinet mais pour le décor d'un salon, est certainement exceptionnel pour ces sujets. Mais, contrairement à la série de Fragonard, ici aucun intérêt spécial du peintre pour le paysage ne se reconnaît. Daudé de Jossan fait critiquer son paysage par la bouche d'un lord anglais : « je ne trouve point ce bosquet si joli, cela n'est point percé, l'air ne joue point à travers ce feuillage, ces teintes sont grises »¹¹⁰⁸. Le feuillage qui recouvre largement le fond des tableaux aplatit la composition en une sorte de bas-relief. Il sert purement de décor devant lequel se déroulent des activités humaines.

En revanche, les dimensions considérables rapprochent ce cycle du grand genre. Ces tableaux sont si grands qu'ils peuvent se mesurer avec la peinture d'histoire dans un appartement de parade tels que *La Mort de Didon* (H. 387 cm × L. 190 cm) (fig. 620)

supplément, 5 vols, Paris, 1724 ; *Le Pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione*, 5 vols, Parma, Stamperia reale, 1757-1779.

¹¹⁰⁸ Daudé de Jossan, *op. cit.*, 1773, p. 13.

dans la série de l'*Enéide* par Antoine Coypel dans la galerie du Palais-Royal, ou les panneaux de l'histoire romaine par Jean-François de Troy (H. 270 cm × L. 204 cm) (fig. 621) dans celle de l'hôtel de Samuel Bernard. *La Chasse* de Vien du Petit Trianon mesure 350 cm de haut et 230 cm de large. Les panneaux de Louveciennes sont presque de mêmes proportions que ce tableau mythologique. Tout comme Fragonard, qui se rappelle son expérience de l'hôtel de Démarteau, les grandes dimensions données, Vien doit essayer de concevoir la peinture de genre, en s'appuyant sur ses expériences de la peinture d'histoire et de religion de grand format.

Les décors peints de Louveciennes appartiennent tous deux à la peinture de genre. Fragonard cherche à établir une peinture de genre qui lui soit propre, en développant la représentation expressive du paysage, déjà expérimentée à l'hôtel de Démarteau, et en s'appuyant sur le vocabulaire de la fête galante et la pastorale, qui lui sont familières depuis le début de sa formation. L'ensemble de Vien, quant à lui, se caractérise par la fusion de différents éléments. Il conçoit des tableaux qui, appuyés sur le goût « à la grecque », apprécié par les connaisseurs intéressés par l'Antiquité et l'archéologie, ont des caractéristiques propres à la peinture d'histoire, telles que l'allégorie et la narration claire, en même temps qu'il y fait une recherche inédite de l'effet décoratif. En conséquence, le cycle de Louveciennes marque un point de convergence dans la carrière de Vien. C'est une œuvre importante, notamment enrichie par les différentes tentatives du peintre.

Choix de Madame du Barry

Raisons du remplacement du décor peint attribuées par l'historiographie

Les chercheurs ont beaucoup discuté sur la raison du refus de l'ensemble de

Fragonard par Madame du Barry ¹¹⁰⁹ : le conflit entre le peintre et la favorite au sujet du montant de la rémunération¹¹¹⁰, « la susceptibilité du peintre fort pointilleux »¹¹¹¹, « une sorte de concours entre les deux artistes »,¹¹¹² la nécessité d'attiser les désirs du vieux roi,¹¹¹³ etc. Mais les hypothèses les plus mentionnées et soutenues sont les suivantes : la ressemblance du jeune homme du *Rendez-vous* avec Louis XV¹¹¹⁴ et « le goût du temps pour les sujets inspirés de l'antique »¹¹¹⁵.

Pour la première question, les chercheurs continueront la discussion presque stérile sur cette question de la ressemblance. En plus des chercheurs mentionnés plus haut, Mauclair et Fourcaud admettent cette hypothèse, tandis que Cailleux, Brière, Barbery et Réau ne l'acceptent pas¹¹¹⁶. Tout en reconnaissant certaines similarités,

¹¹⁰⁹ Par exemple, Portalis énumère cinq possibilités proposées par différents auteurs. Cf. Portalis, *op. cit.*, 1889, pp.97-98.

¹¹¹⁰ [Anonyme], *op. cit.*, *Revue universelle des arts*, 1858, t. 2, p. 82 ; Fourcaud, *op. cit.*, p. 217, note 1.

¹¹¹¹ L'auteur de l'article dans la *Revue universelle des arts*, Lagrange, Duhoussset, et Nolhac pensent que c'est l'artiste qui a refusé de livrer le cycle. Cf. [Anonyme], *op. cit.*, *Revue universelle des arts* ; Lagrange, *op. cit.* ; Duhoussset, *op. cit.*, Nolhac, *op. cit.*, 1918.

¹¹¹² Nous n'avons pas pu trouver cette hypothèse que Portalis rejette. Étant donné que Bachumont témoigne que les panneaux de Fragonard sont en place en 1772, Cailleux repousse cette idée. Cf. Bachumont, « Lettre du 20 juillet 1772 », *op. cit.*, 1780, t. 24, p. 161 ; Cailleux, *op. cit.*, juin 1935, p. 46.

¹¹¹³ Portalis propose cette conclusion étonnante. S'appuyant sur le témoignage de Bachumont, qui constate un grand nombre de nudités accumulées dans ce pavillon, il suppose que la peinture de Fragonard « dut être écartée comme trop décente ». Cf. Portalis, *op. cit.*, 1889, p. 98. Maucmair et Réau affirment que les compositions de Fragonard sont plus décentes que celles de Vien. Cf. Mauclair, *op. cit.*, p. 39 ; Réau, *op. cit.*, 1956, p. 77.

¹¹¹⁴ Portalis, *op. cit.*, 1885, p. 490 ; *op. cit.*, 1889, pp. 100-101 ; Josz, *op. cit.*, pp. 144-145 ; Nolhac, *op. cit.*, 1918, p.116. Grappe affirme déjà en 1923 qu'« on s'accorde généralement à prétendre que ces cinq tableaux nous racontent l'histoire des amours royales » [nous soulignons]. Cf. Grappe, *op. cit.*, 1923, p. 153. Mais il prétend que ce sont les propres amours de Fragonard et de Madeleine Guimard que les toiles évoquent. Cf. *Ibid.*, pp. 153-154. En 1992, Gallet affirme encore qu'« il est connu que les allusions trop transparentes aux amours du roi et de la comtesse en interdirent l'exposition » [nous soulignons]. Cf. *Madame du Barry*, cat. exp., *op. cit.*, 1992, p. 19.

¹¹¹⁵ Nevill, *op. cit.* ; Biebel, *op. cit.* ; G. Wildenstein, *Fragonard*, London, Phaidon, 1960 ; Posner, *op. cit.*, 1972 ; Kirby, *op. cit.* ; Cuzin, *op. cit.*, 1987 ; *Fragonard*, cat. exp., *op. cit.*, 1987 ; Rosenberg, *op. cit.*, 1989 ; Sheriff, *op. cit.* ; *Madame du Barry*, cat. exp., *op. cit.*, 1992, pp. 87-100.

¹¹¹⁶ Mauclair, *op. cit.*, p. 39 ; Fourcaud, *op. cit.*, p. 216 ; Brière, *op. cit.*, p. 25 ; Barbery, *op. cit.*, p. 643 ; Réau, *op. cit.*, 1956, p. 74.

Biebel et Bailey la rejettent comme raison du refus¹¹¹⁷. Bailey avance que la fille du *Rendez-vous*, coiffée avec un « chignon à la Dubarri », ressemble à la maîtresse royale de même que les figures à l'antique portant une chandelle, installées dans la salle à manger¹¹¹⁸.

Toutefois, Louis XV a déjà 61 ans entre 1771 et 1772, lors de l'exécution de ce cycle, et comme Barbery le soutient avec raison, il est bien difficile de lui identifier le jeune homme représenté. De surcroît, Madame du Barry se caractérise par des yeux un peu tombants et un regard alangui, comme le montrent beaucoup de ses portraits (fig. 622 ; 625), mais les jeunes filles représentées par Fragonard n'ont pas cette caractéristique. Aussi nous paraît-il hasardeux de prétendre que ces panneaux peindraient directement le roi et la maîtresse en titre. Dans son compte-rendu, Sauerländer reste attaché à la ressemblance pour soutenir l'hypothèse que les scènes d'amour de Fragonard gênent la commanditaire¹¹¹⁹. Mais la question de l'affinité elle-même n'a pas beaucoup d'importance, parce qu'en général, le lien allégorique entre un décor peint et son commanditaire est traditionnellement tout-à-fait banale. Il est donc naturel que Bachaumont, qui voit les panneaux de Fragonard installés dans le salon en juillet 1772, les interprète comme allégorie des amours de la favorite et du roi : « quatre grands tableaux de Sieur Fragonard, qui roulent sur les amours des bergers et semblent allégoriques aux aventures de la maîtresse du lieu »¹¹²⁰. Vu la nette différence de programme iconographique entre Fragonard et Vien, il peut être une des raisons du remplacement demandé par Madame du Barry.

¹¹¹⁷ Biebel, *op. cit.*, p. 212 ; Bailey, *op. cit.*, 2011, pp. 78-81 ; pp. 87-102.

¹¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 78-81.

¹¹¹⁹ Sauerländer, *op. cit.*, 2013, p. 293.

¹¹²⁰ Bachaumont, « Lettre du 20 juillet 1772 », *op. cit.*, 1777-1789, t. 24, p. 161.

Madame du Barry à la cour et son choix du décor peint

Née Marie-Jeanne Bécu, fille naturelle d'une couturière, Jeanne rencontre le vicomte Jean du Barry¹¹²¹ à l'âge de vingt ans, en 1763¹¹²². Elle commence à recevoir des hommes de très haute qualité comme le duc de Richelieu. Au début de 1768, elle se trouve sur le passage du roi, qui donne aussitôt ses ordres à Dominique-Guillaume Lebel, premier valet de chambre. Jean du Barry lui fait épouser son propre frère, le comte Guillaume, pour procurer à Jeanne un état-civil présentable à la Cour. Malgré maints empêchements, la comtesse du Barry sera présentée à la Cour comme maîtresse en titre en avril 1769.

L'entrée d'une fille du peuple à la cour fait scandale. Bien que son raffinement, ses attitudes douces et son indifférence à l'intrigue politique la réconcilie avec quelques courtisans¹¹²³, même après la chute du duc de Choiseul, elle reste l'objet de nombreux pamphlets, qui se moquent particulièrement de sa naissance roturière, de son élévation due à sa séduction et de sa carrière galante (Annexe 14). Une caricature ayant pour titre *Madame du Barril* (fig. 623), conservée actuellement à la Bibliothèque nationale de

¹¹²¹ Jean-Baptiste du Barry, aîné d'une ancienne famille de noblesse à Toulouse, sans grande fortune, ayant hérité 2000 livres et le titre de chevalier de Saint-Louis, épuise toute cette fortune en un an. Arrivé à Paris en 1753, il devient un débauché connu, surnommé Roué, gagnant une forte somme en fournissant des filles principalement à des hommes de qualité et de fortune.

¹¹²² Sur la vie de Madame du Barry, nous avons principalement eu recours aux monographies suivantes : C. Vatel, *Histoire de Madame du Barry d'après ses papiers personnels et les documents des archives publiques*, Versailles, L. Bernard, 1883 ; Saint-André, *op. cit.* ; Castries, *op. cit.* ; Castelot, *op. cit.* ; J. Haslip, *Madame du Barry: The Wages of Beauty*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1991.

¹¹²³ Le duc de Croÿ écrit dans son *Journal* qu'« elle ne paraissait pas être douée d'un esprit intrigant » et qu'« il ne paraissait pas que Madame du Barry eût envie de se mêler d'intrigues ni des affaires et qu'elle en restait au point où elle était ». Cf. E. de Cröy-Solore, *Journal de la cour*, Paris, Paleo, 2005, t. 4, p. 108 et p. 160. Pidansat de Mairobert écrit : « À moins d'avoir des raisons d'animosité particulière contre la favorite, on ne pouvait s'empêcher de l'aimer et revenir des impressions que le préjugé et ses ennemis avait répandues contre elle. Rien alors de si honnête, de si affable, de si doux. Elle montre la vertu rare, surtout parmi son sexe, de ne jamais dire du mal de personne et de ne jamais se permettre les plaintes ou les reproches qu'un sentiment bien naturel de vengeance pouvait lui suggérer contre ces envieux ». Cf. Pidansat de Mairobert, *Anecdotes sur Mme la comtesse du Barri*, s. l., 1775, p. 124.

France, est diffusée par le duc de Lauragais à la cour¹¹²⁴. La caricature représente la favorite en couturière, raillerie typique de sa naissance modeste, dans un baril souillé par un chien. Les chansons créent une image de la maîtresse qui, après une vie dissolue, parvenu à un rang qu'elle ne mérite pas, manœuvre insolemment le roi à sa guise par sa coquetterie, ses malices et son corps.

Dans cette situation, sa position devient délicate. Une des filles de Louis XV, Madame Marie-Louise devenue carmélite, qui s'inquiète de la relation entre le Roi Très Chrétien et la maîtresse, essaye d'engager le pape à dissoudre le mariage de la favorite et même à favoriser leur union formelle. Le bruit du mariage de la comtesse avec le roi est rapporté par Pidansat de Mairobert¹¹²⁵. L'histoire est très improbable, mais il existe des lettres conservées aux Archives de Vienne qui la mentionnent. *L'Histoire de Madame du Barry d'après ses papiers personnels et les documents des archives publiques* par Vatel, une des biographies les plus fiables, présente, comme pièce justificative, des lettres du secrétaire de l'Impératrice Marie-Thérèse et de l'ambassadeur autrichien à Paris¹¹²⁶. Saint-André raconte également cet épisode dans son ouvrage, *Madame du Barry d'après les documents authentiques*, considéré comme une des monographies traditionnelles¹¹²⁷.

Le roi est veuf depuis la mort de la reine Marie Leszczyńska en 1768. Carl Joseph, baron de Pichler, secrétaire de Marie-Thérèse, écrit alors à Mercy-Argenteau le 4 décembre 1771 : « On dit que le roi et le duc d'Aiguillon ont de fréquents pourparlers avec Madame Louise, la carmélite, qui doit fortement travailler à engager le pape à dissoudre le mariage de Mme du Barry pour la mettre à même

¹¹²⁴ Pidansat de Mairobert, *op. cit.*, 1775, pp. 135-136.

¹¹²⁵ *Ibid.*, pp. 175-177.

¹¹²⁶ Vatel, *op. cit.*, p.137.

¹¹²⁷ Saint-André, *op. cit.*, pp.165-166. Les principales monographies le suivent. Cf. Castries, *op. cit.*, pp. 140-141 ; Castelot, *op. cit.*, pp. 138-140 ; Haslip, *op. cit.*, pp. 83-85.

d'épouser le roi »¹¹²⁸. Mercy-Argenteau répond à Marie-Thérèse le 29 février 1772 : « Le chancelier, à l'aide de l'archevêque de Paris, réussit assez à entraîner Madame Louise dans des objets d'intrigue dont cette princesse ne se doute peut-être pas »¹¹²⁹. Après que le roi tombe malade et souffre de la peur de la mort et de l'enfer en mars 1772, un arrêt rendu par le Châtelet prononce en mai la séparation de biens et de corps de Madame du Barry et de son mari formel, Guillaume. C'est en juillet de la même année que Bachaumont interprète la série de Fragonard comme allégorie des aventures du roi et de la favorite et qu'elle retourne cet ensemble au peintre et passe ensuite la nouvelle commande à Vien.

Dans ces circonstances délicates, la comtesse préfère sans doute l'ensemble de Vien pour plusieurs motifs. Les amours représentées par Fragonard, dont quelques motifs sous-entendent le libertinage, même nuancé, et les femmes qui dominent l'homme par la force de l'amour, sont plutôt à rapprocher de l'image attribuée à la maîtresse par les pamphlets. La représentation qui fait penser à une relation frivole et qui risque d'offenser la décence ne serait pas favorable à la comtesse. Au contraire, la représentation de femmes simples et douces dans le cycle de Vien contribuerait à sauver sa réputation et l'amour pur qui conduit au mariage doit être convenable pour la situation de l'époque de la favorite.

Goût de Madame du Barry et son choix

L'autre hypothèse attribue la raison du remplacement des panneaux de Madame du Barry à la question stylistique. Biebel la lui attribue définitivement.

¹¹²⁸ Vatel, *op. cit.*, p. 137.

¹¹²⁹ Florimond de Mercy-Argenteau, *Correspondance secrète entre Marie-Thérèse et le comte de Mercy-Argenteau : avec les lettres de Marie-Thérèse et de Marie-Antoinette*, Paris, F. Didot frère, fils, 1874, t. 1, pp. 282-283.

Beaucoup d'études ultérieures le suivent, mais à précisément parler, les nuances des points de vue diffèrent selon les chercheurs. Tandis que Biebel et Cuzin soulignent l'évolution stylistique selon les catégories de l'histoire de l'art, rococo et néoclassicisme, Bailey met en valeur le génie original de Fragonard qui dépasse le travail collectif. À précisément parler, les argumentations des chercheurs comprennent souvent la question purement stylistique ainsi que l'engouement pour l'iconographie à l'antique, il serait donc souhaitable de discuter un terme plus large et englobant : le goût. L'histoire du goût ne peut être réduite à l'histoire stylistique, car celle-là permet de révéler les imaginaires individuels et collectifs de l'époque, et le goût détermine et influence la commande, la réalisation et la réception des arts. Nous examinons maintenant le goût de Madame du Barry et son souci de représenter sa personnalité.

Sahut résume la particularité du goût de Madame du Barry en double caractère « privé » et « public » : son ambition galante et royale¹¹³⁰. Nous utiliserons plus précisément « privé » et « officiel », car la relation personnelle de la comtesse avec Louis XV amène une ambition galante, tandis que son statut comme maîtresse en titre du roi la conduit vers l'« officiel »¹¹³¹. De même que la complexité du statut de Madame du Barry, le pavillon de Louveciennes a ce caractère double : il est à la fois un espace « privé », dans lequel le roi et la favorite se retirent, et un espace « officiel », où la maîtresse royale donne des fêtes et des banquets.

La volonté privée et galante de la favorite se reflète bien dans ses portraits. À propos de son portrait par Drouais, Bachaumont souligne que son « principal caractère est un air de volupté répandu sur l'ensemble de sa personne »¹¹³². Le *Portrait de Madame du Barry* (fig. 622), exécuté en 1771 par Greuze, la représente en

¹¹³⁰ *Madame du Barry*, cat. exp., *op. cit.*, 1992, pp. 102-103.

¹¹³¹ Nous adoptons le terme « public » à la destination de la population.

¹¹³² Bachaumont, « Lettre II du 25 août 1771 », *op. cit.*, t. 13, 1777-1789, p. 92.

robe d'intérieur, la joue appuyée sur la main dans un air alangui et presque langoureux. Le portrait d'après Jacques Fabien Gautier-d'Agoty (fig. 624), qui représente la favorite en déshabillé, l'air dégagé, crée une ambiance très intime et douce. Beaucoup de portraits, qui représentent Madame du Barry en déesse tel le *Portrait de Madame du Barry en Flore* peint par Drouais en 1769 (fig. 625), traduisent amplement son charme physique par une robe fine et très décolletée. De plus, la comtesse a voulu faire sculpter à Pajou sa statue en Hébé¹¹³³, montrant sa volonté d'être la fontaine de jouvence du vieux roi. Le duc de Croÿ a signalé que la favorite « l'amusait » et que le roi « avait l'air rajeuni et n'avait jamais été plus gai ». Avec elle, Louis XV est « fort aimable, plus parlant »¹¹³⁴.

Il faut que la favorite distraie le roi de sa hantise de la mort par l'illusion de la jeunesse et de la sensualité pour maintenir son statut. Le décor du pavillon correspond parfaitement à ce besoin : thèmes de l'amour, la nudité de baigneuses, l'innocence sentimentale de l'enfance. La tenture des *Amours des Dieux* et les ensembles de Fragonard et de Vien font partie des sujets amoureux. Pidansat de Mairobert constate un grand nombre de nudités accumulées dans ce pavillon et son château¹¹³⁵, comme le prouvent la *Baigneuse* de Christophe-Gabriel Allegrain, celle de Falconet et une *Jeune femme endormie* de Pajou, montrant combien le charme sensuel compte pour l'exigence « privée ». En plus de quatre dessus de porte des portraits d'enfants installés dans le salon en cul-de-four, la comtesse a plusieurs figures similaires entre 1769 et 1772¹¹³⁶.

¹¹³³ Il existe un modèle en terre cuite, mais non l'œuvre achevée. Cf. *Pajou* cat. exp., *op. cit.*, 1997, pp. 236-237.

¹¹³⁴ Duc de Croÿ, *op. cit.*, t. 4, p. 108.

¹¹³⁵ Portalis, *op. cit.*, 1885, t. 2, 487. Portalis ne précise pas la source.

¹¹³⁶ Au château de Louveciennes, deux dessus de portes sont livrés par Drouais : « le portrait de Mlle Betzi » et « un enfant tenant un nid d'oiseau ». Cf. *Madame du Barry*, cat. exp., *op. cit.*, 1992, p. 107 ; p. 116, note 27. Elle possède en plus dans sa collection : un « tableau d'un petit garçon tenant une pomme » livré en 1769 ; un « portrait de Mlle Luxembourg couronnant Mirza » livré le 9 décembre 1770, et un autre « portrait de Mlle Betzi jouant avec un chat »,

Elle possède également les œuvres de Greuze : la fameuse *Cruche cassée* (fig. 626), un *Garçon en habit rayé jouant avec un chien* (fig. 627), un *Jeune enfant qui joue avec un chien* (fig. 628)¹¹³⁷.

L'ambition officielle de la maîtresse en titre se traduit évidemment par son patronage des arts et des lettres, suivant l'exemple de Madame de Pompadour. La comparaison étant inéluctable avec son illustre devancière, selon Pidansat de Mairobert¹¹³⁸, elle considère qu'« elle ne pouvait s'illustrer que par une protection éclatante envers les arts ». Selon Papillon de La Ferté, un des premiers-gentilshommes et directeur des Menus-Plaisirs, elle s'occupe des programmes de fêtes, bals, concerts, théâtres et réceptions des mariages du comte de Provence et du comte d'Artois¹¹³⁹. Elle accorde aussi sa protection à Mademoiselle Raucourt et Mademoiselle Dubois, actrices de la Comédie française. Ces activités montrent son intention de s'illustrer comme protectrice des arts dont elle semble consciente de l'importance pour établir pleinement son statut de maîtresse en titre¹¹⁴⁰. C'est surtout le projet du nouveau château de Louveciennes par Ledoux (fig. 629), projet extravagant mais non réalisé à cause de la mort de Louis XV, qui traduit son désir de briller dans ce domaine.

Le choix des artistes révèle bien la sensibilité de la favorite à la fois à la

livré le 2 février 1772. Cf. *Ibid.*, p. 107 ; p. 116, note 28. Ces toiles sont décrites dans l'« État des tableaux, statues, meubles et d'autres effets appartenant à Madame La comtesse Du Barry (13 mai-23 juin 1774) » (B.N. Mss. fr., 8158, f° 33) ; l'« État des tableaux, statues, groupes et autres effets [...] » (B.N. Mss. fr., 8158, f° 35) ; l'inventaire du 6 mars 1793 (A.N., F⁷ 4682) ; l'« Extrait des procès-verbaux de la Commission de Louveciennes relativement aux effets précieux. (29 pluviôse an II) » (A.D. 78, IV, Q36) ; l'inventaire 7 fructidor an II (A.D. 78, IV, Q36) ; l'inventaire du 29 nivôse an III (A.D. 78, IV, Q36).

¹¹³⁷ Ces toiles sont décrites dans l'« État des tableaux, statues, meubles & autres effets [...] » (B.N., Mss. franç. 8158, f° 33-34) ; l'« État des tableaux, statues, groupes et autres effets [...] » (B.N., Mss. franç. 8158, f° 35) ; l'« Extrait des procès-verbaux de la Commission de Louveciennes » (A.D. 78, IV, Q36) ; l'inventaire du 7 fructidor an II (A.D. 78, IV, Q36). Cf. *Madame du Barry*, cat. exp., op. cit., 1992, p. 107 ; Bailey, op. cit., 2011, p. 54.

¹¹³⁸ Pidansat de Mairobert, op. cit., 1775, p. 194 ; *Madame du Barry*, cat. exp., op. cit., 1992, p. 136.

¹¹³⁹ Saint-André, op. cit., p. 274.

¹¹⁴⁰ Bailey, op. cit., 2011, pp. 55-59.

nouveauté et au « bon goût » pour s'affirmer. Il est significatif qu' au détriment de Gabriel, premier architecte du roi, elle engage Ledoux et Louis Delanois, menuisier, qui n'ont jamais été chargés de travaux pour la couronne. Ledoux a alors une relation étroite avec l'entourage de Madame du Barry : le prince de Soubise, Jean-Benjamin de Laborde, conseiller de la collection de la peinture de la favorite, la princesse de Montmorency et la duchesse de Valentinois¹¹⁴¹. Il est à noter que le nouveau style relève d'une mode, mais à la différence du style rocaille, tend aussi à échapper à la condamnation radicale. L'excès du goût « à la grecque » dans les années 1760 est critiqué par Ange-Laurent de La Live de Jully, Cochin ou Grimm, mais Grimm écrit que « Cet excès est ridicule, sans doute ; mais qu'importe ? Si l'abus ne peut s'éviter, il vaut mieux qu'on abuse d'une bonne chose que d'une mauvaise »¹¹⁴² et que « les bijoux qu'on fait aujourd'hui à Paris sont de très bon goût, que les formes en sont belles, nobles et agréables, au lieu qu'elles étaient toutes arbitraires, bizarres et absurdes, il y a dix ans »¹¹⁴³. Cochin soutient que « quoi qu'il se fasse toujours de bien mauvaises choses, elles sont du moins plus approchant du bon que le mauvais goût qui les a précédées »¹¹⁴⁴. Ainsi le choix du nouveau style, qui peut montrer à la fois la noblesse et la sensibilité pour la nouveauté, doit être bien équilibré pour Madame du Barry. L'exigence « officielle » que la favorite impose au pavillon se reflète surtout dans des caractéristiques exceptionnelles pour une maison de plaisance de petites dimensions : la « salle à manger = salon » pour un banquet ; le salon ovale, bien que petit, somptueux, à pilastres, et les peintures des plafonds dans les pièces principales.

Le goût personnel et l'exigence sociale est également compatible dans son

¹¹⁴¹ *Madame du Barry*, cat. exp., *op. cit.*, 1992, p. 12 ; Bailey, *op. cit.*, 2011, p. 53.

¹¹⁴² Grimm et al., « lettre du 1 mai 1763 », *op. cit.*, 1879, t. 5, p. 282. Cf. Cité dans Eriksen, *op. cit.*, 1974, p. 265.

¹¹⁴³ *Ibid.*, p. 282.

¹¹⁴⁴ C.-N. Cochin, *Mémoires inédites*, éd. par Charles Henry, Paris, Bauer, 1880, pp. 142-143. Cf. Cité dans Eriksen, *op. cit.*, 1974, p. 269.

inclination pour la simplicité. Selon Goodman, l'iconographie des portraits de Madame de Pompadour (fig. 217 ; 219) est héritée de la tradition du portrait de belles femmes savantes, richement habillée¹¹⁴⁵. En revanche, peu de portraits représentent Madame du Barry en robe somptueuse comme sa devancière et la comtesse préfère les vêtements blancs et simples de sa vie quotidienne¹¹⁴⁶. Tout en représentant l'ambition de la protectrice des arts, le *Portrait de Madame du Barry en muse* (fig. 589), peint par Drouais en 1771, diffère des portraits de la marquise dans le goût « à l'antique ». C'est notamment l'attachement de Madame du Barry à la sculpture qui est révélateur de sa double ambition « privée » et « officielle ». Gaborit met en relief son goût particulier pour la sculpture¹¹⁴⁷. La nudité s'impose dans sa collection, ce qui montre combien le charme sensuel compte pour l'exigence « privée ». Mais la favorite a aussi des copies d'après antique tel que l'*Apollon du Belvédère*, de petits marbres tels que l'*Amour se disposant à décocher une flèche* et des vases de marbre et de porphyre, ce qui est remarquable, parce que la sculpture est considérée comme un art austère. Diderot affirme que c'est un « art qui est si grave, si sévère, qui demande tant de caractère et de noblesse »¹¹⁴⁸. Le fait que la comtesse continue à commander des sculptures même après la mort du roi pourrait indiquer qu'elle a une préférence personnelle pour cet art « noble ». C'est son portrait par Pajou qui témoigne de son goût pour le style classique. À partir de 1770, elle commande plusieurs bustes d'elle-même à Pajou et ensuite à la manufacture de Sèvres. Selon les mémoires de l'artiste, la favorite exige d'être coiffée à l'antique dans un de ces portraits¹¹⁴⁹. Le

¹¹⁴⁵ E. Goodman, *The Portraits of Madame de Pompadour: celebrating the femme savante*, Berkeley, University of California Press, 2000.

¹¹⁴⁶ B. Scott, *op. cit.*, p. 70.

¹¹⁴⁷ *Madame du Barry*, cat. exp., *op. cit.*, 1992, pp. 121-130.

¹¹⁴⁸ Diderot, « Salon de 1767 », *op. cit.*, 1966, t. 11, p. 349. Cf. Cité dans *Madame du Barry*, cat. exp., *op. cit.*, 1992, p. 128.

¹¹⁴⁹ *Pajou*, cat. exp., *op. cit.*, 1997, pp. 238-246.

cinquième buste (fig. 516), exposé au Salon de 1773, se distingue par la délicatesse de la draperie. Dans le salon en cul-de-four aussi, où les ensembles de peinture sont installés, se trouvent une statue de l'Amour et une de la Comédie.

Le choix du cycle de Vien par Madame du Barry exprime également l'exigence de ce double goût « privée » et « officiel ». Évidemment, le thème de l'amour que la comtesse demande aux deux peintres correspond à son dessein « privé ». Le choix de Fragonard par la favorite peut s'expliquer par le statut de Fragonard dans le milieu artistique. Il faut rappeler que Fragonard reçoit alors des commandes royales les unes après les autres, même s'il exécute des sujets galants pour les amateurs. Cela implique qu'il reste encore apprécié dans le milieu officiel malgré la déception des auteurs de la critique du Salon. Avant de passer commande à Fragonard, la favorite achète pour la salle à manger du château de Louveciennes des toiles de ce peintre, appartenant alors à Drouais : *Les Trois Grâces* (fig. 630), *L'Amour embrassant l'Univers* (fig. 631), *Vénus et l'Amour* ou *Le Jour* (fig. 632) et *La Nuit* (fig. 633). Madame du Barry conserve toutes ces toiles jusqu'à sa mort¹¹⁵⁰, ce qui prouve qu'elles lui plaisent. Ledoux, responsable de l'ensemble et des détails du décor du pavillon, aurait pu choisir Fragonard, qui travaille aussi pour l'hôtel de Guimard¹¹⁵¹.

Le cycle de Vien répond bien au goût « privé » de Madame du Barry pour la candeur et le sentimentalisme que son choix d'œuvres de Greuze révèle. Les termes que Diderot emploie dans sa critique font constater qu'il trouve quelques affinités entre les jeunes filles de Vien et celles de Greuze. À propos de *La Marchande d'amours* (fig. 581), dont il apprécie « la mollesse et la vérité des chairs »¹¹⁵², il affirme que « Ce

¹¹⁵⁰ L'inventaire du 6 mars 1793 mentionne ces tableaux dans la salle à manger : « Quatre tableaux dessus-de-porte représentant différents sujets » (A.N., F⁷ 4682). Baulez affirme qu'il s'agit des toiles de Fragonard. Cf. *Madame du Barry*, cat. exp., op. cit., 1992, p. 75, note 53.

¹¹⁵¹ Bailey soutient cette hypothèse. Cf. Bailey, op. cit., 2011, p. 61.

¹¹⁵² Diderot, « Salon de 1763 », op. cit., 1966, t. 10, p. 177.

sont [...] des pieds, des mains et des bras à *baiser* mille fois » [nous soulignons]¹¹⁵³. Sur *La Jeune fille qui pleure son oiseau mort* (fig. 634) de Greuze, il écrit : « Ô la belle main ! la belle main ! le beau bras ! Voyez la *vérité* des détails de ces doigts ; et ces fossettes, et cette *mollesse*, et cette teinte de rougeur [...]. On s'approcherait de cette main pour la *baiser*, si on ne respectait cette enfant et sa douleur » [nous soulignons]¹¹⁵⁴.

Le goût « officiel » de Madame du Barry pour la noblesse peut être également satisfait par l'ensemble de Vien. Son attachement à la sculpture et surtout sa préférence pour les marbres aux lignes élégantes dans un style « à l'antique » est en résonance avec son choix de Vien, dont la composition et les attitudes des personnages ressemblent parfois à un bas-relief. Elle doit être sûre que Vien exécutera un ensemble noble qui conviendra à la maîtresse en titre de Louis XV. Ce qui doit compter pour elle, c'est particulièrement la fusion du cadre antique et du thème riant, préférée par des femmes intellectuelles comme Madame Geoffrin. Il est certain que les sujets « à la grecque » plaisent à Madame du Barry, non seulement parce qu'elle possède la paire de *La Marchande d'amours* et de *L'Amour fuyant l'esclavage*, offerte par le duc de Brissac, mais aussi qu'elle commande encore elle-même une autre paire, *Sapho chantant ses vers en s'accompagnant de la lyre* et *Glycère cueillant des roses*, actuellement perdue mais qui a un véritable succès au Salon de 1787¹¹⁵⁵. Le sujet de l'amour à la fois délectable et irréprochable, le cadre antique pur et noble, le style calme et élégant « à l'antique » et la narrativité claire qui relève de la peinture d'histoire et qui permet de présenter explicitement l'identité sociale et privée de Madame du Barry, tout cela

¹¹⁵³ *Ibid.*, p. 179.

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 343.

¹¹⁵⁵ L'inventaire du 6 mars 1793 mentionne « deux autres tableaux représentant une joueuse de lyre et l'autre cueillant des roses » dans le « salon de compagnie donnant sur le jardin » (A.N., F⁷ 4682). Cf. Gaetgens et Lugand, *op. cit.*, p. 205.

répond parfaitement aux exigences de la commanditaire.

Complexité de l'évolution du goût et de la réception

Nous avons confronté, jusqu'ici, les deux ensembles de Fragonard et de Vien. Mais il faut souligner que les deux peintres s'adaptent au courant du goût et à la fonction décorative des panneaux. Sur le plan thématique, Fragonard essaie d'atténuer le caractère du jeu dans la représentation de l'amour. Cette ambivalence se reflète dans les commentaires contradictoires sur ces panneaux, écrits aux XIX^e et XX^e siècles. Grappe soutient que « l'héroïne ressemble à une grande coquette »¹¹⁵⁶. Gordon affirme également que « *Fragonard's figure, clutching her heart to her breast, is a frivolous and scarcely disguised erotic symbol of an indecisive maiden about to succumb to the pleasure of love* »¹¹⁵⁷. Au contraire, Mauclair écrit que les « costumes sont décents, les attitudes amoureuses mais pures » et que « les compositions de Fragonard sont, en effet, fort décentes », concluant qu'« atténuant le libertinage et généralisant l'allégorie, il [Fragonard] a su s'élever à la poésie pure »¹¹⁵⁸. Nolhac partage sa vue : « Frago, [...] qui se faisait ici celui [l'amour] de l'émotion chaste et de la tendresse »¹¹⁵⁹. Saint-André avance : « Ce fut sur la toile la plus chaste des idylles »¹¹⁶⁰. De plus, le peintre représente d'abord les personnages en costume « à la bergère » puis les rend plus élégants. Sur le plan stylistique, il choisit le blanc nacré, sobre, pour le costume de l'héroïne au lieu du rouge et du jaune qu'il utilise dans les esquisses. Ce changement de la couleur entraîne une modification stylistique des tableaux.

¹¹⁵⁶ Grappe, *op. cit.*, 1923, p. 154.

¹¹⁵⁷ K. Gordon, *op. cit.*, p. 260.

¹¹⁵⁸ Mauclair, *op. cit.*, p. 40 ; p. 39 ; p. 44.

¹¹⁵⁹ Nolhac, *op. cit.*, 1918, p. 115.

¹¹⁶⁰ Saint-André, *op. cit.*, p. 259.

D'autre part, quelques caractéristiques complexes se trouvent aussi dans la série de Vien. À propos du thème, ne peut-on pas ressentir une atmosphère presque lesbienne dans le *Serment de l'amitié*, tellement intime? Comme nous l'avons mentionné plus haut, Diderot perçoit une séduction semblable entre les jeunes filles de Vien et celles de Greuze. Le sentimentalisme, qui paraît décent à première vue, semble sous-entendre une atmosphère érotique des jeunes filles innocentes. Au niveau du style, pour répondre à la fonction de ces panneaux qui ornent un salon, Vien emploie les couleurs vives et les lignes ondulantes que les attitudes des personnages constituent, inédites jusque-là dans les sujets «à la grecque» qui recherchent plutôt la sobriété. L'évolution du goût n'est pas linéaire, non plus. Bien qu'appréciés par les connaisseurs, les sujets «à la grecque» et le style «à l'antique» de Vien n'obtiennent pas une popularité générale, ce qui indique la diversité des goûts selon les milieux.

Dans ce pavillon décoré de pilastres et de motifs classiques, le cycle «à la grecque» de Vien renforce mieux l'homogénéité de la décoration que celui de Fragonard à personnages en costumes à la fois théâtraux et pastoraux. L'attribution du choix de Vien à la montée de la faveur pour le goût «à la grecque», sur laquelle la plupart des chercheurs s'accordent actuellement, est convaincante. Mais il faut se garder de confondre le goût «à la grecque» et le néoclassicisme. Tout comme le goût «à la grecque» dans l'ornement¹¹⁶¹, les sujets «à la grecque» et le style «à l'antique» de Vien ne se limitent pas à la catégorie du «néoclassicisme», que les historiens ont inventé pour l'histoire stylistique, et couvrent diverses questions plus amples, comme nous l'avons vu plus haut¹¹⁶².

Bien que les chercheurs considèrent souvent le pavillon de Louveciennes comme

¹¹⁶¹ Rabreau, *op. cit.*, 2010.

¹¹⁶² Nous sommes tout-à-fait de l'avis de Bailey qui affirme qu'il ne s'agit pas des catégories inventés par les historiens modernes. Cf. Bailey, *op. cit.*, 2011, p. 101.

le premier exemple du « néoclassicisme », l'ensemble de son décor subit une critique sociale, semblable à la rébrobation du style rocaille, qui retient notre attention. Bachaumont reproche le décor de la manière suivante : « Il résulte de l'admiration de tant des beautés légères, fragiles et vaines, que le local est trop mesquin pour la favorite du grand roi, que les détails sont trop recherchés, trop fastueux, trop immensément chers pour une particulière et qu'on ne peut concevoir d'autre idée à la vue d'un pareil contraste que s'imaginer d'être dans une petite maison... On ne peut calculer ce qu'a coûté ce colifichet, où tout est de fantaisie et n'a d'autre prix que la cupidité de l'artiste et la folie de la propriétaire »¹¹⁶³. Le marquis de Bombelle parle d'« un pavillon dont le luxe est un objet de curiosité et de critique pour tous les étrangers »¹¹⁶⁴, « célèbre par les dépenses qu'y fit faire Louis XV pour Mme Du Barry et que les étrangers vont encore voir pour juger de ce faste déplacé »¹¹⁶⁵. L'impression que Dulaure a du pavillon de Louveciennes est également révélatrice de la relation étroite entre la valeur artistique et la valeur sociale : « Ce n'est ni la richesse ni un travail délicat qui constitue la beauté, c'est l'art de donner à chaque objet le caractère qui lui convient ; ceux qui par leur nature exigent la simplicité ou la solidité offrent un exemple de mauvais goût lorsqu'ils sont chargés de richesse ou d'ornements ; mais on opposera que le luxe, la mode le veulent ainsi. Le vrai beau est indépendant des modes et du luxe ; les artistes doivent diriger l'un et l'autre et non pas s'y soumettre »¹¹⁶⁶.

D'après ces vues, qui les identifient à la valeur pécuniaire vulgaire et au mauvais goût, le luxe et la mode conviennent peu au statut « noble » de la maîtresse royale, parce qu'ils s'opposent à la vraie beauté qui ne peut provenir que de la convenance. Le goût

¹¹⁶³ Bachaumont, « Lettre du 20 juillet 1772 », *op. cit.*, 1777-1789, t. 24, p. 161.

¹¹⁶⁴ M. Bombelles (marquis de), *Journal*, Genève, Droz, 1978, v. 1, p. 131.

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 251.

¹¹⁶⁶ Dulaure, *op. cit.*, p. 19.

« à la grecque » met à profit autant de liberté d'invention que le style rocaille pour intégrer leur manière décorative au vocabulaire inspiré de l'antique au détriment de la convenance ou de la bienséance¹¹⁶⁷. Les reproches, cités plus haut, s'appuient sur le même jugement de valeur que celui que Voltaire et Blondel portent sur le style rocaille. Les auteurs du XVIII^e siècle discutent beaucoup sur le luxe¹¹⁶⁸. Les aristocrates qui désirent accaparer le luxe critiquent farouchement l'ostentation des bourgeois qui s'emparent d'un droit qui devrait leur être réservé. C'est probablement la raison pour laquelle le luxe est progressivement mis en rapport avec la bourgeoisie prétentieuse. La réprobation de Butini contre un luxe excessif est révélatrice : « Malheur surtout aux Bourgeois ambitieux qui s'honorent de la familiarité des grands ! Ils se croient hommes de qualité, [...] ils en [des ducs et des princes] prennent les tons, les manières, les modes, la dépense ; ils veulent marcher leurs égaux »¹¹⁶⁹. Bien que Madame du Barry exige le luxe et le nouveau goût pour s'assurer une position à la fois en tant que maîtresse en titre et protectrice des Arts, cela a pour conséquence de provoquer la critique, suscitée, en partie, par l'antipathie contre la maîtresse royale qui, issue d'une classe très modeste, atteint le sommet de la hiérarchie sociale de la monarchie.

En conclusion, avec le thème amoureux, convenant à la fonction de l'espace, la naïveté sentimentale qui correspond au goût personnel de la favorite et à l'engouement de l'époque, le cadre antique qui se rapporte au grand genre, l'idée de l'aspect moral et sincère de l'amour, représentée d'une manière explicite, le cycle de Vien répond

¹¹⁶⁷ Rabreau, *op. cit.*, 2010, p. 45.

¹¹⁶⁸ Sur la question du luxe, nous avons eu recours à l'ouvrage suivant. K. Scott, *op. cit.*, pp. 222-239.

¹¹⁶⁹ Butini, *op. cit.*, p. 21.

parfaitement aux exigences de Madame du Barry pour le décor d'un salon de son pavillon. Bien qu'opposées à bien des égards, les séries de Fragonard et de Vien présentent cependant les intentions délicates et complexes des peintres pour atténuer les caractéristiques de chaque ensemble. Le pavillon de Louveciennes, où la favorite exige que le luxe et le nouveau goût représentent sa personne sociale, subit une critique similaire à celle du style rocaille, ce qui prouve que l'évolution du goût ne s'explique pas par l'antithèse ou le remplacement simple de catégories définies par l'histoire stylistique.

Conclusion

Cette thèse vise à montrer l'évolution de l'idéal de la peinture (la théorie, la critique d'art ou le goût) et la réalité de sa pratique (la commande, la conception, la création et l'exécution), entraînée par la popularisation des modes de réception des Beaux-Arts au cours du XVIII^e siècle, en mettant en lumière des cycles et des séries à sujets profanes, en particulier des décors peints. Cette étude s'inscrit dans la continuité de recherches récentes qui essaient de saisir la peinture, dite « rococo », en elle-même et non comme antithèse ou transition vers le courant suivant, et de la comprendre par rapport au développement des différentes institutions culturelles modernes. En examinant les intentions des commanditaires, les ambitions des artistes et diverses réactions des spectateurs, nous avons essayé de montrer que la commande, la réalisation et la réception des décors peints deviennent complexes. Malgré des préjugés enracinés qui considèrent la peinture de cette période comme simplement « dégénérée », « décorative », « insignifiante », même par ses contemporains, nous souhaitons éclairer le fait que les artistes, conscients de leur liberté de création, prennent l'initiative de leurs carrières et que, confrontés à la diversification des modes de réception, ils élaborent soigneusement des œuvres très riches qui témoignent de leurs talents propres.

Le XVIII^e siècle est non seulement une période florissante qui connaît une grande évolution thématique et stylistique, mais également celle du développement de divers cadres ou institutions modernes, tels que l'élargissement du public des œuvres d'art, l'établissement du marché de l'art, la politique culturelle, le Salon et la critique d'art,

qui exercent tous une forte influence sur la création artistique et la carrière des peintres. Au début du siècle, l'émergence des amateurs favorise l'accroissement des genres à apprécier, en soutenant notamment les peintres de l'école du nord : la peinture de genre, la fête galante, le paysage et la nature morte. L'intelligence de l'usage de l'allégorie, appréciée par les connaisseurs du XVII^e siècle dans les grands décors des châteaux royaux, cède la place à l'art de peindre, qui commence à être prisé par les amateurs. L'art de la peinture se développe alors de façon dynamique.

Le prestige de la peinture d'histoire, que le siècle précédent privilégiait, n'est jamais mis en doute durant le siècle des Lumières, où naît une nostalgie pour l'époque du Roi-Soleil. Le programme iconographique et stylistique et l'expression narrative sont soigneusement conçus, surtout dans les décors peints, comme le montrent bien les cycles de Natoire. L'ensemble de la galerie du château de La Chapelle Godefroy est un exemple de la lecture attentive du texte par le peintre et de son élaboration d'un programme iconographique qui répond habilement aux intentions du commanditaire et qui mette en valeur son talent en tant que peintre d'histoire. Le programme exceptionnel du cycle du salon de la princesse de Soubise par rapport à la tradition iconographique du sujet correspond bien aux conditions du commanditaire, nouvellement marié. Cet ensemble montre également un succès de l'effet décoratif qui intègre les images dans l'ensemble de l'ornement entourant la peinture. La peinture d'histoire est également susceptible d'une interprétation libre sous l'influence d'autres genres, ce que les œuvres de Boucher montrent. Tout en respectant plusieurs traditions de narration, l'ensemble du château de Crécy de Madame de Pompadour, exemple rare d'un cycle de Boucher, révèle une grande influence de la peinture pastorale, inspirée par la fête galante et la peinture de genre de l'école du nord, sur la peinture d'histoire, ce qui contribue à la fusion des genres et convient à un mode de réception très privé, dans

un espace intime.

Cette liberté de recherches artistiques, que les peintres doivent à l'élargissement du public, entraîne pourtant un phénomène inverse au milieu du siècle. Après que le Salon a lieu régulièrement, à partir de 1725, le public se diversifie encore davantage qu'au début du siècle et la critique d'art se développe. Bien que les chercheurs pensent souvent que l'échec du Concours de peinture d'histoire, organisé par le duc d'Antin annonce la « dégénération » de ce grand genre, les critiques des années 1720 et 1730 avaient l'habitude de souligner la prééminence de l'école française. Les spectateurs, qui ont différents statuts et diverses formations intellectuelles, apportent ensuite une multiplicité de vues dans la critique d'art. Bien que Natoire et Boucher, deux peintres « décoratifs », essaient de mettre en valeur leur talents particuliers dans le milieu artistique en pleine mutation, ils deviennent les cibles principales de la critique de La Font de Saint-Yenne sur le Salon de 1746. Les appréciations sur leurs œuvres reflètent clairement la polémique entre, d'une part, les amateurs, collectionneurs et peintres et, d'autre part, les critiques et hommes de lettres. Malgré son talent indéniable, Boucher est parfois considéré comme pernicieux pour les jeunes peintres de l'école française. Les amateurs craignent que la propagation des critiques d'art défavorables aux œuvres des académiciens déshonore l'école française aux yeux des étrangers¹¹⁷⁰. Nous pouvons y reconnaître une ambivalence : fierté pour l'éminence de l'école française et nécessité de sa réforme. Il s'agit également d'une diversification de modes de réception. L'espace *public*, tel que l'exposition ou le musée, est destiné à apprécier les œuvres du point de vue purement esthétique et en les décontextualisant, il risque d'obscurcir la richesse de la signification originale des décors peints destinés à un

¹¹⁷⁰ Par exemple, l'abbé Le Blanc critique La Font de Saint-Yenne de ce point de vue. Cf. Le Blanc, *op. cit.*, 1747, p. 14.

espace soit officiel soit privé. Les artistes, qui travaillent surtout dans le domaine du décor peint, pâtiront de l'incompréhension ou de l'oubli moderniste, dont quelques symptômes originels peuvent se reconnaître déjà dans la critique d'art en germination.

Dans cette situation, sous la direction du marquis de Marigny, Charles-Nicolas Cochin, graveur lui-même, nommé en 1755 chargé du détail des Arts, prend alors l'initiative inédite dans la politique artistique d'inciter les artistes à l'*émulation*. Cela devient le dessein principal des commandes officielles. Les décors peints des résidences royales ne sont plus réservés à l'exaltation de l'autorité monarchique, mais désormais destinés principalement à la présentation du *progrès des Arts*. Dans les années 1760, on voit naître une volonté de la direction des Bâtiments du roi de réformer la peinture d'histoire, car elle prend conscience du dynamisme propre à la peinture et est confrontée à la diversification des modes de réception. Dans ce sens, les décors du château de Choisy et du Petit Trianon, qui occupent une place très importante dans la politique culturelle de cette période, sont révélateurs de la direction de Cochin. La série de la galerie de Choisy est un exemple du renouvellement de la peinture d'histoire à sujet antique. L'introduction d'une dimension sociale contemporaine traduit l'idéal des encyclopédistes à l'époque où l'image de Louis XV comme monarque bienfaiteur est mise à l'épreuve, jetant de l'ombre sur l'autorité royale. Puisant sa source dans *Les Quatre saisons*, *Les Quatre éléments* et *Les Douze mois*, la série de la salle à manger du Petit Trianon, qui appartient à ces sujets rebattus, cherche à développer une nouvelle interprétation, fondée sur la philosophie des Physiocrates. Le choix des peintres de styles différents pour exécuter ces travaux ne doit pas être compris comme un manque de cohérence ou une discordance dans ce projet, mais comme une volonté de présenter la richesse de la peinture française. Il ne faut pas considérer simplement ces deux décors peints comme issue d'une volonté réactionnaire, du retour ou de la réhabilitation

de la peinture d'histoire du règne de Louis XIV, ou encore de la préfiguration du néoclassicisme, mais il s'agit de reformuler la peinture d'histoire sous l'influence de la pensée des Lumières pour inventer, pour ainsi dire, *la peinture des Lumières*, moderne, pour manifester le progrès des Arts.

Toutefois, ces deux tentatives ambitieuses rencontrent beaucoup de difficultés. L'ensemble de Choisy échoue devant les questions du goût et du caractère de l'espace : tandis que la direction des Bâtiments veut profiter du réaménagement du château pour manifester le renouvellement de la peinture d'histoire *officielle*, le roi le considère comme espace *privé*. Quant au Petit Trianon, le changement du commanditaire, de Louis XV à Marie-Antoinette, entraîne des péripéties pour plusieurs tableaux. Dans l'appréciation de ces décors par la critique se remarque toujours l'opposition entre amateurs et critiques. La tendance naturaliste met en cause les critères traditionnels : la clarté de l'expression et de la narration, la simplicité des attributs utilisés sont recommandées, parfois au détriment de la décence, qui évite des scènes trop crues, et la complexité d'une allégorie intellectuelle. Ce nouveau courant vise à faciliter la lecture du sujet et l'accès du public aux Beaux-Arts, jusqu'alors réservés aux élites, qui comprennent les artistes académiciens, considérés comme privilégiés, tout comme les amateurs, qui savent apprécier la quintessence de l'art.

Les thèmes privilégiés reflètent également ce processus de la popularisation de la réception des œuvres d'art. Ce sont les sujets de morale publique qui méritent d'incarner la peinture française appartenant à la Nation et les thèmes que la population peut partager et avec lesquels elle peut sympathiser. Les deux exemples rares, qui sont dirigés par les Bâtiments et qui ont du succès auprès du public, relèvent ironiquement d'autres genres que la peinture d'histoire : *Les Ports de France* de Joseph Vernet et les scènes de genre de Jean-Baptiste Greuze. Pour la question de la narration et des genres

qui nous occupe, l'importance de Greuze est indéniable. Il établit une peinture de genre édifiante et parfois moralisatrice avec des expressions éloquentes, une narration explicite et une composition solide qui relèvent de la peinture d'histoire. Ici aussi, il s'agit d'une fusion des genres, mais dans une direction inverse de celle de Boucher : Greuze introduit le vocabulaire de l'expression de la peinture d'histoire dans la peinture de genre.

Les décors peints de Fragonard et de Vien du pavillon de Louveciennes sont nettement contrastés au niveau du programme iconographique, de la narration, des genres et du style. S'appuyant sur la tradition iconographique du jardin d'amour, de la fête galante et de la pastorale, la série de Fragonard illustre un jeu d'amour dans un style brillant, dénoncé par les critiques pour son excès de la vivacité. La narration de la série de Fragonard, fondée sur la tradition de la peinture de genre, ouverte à l'interprétation, permet d'associer ces tableaux à d'autres compositions pour former un nouveau décor. En revanche, dans un style « à l'antique », prisé surtout par les connaisseurs, le cycle de Vien représente un idéal de l'amour sérieux qui conduit au mariage dans un cadre antique idéalisé et utopique, influencé par Rousseau. Cet ensemble est aussi une des tentatives de la fusion des genres : la clarté de la narration et du programme iconographique, qui relèvent de la peinture d'histoire, contribue à anoblir les sujets « à la grecque », qui servent à l'origine à populariser le goût des connaisseurs. Le cycle de Vien est finalement privilégié ; il correspond mieux aux exigences de la comtesse, que sa condition de commanditaire et le caractère de l'espace à la fois officiel et privé, rendent complexes. Tandis que la popularité de Fragonard auprès des commanditaires privés — des financiers et des parvenus, prétend-on — peut-être méprisée comme due à un goût vulgaire, l'exclusivité de l'appréciation de Vien par les connaisseurs lui vaut l'antipathie d'une partie du public. Ce phénomène est significatif

dans la différenciation des attentes de divers spectateurs. Les sujets « à la grecque » et le style « à l'antique » ne se limitent pas au retour simple à l'antique. Contrairement à Boucher, critiqué comme pernicieux pour l'école française, le style de Vien, bien qu'insipide et froid aux yeux des « vulgaires », est souvent considéré comme un remède pour « régénérer » la peinture française, donc il s'agit ici aussi du progrès des Arts.

Avec l'avènement au trône de Louis XVI et la nomination du comte d'Angiviller comme nouveau directeur général des Bâtiments du roi, la politique artistique est largement renforcée pour unifier, de façon centralisée, les goûts diversifiés du public, en profitant du sentiment *national*. À l'instigation du mouvement qui exige la fondation du Muséum royal des Arts, qui remonte à la critique de La Font de Saint-Yenne en 1746, le comte d'Angiviller soutient avec ardeur ce grand projet et ne se contente pas d'exposer les œuvres appartenant à la couronne, mais, afin d'enrichir la collection, il continue à faire des achats équilibrés entre toutes les écoles de peinture et passe de nouvelles commandes aux peintres contemporains. Le projet des commandes régulières par l'État aux peintres français pour le musée est étroitement lié au bourgeoinement de l'idée de l'État-nation qui recherche son identité culturelle et idéologique dans l'histoire nationale¹¹⁷¹.

Dans le domaine de la peinture, ces « travaux d'émulation ou d'encouragement », qui atteignent à quatre-vingt-trois œuvres jusqu'à 1789, portent sur la peinture d'histoire du « grand genre »¹¹⁷² et visent à favoriser l'histoire antique et l'histoire de France.

¹¹⁷¹ D. A. Bell, *The Cult of the Nation in France : inventing Nationalism, 1680-1800*, Cambridge, Harvard University Press, 2001.

¹¹⁷² Sur les travaux d'émulation, nous avons consulté principalement les recherches suivantes : Locquin, *op. cit.* ; Rosenblum, *op. cit.*, B. Jobert, « The « Travaux d'encouragement » : an Aspect of Official Arts Policy in France under Louis XVI », *The Oxford Art Journal*, v. 10, n° 1, 1987, pp. 3-14 ;鈴木杜幾子「王家建造物局監督官ダンジヴィレ伯爵の美術行政」前川誠郎先生記念論集刊行会編『美の司祭と巫女 : 西洋美術史論叢』中央公論美術出版、1992年、255-274頁 (T. Suzuki, « La politique artistique du comte d'Angiviller, directeur général des Bâtiments du roi », *Prêtres et prêtresses des Arts : mélange en histoire de l'art occidental*,

Au sujet de la commande passée en mars 1776, d'Angiviller précise que les sujets contribuent à « ranimer la vertu et le sentiment patriotique »¹¹⁷³. Ici, les thèmes deviennent clairement édifiants et même moralisateurs. Dans les sujets antiques, la plus grande partie des tableaux des commandes officielles représentent la force du lien familial ou conjugal, l'action patriotique et la bienfaisance publique, tout comme le cycle de dessins de Vien, développé à partir du décor peint de Louveciennes. Les thèmes de l'Histoire de France sont révélateurs du but du directeur des Bâtiments de susciter le sentiment patriotique. Les huit sujets proposés par Pierre pour les tapisseries des Gobelins sont exposés au Salon l'un après l'autre jusqu'à la veille de la Révolution : *L'Assassinat d'Étienne Marcel* de Berthélemy (1783), *La Mort de Du Guesclin* de Brenet (1777), *Le Continence de Bayard* de Durameau (1777), *Le Dévouement d'Eustache de Saint-Pierre au siège de Calais* de Berthélemy (1779), *Le Président Molé arrêté par les factieux pendant les troubles de la Fronde* de Vincent (1779), *L'Assassinat de l'amiral de Coligny* de Suvée (1787), et *Le duc de Guise chez le président de Harlay* de Beaufort (1783). L'ambition du comte d'Angiviller ne se limite pas au domaine de la peinture. Il passe également des commandes officielles de statues de Grands hommes de l'histoire de France, qui sont choisis par le directeur lui-même. La plus grande partie de ces commandes est consacrée aux personnages

dir. Groupe pour les Mélanges en hommage au Pr. Seiro Maekawa, Éd. Chuo Koron Bijutsu Shuppan, 1992, pp. 255-274) ; 田中佳「王立美術館のメッセージ—ダンジヴィレの奨励政策とルーブル宮美術館創設計画—」日本18世紀学会年報、第20号、2005年6月、55-66頁 (K. Tanaka, « Un Message du Musée royal : Les travaux d'encouragement de D'Angiviller et le projet de la fondation du Musée du Louvre », *Bulletin annuel de la Société japonaise des études sur le XVIII^e siècle*, n° 20, juin 2005, pp. 55-66) ; 田中佳「アンシャン・レジーム末期の偉人の称揚—ダンジヴィレの「奨励制作」偉人像と美術館の役割—」日仏歴史学会会報、第26号、2011年6月、3-18頁 (K. Tanaka, « Éloge de Grands hommes de la fin de l'Ancien Régime : Les statues de Grands hommes dans les « Travaux d'émulation » du comte d'Angiviller et le rôle du musée royal », *Bulletin de la Société d'histoire franco-japonaise*, n° 26, juin 2011, pp. 3-18).

¹¹⁷³ « Lettre d'Angiviller à Pierre du 14 mars 1776 », publiée dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XXI, pp. 80-81.

illustres du règne de Louis XIV et il est à noter que contrairement à la galerie des portraits des hommes illustres du cardinal de Richelieu (1635-1637), réservée au clergé et à la noblesse, d'Angiviller choisit non seulement des militaires aristocratiques, mais aussi des écrivains, des savants et des artistes, y compris ceux du Tiers-État. Ces commandes officielles de peinture et de sculpture visent à encourager le sentiment national, en mettant en valeur des vertus et talents éminents, issus de la France. L'intérêt commun de ces thèmes permettrait de satisfaire les spectateurs de divers statuts sociaux et de différentes formations intellectuelles et contribuerait à unifier le public au nom de la Nation sous le jeune monarque, Louis XVI.

La vertu et le sentiment patriotique demeurent l'idéologie qui unifiera le peuple pendant la Révolution. Le projet du Muséum royal des Arts, lancé surtout par le comte d'Angiviller, dernier directeur général des Bâtiments du roi, est finalement réalisé en 1793 sous nom du Muséum central des Arts de la République. Les Beaux-Arts deviennent désormais patrimoine *national*, ouvert à toute la Nation, et non objet de possession, réservé exclusivement au pouvoir et aux privilégiés.

Annexe 1

Philibert Orry et le château de La Chapelle Godefroy

- 1730 Nomination du contrôleur général des Finances
Commencement du réaménagement du château de La Chapelle Godefroy
- 1731 Commande de dix tableaux des *Amours des Dieux*
- 1734 Commande des *Quatre saisons* pour la salle à manger
- 1735 Achèvement de ces tableaux
Commande du cycle de dix tableaux de la vie de Clovis
- 1736 Nomination du directeur général des Bâtiments du roi
- 1738 Achèvement du cycle de Clovis
Commande du cycle de Télémaque
- 1740 Achèvement du cycle de Télémaque

Annexe 2

Ouvrages qui adoptent le titre *L'Éducation de l'Amour*

- S. Ernst, « L'exposition de peinture française à Petrograd », *G.B.A.*, t.17, 5^e période, mars 1928.
- L. Réau, *Catalogue de l'art français dans les musées russes*, Paris, Alman Colin, 1929 (1^{re} éd., *B.S.H.A.F.*, 1928).
- Charles Joseph Natoire : Nîmes, 1700 - Castel Gandolfo, 1777 : peintures, dessins, estampes et tapisseries des collections publiques françaises*, cat. exp., Nîmes, musée d'art et d'histoire, 1977.
- J.-P. Sainte-Marie, « La Chapelle Godefroy : Orry et Natoire », *La vie en Champagne*, n° 263, février 1977, numéro spécial.
- Kouznetsova et Guéorguievskaja, *La peinture française au Musée Pouchkine*, Paris, 1980.
- Kuznetsova et Sharnova, *France: painting collection. 16th - First half 19th century*, Moscow, 2005.

Annexe 3

Scènes dans le cycle de Natoire, celui de Boucher et propositions de Bachaumont

N. : Natoire

Bo. : Boucher

Ba. : Bachaumont

Scènes	N.	Bo.	Ba.	Commentaires de Bachaumont
<i>Psyché recueillie par Zéphyr</i>	<input type="radio"/>		<input type="radio"/>	Cette solitude, belle quoique affreuse ; le paysage ; le bruit du torrent.
<i>Psyché au seuil du palais de l'Amour</i>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Je ne suis pas embarrassé de l'architecture, je sais comme vous la faites.
<i>La Toilette de Psyché</i>		<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	De beaux vases d'or et de cristal ; de belles cassolettes ; la chambre de Psyché belle et riche ; une alcôve qui fait venir l'eau à la bouche.
<i>Le Festin de Psyché</i>			<input type="radio"/>	Le salon, le buffet et le couvert bien magnifiques et bien galants ; et de la musique, des anges dans les tribunes ; beaucoup de flûtes douces.
<i>Psyché montrant ses trésors à ses sœurs</i>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>		
<i>Psyché contemplant l'Amour avec la lampe</i>	<input type="radio"/>		<input type="radio"/>	Une grande alcôve qui n'est éclairée que par la lampe ; la lampe enchantée qui donne ix millions de fois plus de lumière que la lampe ordinaire.
<i>L'Abandon de Psyché</i>		<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	M. Coypel a traité ce sujet fort ingénueusement et il est gravé.
<i>Psyché sauvée de l'eau par les nymphes</i>	<input type="radio"/>			
<i>Psyché accueillie par les bergers</i>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Cet endroit fourmille de beautés dans le livre de La Fontaine. Il y a de quoi faire plusieurs tableaux, on peut choisir le plus convenable.
<i>Psyché chez les bergers</i>				

<i>La Flagellation de Psyché</i>			○	Quelle croupe, etc., etc.
<i>Psyché ouvrant la boîte des Ténèbres</i>	○			
<i>Psyché ravie par l'Amour</i>	○			
<i>Le Banquet des noces</i>			○	Ce sujet seul pourrait occuper la plus considérable partie d'une galerie et la plus grande pièce de tapisserie.

Annexe 4

Deux interprétations du septième tableau

	Psyché défaille de frayeur en présence de Vénus	La Boîte des Ténèbres
1875		J. Guiffrey, <i>Inventaire des richesses d'art de la France : Palais des Archives nationales (ancien hôtel de Soubise)</i> , Paris, E. Plon et C., 1875.
1879		M. E. Garnier, <i>L'Hôtel de Soubise</i> , Paris, Didier, 1879.
1893	J. Guiffrey, <i>La France artistique et monumentale : Palais Soubise</i> , Paris, Librairie illustrée, 1893.	
1922	C.-V. Langlois, <i>Les hôtels de Clisson, de Guise & de Rohan-Soubise au Marais</i> , Paris, Jean Schemit, 1922.	
1945		F. Boyer, <i>Le peintre Charles Natoire ; sa vie, son œuvre : 1700-1777</i> , th. Lett., Paris-Sobonne, 1945.
1969	J.-P. Babelon, <i>Musée de l'histoire de France</i> , t. 1 : Histoire et description des bâtiments des Archives nationales, 2 ^e éd., Paris, Imprimerie nationale, 1969.	
1988	J.-P. Babelon, <i>Du Palais de Soubise au CARAN : le siège des archives nationales</i> , Paris, Archives nationales, 1988.	

Annexe 5

Chronologie des séries de la galerie du château de Choisy

- 1745 La direction des Bâtiments du roi commande à Charles Parrocel quatre grands tableaux des *Conquêtes du roi en Flandres* pour la galerie des grands appartements du rez-de-chaussée.
- août 1746 Parrocel expose au Salon les esquisses de dix tableaux destinés aux grands appartements du château de Choisy.
- 1751 Achèvement de *La Bataille de Fontenoy*.
Parrocel commence aussitôt *La Bataille de Lauffeldt*.
- 1752 Mort de Parrocel.
La commande de la suite des *Conquêtes* est passée à Philibert-Benoît de La Rue.
- 1753 Achèvement de *La Bataille de Lauffeldt*.
- janvier 1754 De La Rue est atteint d'aliénation mentale.
- 1756 Le projet des *Conquêtes du roi en Flandres* est abandonné.
- octobre 1764 Marigny demande à Cochin des propositions de sujets et d'artistes pour la partie réaménagée du château de Choisy.
Cochin propose quatre scènes tirées des vies des empereurs romains, deux sujets allégoriques et les artistes pour ce projet.
La direction des Bâtiments commande :
Auguste faisant fermer les portes du temple de Janus à Carle Vanloo
Trajan rendant justice à une femme à Deshays (puis à Hallé)
Marc-Aurèle secourant le peuple à Vien
Titus libérant les prisonniers à Boucher (puis à Lagrenée l'Aîné) (finalement abandonné)
La Bonté et la Générosité et *La Justice et la Clémence* à Lagrenée l'Aîné
En raison de sa santé, Boucher est remplacé par Lagrenée l'Aîné.
- février 1765 Mort de Deshays. Noël Hallé est chargé de son tableau.
- juillet 1765 Mort de Carle Vanloo. Son tableau est terminé par son neveu, Louis-Michel Vanloo.
- août 1765 *Auguste* de Vanloo, *Trajan* de Hallé, *Marc-Aurèle* de Vien, les deux tableaux allégoriques de Lagrenée sont exposés au Salon.

octobre 1765	Tous ces tableaux sont installés à la galerie du château de Choisy.
janvier 1766	Par ordre de Louis XV, ils sont retirés et placés dans une autre pièce.
février 1766	Ces toiles sont emportées à la Surintendance de Versailles.
septembre 1766	Elles sont destinées à la manufacture des Gobelins. Cochin propose Boucher à Marigny pour l'exécution des tableaux de remplacement.
mai 1770	Mort de Boucher.
avril 1771	La direction des Bâtiments commande à Vien une nouvelle série.
novembre 1771	Pierre remplace Cochin au secrétariat de l'Académie. Il propose à Marigny la réalisation de la série et les sujets : <i>Le Courage, La Vigilance, La Piété filiale, L'Humanité.</i>
décembre 1771	Madame du Barry se fait livrer trois tableaux des <i>Empereurs romains</i> pour le Salon carré du roi du pavillon de Louveciennes : <i>Auguste, Trajan et Marc-Aurèle.</i> Elle commande à Vien un autre tableau, <i>Coriolan.</i>
janvier 1772	<i>Les Quatre moments du jour</i> de Vernet remplace probablement ces quatre tableaux d'histoire romaine dans le Salon carré du roi.
mai 1772	Ils sont inventoriés dans le garde-meubles du pavillon.
printemps 1773	<i>Le Courage</i> de Pierre est achevé.
fin 1774	<i>La Vigilance</i> et <i>La Piété filiale</i> sont placés dans la galerie de Choisy. Pierre change un sujet (de <i>La Vigilance</i> à <i>L'Heureux Présage</i>).
juin 1778	<i>L'Heureux Présage</i> est installé dans la galerie de Choisy.
mai 1792	Les tableaux de Pierre sont inventoriés par la Commission des Monuments.
1800	Les dessus de portes de Lagrenée sont envoyés au palais de Lunéville et retournés au Louvre aussitôt.
1801	<i>Auguste</i> de Vanloo est installé dans la salle d'audience d'Amiens pour célébrer le traité de Paix d'Amiens de l'année suivante.
1802	<i>Marc-Aurèle</i> de Vien est installé dans la salle d'audience d'Amiens.
1806	Les tableaux de Lagrenée sont entrés au château de Fontainebleau.
novembre 1810	Les toiles de Pierre passent dans une vente parisienne (et sont actuellement perdues).
1872	<i>Trajan</i> de Hallé est déposé au musée des Beaux-Arts de Marseille.

Annexe 6

Construction et réaménagement du château de Choisy

- 1680 La Grande Mademoiselle charge Jacques II Gabriel de la construction d'une maison de campagne à Choisy.
- 1693 Mort de la Grande Mademoiselle. Le domaine passe au Grand Dauphin.
- 1695 Louis XIV lui fait échanger Choisy contre Meudon avec la veuve de Louvois.
- 1715 Mort de la marquise de Louvois.
- 1717 Choisy est vendu par le duc de Villeroy, héritier de la marquise de Louvois, puis légué à la princesse de Conti.
- 1739 Louis XV achète Choisy pour sa maîtresse, Louise-Julie de Mailly-Nesle. Élargissement du château par Ange-Jacques Gabriel. Construction de l'aile des Offices, de la Grande Écurie, de l'aile des Bains et du pavillon au bord de la rivière (-1747).
- 1744 Début de la transformation de l'appartement du roi au premier étage.
- 1745 Rénovation des grands appartements au rez-de-chaussée (-1747).
- 1747 Construction de l'aile des Seigneurs et de l'aile de la Comédie (-1754).
- 1753 Réaménagement des grands appartements au rez-de-chaussée (-1754).
- 1759 Construction du Petit Château.

Annexe 7

Thèmes proposés à Marigny par Dandé-Bardon pour la galerie de Choisy

« *Acte de sentiment et d'humanité*

Alexandre, dans une marche forcée, se trouve accablé lui et sa troupe de lassitude et de soif ; des Macédoniens, touchés de la situation du roi, lui présentent de l'eau dans un casque. Le prince s'apercevant que ses soldats rassemblés autour de lui regardaient cette eau avec une extrême avidité et sentant qu'il n'y en avait pas suffisamment pour les désaltérer, refuse d'en boire seul. Sensibles à cet acte de bonté, tous les soldats s'écrièrent : « nous ne sommes plus las ; nous n'avons plus soif ; nous ne demandons qu'à marcher ; nous nous croyons immortels tant que nous aurons un tel roi.

Vénération d'Alexandre pour les héros

Le prince fait ouvrir le tombeau de Cyrus. Surpris de n'y trouver qu'un vieux bouclier, deux arcs à la façon des Scythes et un cimenterre, il met une couronne d'or sur l'urne qui renferme les cendres du roi de Perse et fait répandre par ses soldats des fleurs sur le tombeau.

Générosité de Cyrus

Le roi de Perse rend la liberté au peuple de Dieu et leur fait restituer par ses soldats, tous les vases et toutes les richesses du temple de Jérusalem, que Nabuchodonosor avait emportés.

Modération de Cyrus

Parmi les prisonniers que l'on fit dans la fameuse expédition de Babylone, il se trouva une jeune princesse extrêmement belle : elle se nommait Panthée. Sur le récit que des officiers firent au roi de la beauté de cette captive, il refusa de la voir, craignant que l'amour ne lui fit perdre le soin de sa gloire.

Piété de L. Albinus. Son respect pour les choses sacrées

Pendant la guerre des Gaulois contre les Romains, le prêtre du Quirinius et les vestales furent contraints d'emporter les vases et les trésors sacrés du temple pour les mettre en sûreté. Lucius Albinus rencontre en chemin cette troupe respectable. Il descend de son char avec toute sa famille et fait monter le prêtre et les vestales »¹.

¹« Lettre de Cochin du 16 octobre 1764 », publiée dans Furcy-Raynaud, *op. cit.*, t. XIX, pp. 327-328.

Annexe 8

Sources littéraires possibles de la série des empereurs romains de la galerie du château de Choisy

Auguste fait fermer les portes du temple de Janus

J. Esprincharde, *L'Histoire auguste, contenant les vies des empereurs romains depuis Jules Caesar jusques à Rodolphe II*, 2^e éd., Paris, S. Crespin, 1610, 1^{re} éd., Paris, 1591, t. 1, pp. 82-85.

« [...] comme écrit P. Orose, il fit ouvrir les portes de Janus, et délibéra de s'acheminer en personne à cette guerre et envoyer ses capitaines prendre la charge et administration des autres. [...] Octavien ayant mis fin à cette conquête si longue et si pénible, Paul Orose dit, [...] qu'après avoir mis ordre à la paix d'Espagne, il envoya une autre fois fermer les portes du temple de Janus et s'achemina vers Rome avec un magnifique triomphe. Le temple toutefois ne demeura pas longtemps fermé, d'autant que quelques nations d'Allemagne, bien qu'en divers temps, se rebellèrent et pour cela, fallut-il encore ouvrir derechef. [...] Après qu'Auguste eut obtenu de si remarquables victoires, dompté tant de nations et icelles contraint à lui demander la paix, il fit encore fermer le temple de Janus et de là en avant, toutes choses lui succédèrent heureusement. Tous ses sujets étaient bien obéissants à l'empire et les autres envoyèrent des ambassadeurs, recherchant sa grâce et son amitié et se présentant à son service ».

Suétone, *Des Vies des douze Césars, empereurs romains, avec leurs portraits en taille douce*, traduit en français par M. Du Teil, Amsterdam, L & D. Elzevier, 1663, p.100.

« Ayant fait une paix universelle, tant sur mer que sur terre, il ferma trois fois le Temple de Janus Quirin, et même en moins de temps qu'il ne l'aurait été les autres deux fois, depuis la fondation de Rome. Il fit deux entrées avec les honneurs des petits triomphes, appelés Ovations, l'une après la guerre de Philippe, et l'autre celle de Sicile, et trois avec toute la pompe et toute la magnificence des Grands, qui font le Dalmatique, l'Actiaque, et l'Alexandrin, et se firent en trois jours consécutifs ».

Suétone, *Histoire des empereurs romains, écrite en latin par Suétone et traduite en français par D. B., nouvelle édition, Paris, Nicolas Le Gras, 1700, p. 79.*

« Ayant établi la paix, tant par mer que par terre, le Temple de Janus surnommé Quirin, qui depuis la fondation de Rome n'avait été fermé que deux fois, il le ferma trois fois, et en peu de temps. Après la guerre de Philippe, il fit deux entrées dans Rome, avec les honneurs d'Ovations ; et de ce chef après celle de Sicile, trois triomphes Curules lui furent dressés ; savoir le Dalmatique, l'Actiaque et l'Alexandrin, qui se firent en trois jours consécutifs ».

Trajan partant pour une expédition militaire très pressée, descend de cheval pour entendre la plainte d'une pauvre femme

Dante Alighieri, *La Comédie de Dante, de l'Enfer, du Purgatoire et Paradis, mise en ryme françoise et commentée par M. B. Grangier, Paris, Vve Drobet et J. Cesselin, 1596-1597, t. 2, pp. 171-172.*

« De la part où j'étais, je me tire tout doux,
À celle fin de voir plus près une autre histoire,
Qui derrière Michol me blanchit la mémoire.

La gloire bien-heureuse était là retirée
Du bon Prince romain, duquel la grande valeur
Meut Grégoire à salut de son âme altérée.
Je parle de Trajan débonnaire Empereur,
Et se trouve à son frein une veuve dépité
De douleur éperdue et en larme confite.

Autour de lui semblait une abondante presse
De braves Chevaliers et les Aigles en or
Sur lui se débattaient par le vent qui les presse.
La pauvre misérable au bas de tous, encore
Semblait dire, Seigneur, vengez-moi de l'outrage
Fait à mon fils tué, dont je perds le courage.

Et que lui rend réponse : Or attendez m'amie
Au temps de mon retour. Lors elle, Mon Seigneur
Comme à personne à qui la douleur Seigneurie,
Si vous ne retournez : il dit, sur mon honneur
L'on vous fera raison. Elle, Le bien d'un autre
Que vous touche, oubliant à tort ainsi le vôtre ?

Il dit, Prenez courage, il convient que je fasse
Ma charge auparavant que de partir d'ici,
Piété me retient, et Justice l'embrasse.
Cil qui ne vit jamais chose nouvelle, ainsi
Ce visible parler produisait par épreuve
À nous nouveau, d'autant ici qu'il ne se trouve ».

Dante Alighieri, *La Divine Comédie de Dante Alighieri, contenant la description de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis*, traduit en français par le comte Colbert d'Estouteville, Paris, Sallior, successeur de Didot jeune, 1796, t. 2, Chant X, pp. 54-55.

« J'avançais pour voir de près une autre histoire, qui était dans le même bas-relief. On y voyait les actions glorieuses d'un empereur romain, dont les vertus déterminèrent le pape Grégoire à obtenir par ses prières qu'il ne fût pas exposé aux tourments de l'enfer. C'est Trajan que je veux désigner. Il était représenté au milieu de mille guerriers, dont les casques d'or étaient ornés de plumes qui voltigeaient au gré des vents. Une jeune veuve éplorée, mais charmante, embrassant ses genoux [de Trajan] devant la foule des courtisans, semblait lui dire : « Seigneur, vengez le meurtre de mon fils ». Trajan semblait répondre : « Attendez mon retour ». Dans les transports de sa douleur, elle ajoutait : « Mais si vous ne revenez pas ? » « En ce cas, disait l'empereur, celui qui gouvernera pendant mon absence vous rendra justice ». « Comment un autre ferait-il son devoir, si vous négligez de remplir le vôtre ? » « Consolez-vous, dit enfin Trajan, avant de partir, j'aurai fait mon devoir envers vous. L'équité le demande et la piété m'y oblige » ».

Marc-Aurèle faisant distribuer au peuple des aliments et des médicaments dans un temps de famine et de peste

J. Esprinhard, *L'Histoire auguste, contenant les vies des empereurs romains depuis Jules Caesar jusques à Rodolphe II*, 2^e éd., Paris, S. Crespin, 1610, 1^{re} éd., Paris, 1591, t. 1, p. 291.

« Combien qu'au reste que le retour de Lucius Verus² fut très agréable, à cause des heureux succès de son armée, si fût-elle occasion d'autre part de tristesse et de fort grand dommage. Parce qu'y ayant en Syrie, quand il en partit, une dangereuse peste, il vint à l'épandre par le chemin, où quelques-uns de ses soldats mouraient, le même advenant en Italie, et à Rome, de sorte que la ville en fût tout infectée, peut-on dire que ç'a été l'une des plus grandes et violentes pestes qu'on eut jamais vues auparavant. Pour y remédier, Marc-Aurèle fit tout son possible, surtout afin d'empêcher qu'elle ne s'avançât davantage, faisant panser et médicamenter les malades et enterrer les morts, ce qui ne fut pas sans grande dépense, & au grand danger de sa vie ».

J.-B.-L. Crévier, *Histoire des empereurs romains depuis Auguste jusqu'à Constantin*, t. 8, Amsterdam, J. Westein, 1753.

« La victoire sur les Parthes ne fut pas aussi avantageuse aux Romains, que les suites leur en devinrent funestes par la peste qu'elle amena. [...] Elle attaqua les peuples et les armées, les villes et les campagnes. [...] Il n'est pas besoin de dire que le cœur paternel de ce Prince fut sensiblement touché du mal affreux qui désolait son Empire, et il n'épargna ni soins ni dépenses pour y apporter du soulagement » (pp. 211-212).

« En effet, Marc-Aurèle fit seul la félicité du temps où il régna, qui d'ailleurs fut très malheureux. La peste et la famine désolèrent l'Italie et les Provinces. [...] Au milieu de tant de maux, la sagesse et la bonté du Prince entretenirent le bonheur public, et furent, selon la remarque des Païens mêmes, un adoucissement envoyé par la Providence aux fléaux dont le genre humain était affligé » (pp. 312-318).

² C'est un empereur romain qui règne conjointement avec Marc-Aurèle, qui détient le pouvoir réel.

Titus, après la prise de Jérusalem, libérant les prisonniers

Suétone, *Histoire des empereurs romains, écrite en latin par Suétone et traduite en français par D. B.*, nouvelle édition, Paris, Nicolas Le Gras, 1700, p. 460.

« Peu après ayant été laissé par son père pour subjuguier la Judée, au dernier assaut qui fut donné à la ville de Jérusalem, il tua douze de ceux qui défendaient par-dessus la muraille, de douze coups de flèches et prit Jérusalem [...] ».

Flavius Josèphe, *Nouvelle traduction de l'historien Josèphe, faite sur le Grec, avec des notes historiques et critiques*, traduit par le R.P. Gillet, t. 4, Paris, J.-L. Nyon, 1757, pp. 622-625.

« Tite s'étant retiré, les Factieux firent une nouvelle sortie sur les Romains et la garde du Temple en vint aux mains avec ceux qui, par l'ordre de Tite, travaillaient à éteindre le feu du Portique des Gentils. Les Juifs furent repoussés et poursuivis par les Romains qui pénétrèrent jusqu'au Temple. Alors un soldat, sans en avoir reçu l'ordre de qui que ce fût, et sans craindre les conséquences d'un si hardi forfait, mais comme cédant à un mouvement dirigé par la main de Dieu, pris une pièce de bois toute enflammée et s'étant fait aider par un de ses camarades, il mit le feu à une petite porte revêtue d'or, par laquelle on entrait, du côté du septentrion, aux appartements qui étaient autour du temple ; le feu pris aussitôt. [...] Tite qui, de retour du combat qu'il venait de donner, se reposait dans sa tente, fut promptement averti de ce nouvel embarras ; il se leva à l'instant et se hâta d'aller donner ses ordres pour éteindre le feu. Les officiers et les différents corps de l'armée après eux le suivent. Le Prince criait de toutes ses forces et faisait tout ce qu'il pouvait imaginer de signes de la main pour obliger ceux de ses gens qui combattaient à éteindre le feu, mais [...] Tite ne pouvant arrêter la fureur des soldats et voyant le feu gagner de toutes parts, entra dans le Saint [...]. [...] ce Prince s'avança et mit tout en usage pour engager ses soldats à l'éteindre et commanda à un centurion nommé Libéralis [...] de frapper à coups de bâtons ceux qui refusaient d'obéir. Mais ils étaient si déterminément livrés à tout l'emportement de leur haine contre les Juifs que ni la cruauté du châtement, ni le respect dû à leur général, ne purent en empêcher les effets. [...] Tite fut obligé de se retirer avec ses officiers et personne au dehors ne se mit en devoir de l'éteindre. Ce fut ainsi que le Temple fut brûlé, malgré tous les efforts que fit Tite pour le conserver ».

Crévier, *Histoire des empereurs romains, depuis Auguste jusqu'à Constantin, par M. Crévier, Paris, Desaint et Saillant, t. 6, 1751, p. 425-426.*

« Tite se hâta de déclarer qu'il était résolu de ne point tourner contre un édifice innocent et inanimé la peine que méritaient des hommes coupables ; qu'il ne consentirait jamais à brûler un monument magnifique, dont la ruine serait une perte pour les Romains, et qui, s'il était conservé, serait un des plus beaux ornements de leur Empire » ; « Les troupes n'obéissaient qu'à leur cupidité ; que flattait l'espérance d'un immense et précieux butin, la vue de l'or qui brillait de toutes parts [...]. Tite convaincu qu'il s'opposait en vain à un torrent qu'il n'était pas en son pouvoir d'arrêter, se retira ».

Sulpice Sévère, *L'Histoire sainte abrégée en latin par S. Sévère Sulpice, [...] fidèlement traduite en notre langue par un P. religieux de l'ordre de S. Dominique, Paris, Pierre Aubouin, 1639, pp. 209-300.*

« On récite que Tite assembla premièrement le conseil pour aviser s'ils détruiraient le Temple d'un si excellent et magnifique ouvrage. Pour ce qu'il semblait à aucun que pour chose de ce monde, ne se devait point effacer et qu'étant gardée, elle ferait un témoignage de ma modestie romaine, ou au contraire abattue, elle ferait une marque perpétuelle de sa cruauté, les autres étaient d'opinion contraire même, et Tite aussi, disant qu'il la fallait abattre rez de terre à ce que sous cette ruine, la religion des Juifs et des Chrétiens fût ensevelie [nous soulignons]. Pour ce qu'en encore qu'elles fussent contraires l'une à l'autre, si est-ce toutefois qu'elles avaient pris leur source et origine de mêmes auteurs et que les Chrétiens étaient venus des Juifs et que la racine étant arrachée, le surgeon qui en proviendrait périrait plus aisément. Ainsi les courages de ces hommes animés par la permission de Dieu, le Temple fut ruiné il y a trois cent trente et un ans ».

Sieur L*, *Abrégé de l'histoire de vingt-quatre pères de l'Église ; Histoire abrégée des empereurs romains depuis Jules César jusqu'à Constantin le Grand ; Caractères de cinquante-huit des meilleurs historiens, orateurs & poètes grecs, latins & français, Paris, Tautin ; Morel le Jeune et Musier fils, 1732, p.63.***

« Pendant le siège de Jérusalem, qui commença le 14 d'avril, Tite faisait crucifier

sans distinction tous ceux qui étaient pris les armes à la main [...]. Tite avait auparavant tenté toutes les voies de la douceur, et avait fait parler aux Juifs par Josèphe l'historien, mais inutilement ».

Annexe 9

J. J. F. M. Boisard, *Fables*, Paris, Lacombe, 1773, t. I, pp. 22-23.

« Un Roi des animaux, fameux par mille exploits,
Ami de la vertu mais surtout de la gloire,
Alexandre de nom et d'effet dit l'Histoire,
Permit que du plus grand des rois
Gilles-Appelle transmit les traits à la mémoire.
L'Alexandre des animaux
N'inspira pas le peintre ainsi qu'il est d'usage,
Car, bien qu'il eût du goût, il croyait en roi sage
Que les artistes, ses vassaux,
Quand il s'agissait d'art en avaient davantage.
Gilles en cette occasion
Consulta les sujets, en peintre de génie :
Quelle était de leur roi la plus belle action,
La plus belle action, et la plus applaudie ?
Tous les avis considérés,
Gilles représenta le roi donnant la vie
Au rat qui de son trou sortant à l'étourdie
Se trouvait par malheur sous les ongles sacrés.
Ce chef-d'œuvre enchanta les esprits éclairés,
Le peuple l'admira, la cour en fut émue ;
Le roi ne le fut pas, il détourna la vue.
Et comme Gilles était habile observateur,
Il comprit, et non pas sans frayeur,
Qu'Alexandre-lion jugeait que pour sa gloire
On aurait pu choisir un autre trait d'histoire.
Il se remet à son atelier,
Fait un nouveau portrait différent du premier.

Ici le roi lion, hérissant sa crinière,
Au tigre rugissant fait mordre la poussière.
Le monarque sourit : j'ignore si c'est moi,
Mais à ces traits, dit-il, on reconnaît un Roi ».

Annexe 10

Réalisation de la série de la salle à manger du Petit Trianon

février 1768	Marigny requiert de Cochin des propositions de sujets pour le Petit Trianon . Cochin propose « des sujets relatifs aux aliments » et les peintres pour ce projet (Pierre, Vien, Lagrenée l'Aîné, Doyen).
mars 1768	La direction des Bâtiments commande : <i>La Pêche</i> à Pierre (puis à Doyen) <i>La Moisson</i> à Lagrenée l'Aîné <i>La Vendange</i> à Doyen (puis à Pierre) <i>La Chasse</i> à Vien
août 1769	Lagrenée expose <i>La Moisson</i> au Salon. Le tableau de Doyen est achevé. Lagrenée et Doyen reçoivent le paiement.
novembre 1771	Pierre confie <i>La Vendange</i> à Hallé.
août 1773	Vien expose <i>La Chasse</i> au Salon.
décembre 1773	<i>La Pêche</i> de Doyen, <i>La Moisson</i> de Lagrenée, <i>La Chasse</i> de Vien et <i>La Vendange</i> de Hallé sont acceptés par la Surintendance de Versailles. <i>La Vendange</i> de Hallé déplaît et Pierre reprend sa propre <i>Vendange</i> . <i>La Vendange</i> de Pierre est envoyé à la Surintendance de Versailles.
mai 1774	Louis XV meurt. Louis XVI donne le Petit Trianon à Marie-Antoinette. <i>La Pêche</i> de Doyen déplaît à la reine et est retiré. Doyen compose une deuxième version.
juin 1774	Pierre précise à l'abbé Terray que Doyen travaille pour la nouvelle version de <i>La Pêche</i> .
juillet 1774	Pierre mentionne <i>La Pêche</i> de Doyen dans sa lettre à d'Angiviller.

novembre 1775	D'Angiviller fait installer <i>La Moisson</i> de Lagrenée, <i>La Vendange</i> de Pierre et <i>La Chasse</i> de Vien dans la salle à manger.
juillet 1776	À la demande de Doyen, d'Angiviller le décharge de <i>La Pêche</i> . Hallé reprend sa <i>Vendange</i> et son tableau est installé.
décembre 1777	Marie-Antoinette demande à l'impératrice Marie-Thérèse une copie d'un tableau représentant ses frères et soeurs.
février 1779	Mercy-Argenteau, ambassadeur d'Autriche, remet à la reine les copies des deux tableaux de la famille de la reine.
février 1794	L'état des tableaux du Petit Trianon par la commission des arts du département de Seine-et-Oise mentionne dans la salle à manger les tableaux de Vien, Hallé, Pierre et Lagrenée.

Annexe 11

Construction du Petit Trianon

1668	Achat du domaine de Trianon par Louis XIV Commencement de la construction du Trianon de porcelaine par Louis Le Vaux
1670	Achèvement du Trianon de porcelaine
1687	Démolition du Trianon de porcelaine Commencement de la construction du Trianon de marbre (actuel Grand Trianon) par Jules Hardouin-Mansart
1688	Achèvement du Trianon de marbre
1749	Commencement du réaménagement par Louis XV (-1759)
1759	Construction d'un petit château (-1764)
1764	Achèvement du Petit Trianon
1765	Travaux de sculpture, menuiserie, serrurerie et peinture (-1768)
1769	Inauguration du Petit Trianon
1772	Constuction de la chapelle
1774	Mort de Louis XV Donation du Petit Trianon à Marie-Antoinette par Louis XVI
1777	Aménagement du jardin à l'anglaise (-1779)
1783	Construction du Hameau de la Reine (-1789)

Annexe 12

Chronologie des ensembles de Fragonard et de Vien

octobre 1769	Commencement du réaménagement du château de Louveciennes par Ange-Jacques Gabriel
15 septembre 1770	Commencement de la construction à Louveciennes du pavillon par Claude Nicolas Ledoux
mai 1771	Madame du Barry achète pour le château de Louveciennes quatre dessus de porte de Fragonard, appartenant alors à Drouais.
juillet 1771	Achèvement de la construction du pavillon de Louveciennes Commencement de l'aménagement du décor intérieur
2 septembre 1771	Inauguration du pavillon en présence du roi Vers l'automne, Madame du Barry passe à Fragonard commande de quatre toiles pour le salon en cul-de-four du pavillon.
20 juillet 1772	Bachaumont voit l'ensemble de Fragonard dans le salon en cul-de-four et écrit qu'ils sont « pas encore finis ».
Vers automne 1772	L'ensemble de Fragonard est retourné au peintre. Madame du Barry commande à Vien une autre ensemble.
23 décembre 1772	Le marquis de Marigny affirme que le retard du travail de Fragonard pour les commandes royales est dû à l'ensemble de Louveciennes.
mars 1773	Fragonard prend prétexte de l'ensemble de Louveciennes pour le retard des commandes royales.
août 1773	Vien expose au Salon les deux premiers tableaux du cycle.

Annexe 13

Organisations proposées des panneaux de Fragonard

N.B.

- 1 Nous avons écrit les titres que les chercheurs ont adoptés, s'ils dénomment chaque tableau, et les titres adoptés dans le catalogue raisonné de Jean-Pierre Cuzin, s'ils ne dénomment pas.
- 2 Les mêmes ordres sont indiqués par la même couleur.
- 3 Quelques chercheurs ne mentionnent pas le cinquième tableau. Dans ce cas, nous l'avons indiqué avec un pointillé.

date	auteur	1 ^{er} tableau	2 ^e tableau	3 ^e tableau	4 ^e tableau	5 ^e tableau
1867	Lagrange	<i>Poursuite</i>	<i>Lettres l'amour</i>	<i>Rendez-vous</i>	<i>Abandonnée</i>	<i>Amant couronné</i>
1877	Duhousset	<i>Poursuite</i>	<i>Lettres d'amour</i>	<i>Amant couronné</i>	<i>Rendez-vous</i>	<i>Abandonnée</i>
1885	Portalis	<i>Escalade ou Surprise</i>	<i>Poursuite</i>	<i>Souvenirs</i> [<i>Lettres d'amour</i>]	<i>Amant couronné</i>	<i>Abandon</i>
1886	Veyran	<i>Rencontre</i> [<i>Poursuite</i>]	<i>Rendez-vous</i>	<i>Couronnement</i>	<i>Lettres</i>	<i>Abandon</i>
1901	Josz	<i>Rendez-vous</i>	<i>Poursuite</i>	<i>Amant couronné</i>	<i>Billet</i> [<i>Lettres d'amour</i>]	<i>Attente</i> [<i>Rêverie</i>]
1904	Mauclair	<i>Escalade ou Rendez-vous</i>	<i>Poursuite</i>	<i>Souvenirs</i> [<i>Lettres d'amour</i>]	<i>Amant couronné</i>	<i>Abandon</i>
1907	Fourcaud	<i>Poursuite</i>	<i>Rendez-vous</i>	<i>Lettres d'amour</i>	<i>Amant couronné</i>	<i>Abandonnée</i>
1907	Kahn	<i>Escalade</i>	<i>Surprise</i> [<i>Rendez-vous</i>]	<i>Confidences</i> [<i>Lettres d'amour</i>]	<i>Amant couronné</i>	<i>Abandon</i>
1918	Nolhac	<i>Escalade ou Rendez-vous</i>	<i>Poursuite</i>	<i>Lettres d'amour</i>	<i>Amant couronné</i>	<i>Abandon</i>
1923	Grappe	<i>Poursuite</i>	<i>Rendez-vous</i>	<i>Lettres d'amour</i>	<i>Amant couronné</i>	<i>Abandon</i>
1939	Cailleux	<i>Poursuite</i>	<i>Rendez-vous</i>	<i>Souvenirs</i> [<i>Lettres d'amour</i>]	<i>Amant couronné</i>	<i>Abandon</i>
1941	Algoud	<i>Escalade</i>	<i>Poursuite</i>	<i>Déclaration</i> [<i>Lettres d'amour</i>]	<i>Amant couronné</i>	<i>Abandon</i>
1947	Guimbaud	<i>Poursuite</i>	<i>Rendez-vous</i>	<i>Lettres d'amour</i>	<i>Amant couronné</i>	<i>Abandon</i>
1949	Barbery	<i>Poursuite</i>	<i>Rendez-vous</i>	<i>Amant couronné</i>	<i>Lettres d'amour</i>	<i>Abandonnée</i>

1949	Brière	<i>Poursuite</i> ou <i>Offre de la rose</i>	<i>Rendez-vous</i>	<i>Amant couronné</i>	<i>Lettre</i>	<i>Abandon</i>
1956	Charensol	<i>Poursuite</i>	<i>Rendez-vous</i>	<i>Lettres d'amour</i>	<i>Amant couronné</i>	-----
1956	Lugand	<i>Premier rendez-vous</i>	<i>Poursuite</i>	<i>Déclaration d'amour</i> [<i>Lettres d'amour</i>]	<i>Couronnement</i>	<i>Abandon</i> (<i>Désir</i> ou <i>Attente</i>)
1956	Réau	<i>Poursuite</i>	<i>Escalade</i> [<i>Rendez-vous</i>]	<i>Lettre d'amour</i>	<i>Amant couronné</i>	<i>Abandon</i>
1960	Biebel	<i>Pursuit</i>	<i>Meeting</i>	<i>Love Letters</i>	<i>Lover crowned</i>	-----
1969	Sauerländer	<i>Liebeserklärung</i> [<i>Poursuite</i>]	<i>Escalade</i> [<i>Rendez-vous</i>]	<i>Krönung</i>	<i>Freundshaft</i> [<i>Lettres d'amour</i>]	-----
1972	Posner	<i>Surprise</i> [<i>Rendez-vous</i>]	<i>Pursuit</i>	<i>Love and Friendship</i> [<i>Lettres d'amour</i>]	<i>Lover crowned</i>	
1987	Cabanne	<i>Poursuite</i>	<i>Escalade</i> [<i>Rendez-vous</i>]	<i>Déclaration d'amour</i> [<i>Lettres d'amour</i>]	<i>Amant couronné</i>	-----
1987	Cuzin	<i>Poursuite</i>	<i>Rendez-vous</i>	<i>Amant couronné</i>	<i>Lettres d'amour</i>	<i>Abandonnée</i>
1989	Rosenberg	<i>Poursuite</i>	<i>Surprise</i> [<i>Rendez-vous</i>]	<i>Amant couronné</i>	<i>Amour-Amitié</i> [<i>Lettres d'amour</i>]	<i>Abandonnée</i>

Annexe 14

Extraits des pamphlets sur Madame du Barry

(Pidansat de Mairobert, *Anecdote sur Mme la comtesse du Barri*, s.l., 1775).

Air : De la Bourbonnaise (p.101)

Quelle merveille !
Une fille de rien ;
Quelle merveille !
Donne au roi de l'amour,
Est à la Cour.

Elle est gentille,
Elle a les yeux fripons,
Elle est gentille ;
Elle excite avec art
Un vieux paillard.

En maison bonne
Elle a pris des leçons ;
Elle a pris des leçons
En maison bonne,
Chez Gourdan, chez Briffon ;
Elle en sait long.

Que de postures !
Elle a lu l'Arétin;
Elle a lu l'Arétin;
Que de postures !
Elle fait en tous sens,
Perdre les sens.

Le Roi s'écrit :
L'Ange, le beau talent!
L'Ange, le beau talent !
Le Roi s'écrit :
Encore aurais-je cru,
Faire un cocu.

Viens sur mon trône
Je veux te couronner,
Je veux te couronner,
Viens sur mon trône :
Pour sceptre prend mon V.
Il vit, il vit !

Voltaire, « L'Apothéose du Roi Pétaud » (pp.103-104).

[...]
Il vous souvient encore de cette Tour de
Nesle,
Mivintille, *Lymail*, *Rouxchâteau*, *Pompadour*.
Mais dans la foule enfin de peut-être cent
Belles,
Qu'il honora de son amour,
Vous distinguez, je crois, celle qu'à notre
Cour
On soutenait n'avoir jamais été cruelle.
La bonne pâte de femelle!
Combien d'heureux fit-elle dans ses bras!
Qui, dans Paris, ne connut ses appas?

Du laquais au marquis chacun se souvient
d'elle.
Mais laissons-là ses séduisants appas:
Portons nos yeux vers la route éternelle.
Le bon Pétaud comme un autre mourut ;
De notre globe enfin il disparut.
Son âme fugitive, errante, très peu sûre,
Cherchait du Ciel, comme on dit, le chemin.
Il marchait, il marchait ; toujours incertain
S'il ne se fourvoyait...
Advient que d'aventure,
Le bon Pétaud fit rencontre à la fin
De la dolente & triste Magdalaine [...]

Corpus

N. B.

- 1 Le corpus comprend l'avertissement et la liste des cycles et celle des séries.
- 2 Nous donnons l'explication de l'ensemble, l'auteur, le titre, la technique, les dimensions, la date de l'exécution, le lieu de conservation.
- 3 Les informations n'ont pas été trouvées sont signalées par la mention « inconnu(es) ».
- 4 Nous présentons les ensembles chronologiquement. P. ex. : 1730, Salon de 1730, v. 1730, 1730-1735, années 1730.
- 5 Nous classons les sujets des *Quatre saisons* et des *Quatre moments du jour* et des *Quatre moments de la vie*, etc. dans la catégorie des « séries », retenant le caractère allégorique et l'équivalence des tableaux, bien que ces thèmes contiennent la notion de l'évolution du temps.
- 6 Nous classons, dans la catégorie des « cycles », seulement les œuvres qui déroulent un récit suivi.
- 7 Nous classons ici les paires de *Saisons*, de *Moments du jour* et d'*Éléments* dans la catégorie des « séries », bien qu'il soit difficile de savoir si elles font, à l'origine, partie des *Quatre Saisons* ou des *Quatre éléments* ou si elles sont conçues dès le début en tant que paires³.
- 8 Dans le cas où il y a des paires dans le même bâtiment, un cycle ou une série, nous incluons ces paires, avec les autres ensembles, dans la catégorie soit des « cycles » soit des « séries », pour respecter les grandes lignes du programme iconographique du décor du bâtiment.

³ En ce qui concerne la paire de l'*Été* et l'*Hiver*, il est probable que ces deux tableaux soient conçus dès l'origine comme paire, car ils présentent un contraste clair, tandis que la paire de l'*Été* et de l'*Automne* nous fait supposer qu'ils font, à l'origine, partie des *Quatre Saisons*, dont le *Printemps* et l'*Hiver* seraient perdus. Cependant, nous trouvons qu'il serait trop complexe de changer les catégories pour chaque cas. Par conséquent, nous classons systématiquement les paires des *Quatre Saisons* dans la catégorie des « séries ».

- 9 En revanche, s'il y a un cycle et une série dans un même bâtiment, nous les présentons dans chaque catégorie, avec l'indication de référence dans l'autre catégorie : « Voir ».
- 10 Dans le cas où il y a plusieurs ensembles dans une même salle ou dans un même bâtiment, nous les présentons dans la chronologie de la liste à la date d'exécution la plus précoce des œuvres dans la chronologie de la liste.
- 11 Si la peinture est perdue ou si nous n'avons pas pu en trouver une reproduction, nous présentons, dans le volume des illustrations, soit un dessin préparatoire, soit une estampe d'après cette peinture, soit une tapisserie d'après elle et nous indiquons, dans le corpus, également leurs références.

Abréviations

B.M. *The Burlington Magazine*

B.N. Bibliothèque nationale

B.S.H.A.F. *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*

C.A.R.A.N. Centre d'accueil et de recherche des archives nationales

Coll. Collection

C.D. Collection des pièces sur les Beaux-Arts. Dite collection du fonds Deloynes

G.B.A. *Gazette des Beaux-Arts*

M.F. *Mercure de France*

R.M.N. Réunion des musées nationaux

Cycles

Tenture par Charles-Antoine Coypel : *Histoire de Don Quichotte* (1715-1751)

Cette série plaît évidemment au duc d'Antin, surintendant des Bâtiments du roi, puisqu'il commande une suite pour lui-même en 1721 ou 1722⁴. Mais le surintendant décide bientôt de ne pas payer la série qu'il a commandée pour lui-même et de la destiner au roi. De 1723 à 1725, Coypel fait graver ses modèles par les meilleurs graveurs de l'époque, gravures qui sont reprises dans un plus petit format par Pierre de Hondt pour sa magnifique édition du roman de Cervantès publiée à La Haye en 1746 et copiés par de nombreux éditeurs⁵.

Cat. : Lefrançois 1994, P. 8 ; P. 13-P. 21 ; P. 23-P. 25 ; P. 28-P. 30 ; P. 32 ; P. 37-P. 39 ; P. 48 ; P. 52 ; P. 57 ; P. 74 ; P. 77 ; P. 135 ; P. 141 ; P. 164 ; P. 280 ; P. 281.

1 *Don Quichotte croit recevoir dans l'hôtellerie l'ordre de chevalier* (ill. 1)

Huile sur toile, 123 × 129 cm, v. 1715-1716, Compiègne, Musée national du château de Compiègne.

Gravure : Charles-Nicolas Cochin père.

2 *Don Quichotte endormi combat contre les ours* (ill. 2)

Huile sur toile, 122 × 128 cm, 1716, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

Tapiserie de la première tenture : v. 1717-1719.

3 *Don Quichotte fait demander par Sancho à la duchesse la permission de la voir* (ill. 3)

Huile sur toile, 122 × 127 cm, 1716, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

Gravure : Louis Surugue père, 31,3 × 30,2 cm, 1723, Paris, B.N., département des estampes.

Tapiserie de la première tenture : v. 1717-19.

⁴ Standen, *op. cit.*, 1975, n° 10, p. 98.

⁵ Lefrançois, *op. cit.*, 1994, pp. 147-149, P. 8.

4 *Don Quichotte conduit par la Folie sort de chez lui pour être chevalier errant* (ill. 4)
Huile sur toile, 123 × 132 cm, 1716, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

Gravure : Louis Surugue père, 30,9 × 30,2 cm, 1723-1728, Paris, B.N., département des estampes.

Tapiserie de la première tenture : v. 1717-1719.

5 *Don Quichotte protège Basile qui épouse Quitterie par une ruse d'amour* (ill. 5)

Huile sur toile, 120 × 129 cm, v. 1716, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

Gravure : Nicolas-Dauphin de Beauvais, Paris, B.N., département des estampes.

6 *La Fausse princesse de Micomicon vient prier Don Quichotte de la remettre sur le trône* (ill. 6)

Huile sur toile, 125 × 135 cm, v. 1716, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

Gravure : Louis Surugue père, 31 × 30,4 cm, 1723-1728, Paris, B.N., département des estampes.

7 *Don Quichotte prend le bassin d'un barbier pour l'arme de Mambrin* (ill. 7)

Huile sur toile, 120 × 128 cm, v. 1716, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

Gravure : Louis Surugue père, 32 × 30,9 cm, 1723-1728, Paris, B.N., département des estampes.

8 *La Doloride affligée de sa barbe, vient prier Don Quichotte pour la venger* (ill. 8)

Huile sur toile, 124 × 129 cm, v. 1716, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

Gravure : Louis Surugue père, 31,8 × 30,4 cm, 1724, Paris, B.N., département des estampes.

Esquisse : huile sur toile, 52,5 × 63,5 cm, 1716 ou 1718, Paris, collection particulière.

Cat. : Lefrançois 1994, P. 19.

9 *Don Quichotte prenant des marionnettes pour des maures croit en les combattant secourir des amants fugitifs* (ill. 9)

Huile sur toile, 123 × 130 cm, 1716 ou 1718, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

Gravure : François de Poilly le Jeune.

10 *Don Quichotte attaché à une fenêtre par la malice de Maritorne* (ill. 10)

Huile sur toile, 123 × 130 cm, 1717, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

Gravure : François Joullain.

11 *La Dame Rodrigue s'entretenant de nuit avec Don Quichotte est surprise par les demoiselles de la Duchesse* (ill. 11)

Huile sur toile, 120 × 137 cm, 1717, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

Gravure : Louis Surugue père, 32,4 × 30,9 cm, 1723-1728, Paris, B.N. , département des estampes.

12 *Le Départ de Sancho pour l'île de Barataria* (ill. 12)

Huile sur toile, 123 × 130 cm, 1717, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

Gravure : Louis Surugue père, 31,6 × 30,8 cm, 1723-1728, Paris, département des estampes.

13 *L'Entrée de bergères aux noces de Gamache* (ill. 13)

Huile sur toile, 126 × 136 cm, 1718, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

Gravure : Marie-Magdeleine Horthemels.

14 *L'Entrée de l'Amour et de la Richesse aux noces de Gamache* (ill. 14)

Huile sur toile, 126 × 140 cm, 1718, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

Gravure : Marie-Magdeleine Horthemels.

15 *Don Quichotte est délivré de sa folie par la Sagesse* (ill. 15)

Huile sur toile, 124 × 142 cm, 1716 ou 1718, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

Gravure : Charles-Nicolas Cochin père, 1723-1724.

16 *Le Repas de Sancho dans l'île de Barataria* (ill. 16)

Huile sur toile, 158 × 183 cm, 1719, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

Gravure : Nicolas-Dauphin de Beauvais.

17 *Don Quichotte trompé par Sancho prend une paysanne pour Dulcinée* (ill. 17)

Huile sur toile, 140 × 160 cm, 1720-1722, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

Gravure : Jean-Baptiste Haussard, 1723-1724.

18 *Le Bachelier Samson Carasco est vaincu par Don Quichotte* (disparu)

Huile sur toile, 157 × 206 cm environ, 1720-1722.

Gravure : Charles-Nicolas Silvestre, 1723-1724, Paris, B.N., département des estampes.
(ill. 18)

19 *L'Entrée de Sancho dans l'île de Barataria* (ill. 19)

Huile sur toile, 140 × 160 cm, 1720-1722, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

Gravure : Nicolas-Henri Tardieu, Paris, B.N., département des estampes.

20 *Don Quichotte est servi par les demoiselles de la duchesse* (ill. 20)

Huile sur toile, 140 × 160 cm, 1723, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

Gravure : Louis Surugue père.

21 *Don Quichotte et Sancho montés sur le cheval de bois s'imaginant traverser les airs pour aller venger Doloride*

Huile sur toile, 157 × 206 cm environ, 1724.

Gravure : Nicolas-Henri Tardieu, après 1724, Paris, B.N., département des estampes.

(ill. 21)

22 *Poltronnerie de Sancho à la chasse* (ill. 22)

Huile sur toile, 140 × 180 cm, 1724, tissé en 1725, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

Gravure : Charles-Nicolas Cochin père, Paris, B.N., département des estampes.

23 *Sancho s'éveille et se désespère de ne plus trouver son cher Grison* (ill. 23)

Huile sur toile, 142 × 162 cm, tissé en 1726, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

Gravure : Simon-François Ravenet l'Aîné.

24 *Le Mémorable jugement de Sancho* (ill. 24)

Huile sur toile, 138 × 168 cm, 1727, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

Gravure : François Joullan, 1731.

25 *Don Quichotte au bal chez Don Antonio Moreno* (ill. 25)

Huile sur toile, 164 × 266 cm, 1731, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

26 *Don Quichotte consulte la tête enchantée chez Don Antonio Moreno* (ill. 26)

Huile sur toile, 158 × 182 cm, 1732, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

Gravure : François Joullain.

27 *Le Curé et Cardenio rencontrent Dorothee habillée en berger* (ill. 27)

Huile sur toile, 130 × 160 cm, 1735, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

Gravure : Bernard Lécipié, après 1734.

28 *Don Quichotte servi par les filles de l'hôtellerie* (disparu)

Huile sur toile, 144 × 203 cm environ, 1751.

Modèle : huile sur toile, 58 × 72 cm, Paris, musée Jacquemart-André. (ill. 28)

Cat. : Lefrançois 1994, P. 280.

Cf. Paire pour la troisième Tenture de l'Histoire de Don Quichotte aux armes de la famille d'Argenson (1732)

Cat. : Lefrançois 1994, P. 144 et P. 145.

1 *Don Quichotte sur un piédestal* (ill. 29)

2 *Sancho Pança sur un piédestal* (ill. 30)

Tous deux : huile sur toile, 332 × 98 cm, 1732, Paris, Banque de France.

Jacques Dumont et Jean-Baptiste Pater, Cycle du Roman comique de Scarron (1729-1736)

Jean-Baptiste Pater représente quatorze épisodes du *Roman comique* de Scarron écrit entre 1729 et 1733, année de sa mort. Ces tableaux sont gravés entre 1729 et 1739 par Surugue, Scotin, Audran, Jeurat et Lécipié. Les toiles de Pater continuent une série qui est commencée par Jacques Dumont en 1727. Le cycle complet compte seize tableaux. Si les deux tableaux de Jacques Dumont sont aujourd'hui perdus, les quatorze tableaux de Pater sont achetés par Frédéric II de Prusse en 1766 et sont installés dans un cabinet ovale du Nouveau Palais de Sans-Souci à Potsdam.

1 Jean-Baptiste Pater, *L'Arrivée des comédiens au Mans* (ill. 31)

Huile sur toile, 28,7 × 38,3 cm, 1729, Potsdam, Neues Palais.

2 Jean-Baptiste Pater, *Bataille arrive dans le tripot, qui trouble la comédie* (ill. 32)

Huile sur toile, 28,6 × 38,2 cm, 1729-1733, Potsdam, Neues Palais.

3 Jean-Baptiste Pater, *La Rapinière tombe sur la chèvre* (ill. 33)

Huile sur toile, 28,5 × 38,2 cm, 1729-1730, Potsdam, Neues Palais.

4 Jacques Dumont, dit le Romain, *Malheur de Ragotin dans la chambre des comédiens* (perdu)

Huile sur toile, 1727.

Gravure : T. de Mare.

5 Jean-Baptiste Pater, *L'Arrivée de l'opérateur à l'hôtellerie* (ill. 34)

Huile sur toile, 28,1 × 38,1 cm, 1729-1731, Potsdam, Neues Palais.

6 Jean-Baptiste Pater, *Ragotin à cheval avec sa carabine. Le coup part...* (ill. 35)

Huile sur toile, 28,7 × 38,3 cm, 1729-1732, Potsdam, Neues Palais.

7 Jean-Baptiste Pater, *Le Poète Roquebrune perd ses chausses* (ill. 36)

Huile sur toile, 28 × 38 cm, 1729-1732, Potsdam, Neues Palais.

8 Jean-Baptiste Pater, *Ragotin déclamant des vers est pris pour un prédicateur* (ill. 37)

Huile sur toile, 28,6 × 38,2 cm, 1735-1736, Potsdam, Neues Palais.

9 Jean-Baptiste Pater, *Le Destin retire Ragotin d'un rosier* (ill. 38)

Huile sur toile, 28,5 × 38,1 cm, 1735-1736, Potsdam, Neues Palais.

10 Jean-Baptiste Pater, *Ragotin retiré du coffre où la servante l'avait enfermé* (ill. 39)

Huile sur toile, 28,6 × 38,1 cm, 1729-1732, Potsdam, Neues Palais.

11 Jacques Dumont, dit le Romain, *Ce qui arriva au pied de Ragotin* (perdu)

Huile sur toile.

Gravure : T. de Mare.

12 Jean-Baptiste Pater, *Pyramide de poulets sur l'assiette du Destin* (ill. 40)

Huile sur toile, 29 × 38 cm, 1729 et 1733, Potsdam, Neues Palais.

13 Jean-Baptiste Pater, *Madame de Bouvillon prie le Destin de lui chercher une puce* (ill. 41)

Huile sur toile, 29 × 38 cm, 1729-1733, Potsdam, Neues Palais.

14 Jean-Baptiste Pater, *Madame Bouvillon ouvre à Ragotin qui lui fait une bosse* (ill. 42)

Huile sur toile, 29 × 38 cm, 1729-1735, Potsdam, Neues Palais.

15 Jean-Baptiste Pater, *Ragotin trouve des Bohémiens dans sa maison de campagne* (ill. 43)

Huile sur toile, 28,6 × 38 cm, 1729-1735, Potsdam, Neues Palais.

16 Jean-Baptiste Pater, *Ragotin pousse dans l'eau le père Gifflot* (ill. 44)

Huile sur toile, 28,6 × 38,1 cm, 1735-1736, Potsdam, Neues Palais.

Nicolas Lancret, Cycle des Douze mois de l'année (v. 1730) (disparus)

Lancret peint peut-être *Les Douze mois de l'année*. Il obtient, le 6 août 1730, le privilège de les faire graver, entre autres tableaux de sa main⁶.

Cat. : Wildenstein 1924, n° 29.

Carle Vanloo, Décor de l'histoire de Jérusalem délivrée du Tasse du palais royal de Turin (1732-1733)

Cat. : *Carle Van Loo*, cat. exp., 1977, n°s 20-30.

1 *Clorinde demandant la liberté de Sofronie et d'Olinde* (ill. 45)

Toile, 50 × 85 cm, Turin, Palazzo Reale.

⁶ G. Wildenstein, *Lancret, biographie et catalogue critiques*, Paris, G. Servant, 1924, p. 73, n° 29.

- 2 *Herminie revêtant les armes de Clorinde* (ill. 46)
Toile, 50 × 85 cm, Turin, Palazzo Reale.
- 3 *Herminie chez les bergers* (ill. 47)
Toile, 48 × 28 cm, Turin, Palazzo Reale.
- 4 *Tancredi combattant Clorinde* (ill. 48)
Toile, 48 × 28 cm, Turin, Palazzo Reale.
- 5 *Tancredi blessant Clorinde* (ill. 49)
Toile, 48 × 28 cm, Turin, Palazzo Reale.
- 6 *Tancredi pleurant sur la tombe de Clorinde* (ill. 50)
Toile, 48 × 28 cm, Turin, Palazzo Reale.
- 7 *Armide trouvant Renaud endormi* (ill. 51)
Toile, 48 × 28 cm, Turin, Palazzo Reale.
- 8 *Armide enchaînant Renaud avec des fleurs* (ill. 52)
Toile, 48 × 28 cm, Turin, Palazzo Reale.
- 9 *Armide blâmant Renaud* (ill. 53)
Toile, 50 × 106 cm, Turin, Palazzo Reale.
- 10 *Herminie et Vafrin auprès de Tancredi blessé* (ill. 54)
Toile, 48 × 28 cm, Turin, Palazzo Reale.
- 11 *Renaud désarmant Armide* (ill. 55)
Toile, 48 × 28 cm, Turin, Palazzo Reale.

Jean-François de Troy, Cycle de l'*Histoire de Psyché* de la collection du duc de Lorraine (disparu) (1735)

Cat. : Leribault 2002, P. 237 ; P. 239 ; P. 240.

- 1 *Psyché qui découvre l'Amour ou Psyché indiscrete*
- 2 *Psyché dans le désert*
- 3 *Psyché reçue au nombre des dieux*

Tous trois : données inconnues.

Hyacinthe Collin de Vermont, Cycle de Cyrus (1734-1735)

Le musée conserve sept tableaux qui font partie d'une suite de dimensions identiques, composée de trente-deux tableaux qui illustrent la Cyropédie, l'histoire de Cyrus, inspirée de l'histoire sainte, d'Hérodote, Xénophon et Justin. Treize esquisses ont été localisées : sept au musée Lambinet, deux au musée Magnin de Dijon, une au musée des Beaux-Arts de Strasbourg, une au musée des Beaux-Arts de Tours, deux dans une galerie parisienne. Au Salon de 1737, Colin de Vermont présente vingt et une

esquisses, puis en 1751, trente-trois, mais il semble qu'il y ait eu une confusion dans le nombre. Les tableaux sont restés chez l'artiste jusqu'à sa mort en 1761⁷.

1 *Isaïe prophétise la naissance de Cyrus* (ill. 56)

Données et localisation inconnues.

2 *Astiages, roi des Mèdes, marie sa fille Mandane à Cambyse, roi des Perses, petit peuple alors sans nom* (disparu)

3 *Astiages confie Cyrus à Harpage* (ill. 57)

Huile sur toile, 38 × 46,7 cm, Paris, collection particulière.

4 *Le Berger auquel Harpage a confié Cyrus pour l'exposer, sauve le jeune prince et le fait élever par sa femme qui vient de perdre son enfant* (ill. 58)

Huile sur toile, 38 × 47 cm, 1735, Versailles, musée Lambinet.

5 *Cyrus fait fouetter le fils d'Artambarès* (ill. 59)

Huile sur toile, 38 × 46,7 cm, Dijon, musée Magnin.

6 *Cyrus accusé par Artambares présente sa défense devant Astiages, qui reconnaît en lui son petit-fils* (ill. 60)

Huile sur toile, 38 × 47 cm, Versailles, musée Lambinet.

7 *Astiages interroge le berger, qui, tremblant, ne cache rien* (disparu)

8 *Astiages, père de Cyrus, fait apporter à Harpage un plat contenant la tête, les pieds et les mains de son fils*

Huile sur toile, vente, 25 mars 2005, Paris, Drouot, n° 11.

9 *Cyrus prend connaissance du message d'Harpage dissimulé dans un lièvre*

Données et localisation inconnues.

10 *Cyrus vainqueur d'Astiages le fait enchaîner*

Données et localisation inconnues.

11 *Harpages, en insultant Astiages, bénéficie de toute sa vengeance*

Données et localisation inconnues.

12 *Cyrus fait dresser un bûcher et brûler un des rois qu'il a vaincus*

Données et localisation inconnue.

13 *Le Triomphe de Cyrus contre Evilmedack, fils de Nabuchodonosor*

Données et localisation inconnues.

14 *Gobrias présente sa fille à Cyrus*

Données et localisation inconnues.

15 *Penthée fait ses dieux à Abradate avant la bataille*

Données et localisation inconnues.

⁷ Le site de Joconde : http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr ; Salmon, *op. cit.*, 1994, pp. 243-266.

- 16 *Abradate trouve la mort au cours du combat* (ill. 61)
Données et localisation inconnues.
- 17 *Un soldat amène un cheval à Cyrus dont la monture vient d'être tuée sous lui* (ill. 62)
Huile sur toile, 38 × 47 cm, 1735, Versailles, musée Lambinet.
- 18 *Cyrus déplore la mort d'Abradate et console Penthée* (ill. 63)
Huile sur toile, 38 × 47 cm, 1735, Versailles, musée Lambinet.
- 19 *Cyrus fait creuser de larges tranchées tout autour de la cité de Babylone*
Données et localisation inconnues.
- 20 *Le Festin de Balthasar* (ill. 64)
Huile sur toile, 37,6 × 47 cm, Dijon, musée Magnin.
- 21 *David explique à Balthasar le « Mane, Thecel, Phares »* (ill. 65)
Huile sur toile, vente, 25 mars 2005, n° 31.
- 22 *Cyrus s'empare de Babylone* (ill. 66)
Huile sur toile, 38 × 47 cm, 1735, Versailles, musée Lambinet.
- 23 *Cyrus, après la prise de Babylone, livre la ville aux flammes* (ill. 67)
Huile sur toile, Strasbourg, musée des Beaux-Arts.
- 24 *Cyrus rend la liberté aux juifs, leurs restitue leurs vases sacrés et remet ses ordres pour le gouverneur de la Judée* (ill. 68)
Huile sur toile, 37,5 × 47 cm, Paris, collection particulière.
- 25 *Le Triomphe de Cyrus après la prise Babylone* (ill. 69)
Données et localisation inconnues.
- 26 *Darius fait couronner d'or Cyrus par sa fille Mandane* (disparu)
Données et localisation inconnues.
- 27 *Cyrus revient embrasser son père Cambyse*
Données et localisation inconnues.
- 28 *Darius donne sa fille Mandane en mariage à Cyrus* (ill. 70)
Huile sur toile, 37,8 × 46,5 cm, Tours, musée des Beaux-Arts.
- 29 *Cyrus contraint la reine du peuple Cythe des Massagètes, veuve Thomyris, à une bataille qu'il gagne par un singulier stratagème*
Données et localisation inconnues.
- 30 *Cyrus tué dans une seconde bataille* (disparu)
- 31 *La reine Thomyris fait plonger la tête de Cyrus dans un vase plein de sang* (ill. 71)
Huile sur toile, 38 × 47 cm, 1735, Versailles, musée Lambinet.
- 32 *Alexandre, vainqueur des Perses, fait déposer une couronne d'or sur le tombeau de*

Cyrus (ill. 72)

Huile sur toile, 38 × 47 cm, 1735, Versailles, musée Lambinet.

Charles-Joseph Natoire, Cycles de la galerie du château de La Chapelle Godefroy de Philibert Orry (1689-1747), comte de Vignory, contrôleur général des Finances et directeur général des Bâtiments du roi (1735-1740)

Philibert Orry hérite, en 1719, du château de La Chapelle Godefroy, près de Nogent-sur-Seine, à la mort de son père, Jean.

Voir aussi la section des séries (1731-1735) : **Séries du château de La Chapelle Godefroy de Philibert Orry.**

Cycle de l'*Histoire de Clovis* (1735-1738)

Cat. : Boyer 1949, n^{os} 136-141 ; Caviglia-Brunel 2012, P. 47-P. 52.

Paire de dessus de porte

1 *Clovis, couronné par la Victoire, fait fleurir la Religion* (ill. 73)

Huile sur toile, 140 × 128 cm, signé et daté, 1736, Troyes, musées d'Art et d'Histoire.

2 *Le Repos de la France* (ill. 74)

Huile sur toile, 140 × 128 cm, signé et daté, 1736, Troyes, musées d'Art et d'Histoire.

Grands tableaux

3 *La Bataille de Tolbiac* (ill. 75)

Huile sur toile, 266 × 300 cm, signé et daté, 1735, Troyes, musées d'Art et d'Histoire.

4 *Saint Rémy apporte à Clovis la soumission du peuple de Reims* (ill. 76)

Huile sur toile, 234 × 124 cm, signé et daté, 1736, Troyes, musées d'Art et d'Histoire.

5 *Le Siège de Bordeaux par Clovis* (ill. 77)

Huile sur toile, 266 × 300 cm, signé et daté, 1737, Troyes, musées d'Art et d'Histoire.

Exp. : Salon de 1737.

6 *La Bataille de Vouillé* (ill. 78)

Huile sur toile, 234 × 154 cm, signé et daté, 1738, Troyes, musées d'Art et d'Histoire.

Cycle de l'*Histoire de Télémaque* (v.1740)

Ces tableaux font pendants, dans la grande galerie du château, à six tableaux du cycle de l'*Histoire de Clovis*⁸.

Cat. : Boyer 1949, n^{os} 158-161, Caviglia-Brunel, P. 111-P. 117.

Paire de dessus de porte

1 *Télémaque écoutant les conseils de Mentor* (ill. 79)

Huile sur toile, 140 × 131 cm, signé et daté, 1740, Troyes, musées d'Art et d'Histoire.

⁸ *Natoire : L'histoire de Marc-Antoine*, cat. exp., op. cit., 1998, p. 59, n^o 14.

2 *Calypso écoutant les conseils de l'Amour* (ill. 80)

Huile sur toile, 140 × 150 cm, Troyes, musées d'Art et d'Histoire.

Grands tableaux

1 *Télémaque chez Calypso* (ill. 81)

Huile sur toile, 260 × 292 cm, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.

Exp. : Salon de 1739.

2 *Le Vaisseau de Télémaque brûlé par les nymphes*

Huile sur toile, 253 × 294 cm, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.

Dessin préparatoire : mine de plomb, aquarelle et gouache, 31 × 39,7 cm, Stockholm, Nationalmuseum. (ill. 82)

3 *Vénus qui donne l'Amour à Calypso* (ill. 83)

Huile sur toile, 218 × 143 cm, Moscou, musée Pouchkine.

Cat. : Boyer 1949, manquant.

Boyer identifie ce tableau à l'*Éducation de l'Amour*.

Exp. : Salon de 1739.

4 « Motif non désigné de Télémaque » (disparu)

Cf. Inventaire de La Chapelle Godefroy.

Charles-Joseph Natoire, Tenture de l'Histoire de Don Quichotte (1735-1744)

Treize tableaux sont destinés à être tissés à la manufacture de Beauvais et décorent l'hôtel Chamillart, propriété du fermier général Pierre Grimod du Fort, qui les commande probablement à l'artiste, dont il a aussi *Les Quatre éléments*⁹. Les pièces relatives à Sancho (le *Départ*, le *Repas* et *Sancho et la marchande de noisettes*) sont tissées en premier, entre mai 1735 et août de l'année suivante. Le tissage des autres pièces se poursuit de mars 1736 pour *Sancho amenant la fausse Dulcinée* à *Don Quichotte* à août 1744 pour *Dorothée surprise*, dernière tapisserie de cette suite. Seules neufs tapisseries sont conservées de nos jours, au musée des tapisseries d'Aix-en-Provence. Quant aux cartons, parmi les treize, trois disparaissent entre 1808 et 1810¹⁰.

Cat. : Boyer 1949, n^{os} 148-157 ; 188-190 ; Caviglia-Brunel, P. 60-P. 69.

1 *Don Quichotte et le Chevalier des Miroirs* (ill. 84)

Huile sur toile, 325 × 232 cm, signé, 1735-1736, Compiègne, musée national du château

⁹ Boyer, *op. cit.*, 1949, p. 29, n^{os} 148-157.

¹⁰ *Don Quichotte, correspondance*, cat. exp., *op. cit.*, 2000, p. 12.

de Compiègne.

2 *Sancho et la marchande de noisettes* (ill. 85)

Huile sur toile, 330 × 465 cm, signé et daté, 1735, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

3 *La Collation de Sancho dans la forêt* (ill. 86)

Huile sur toile, 325 × 101 cm, 1735-1744, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

4 *Dorothée surprise par le Curé, le barbier et Cardénio* (ill. 87)

Huile sur toile, 330 × 165 cm, 1743-1744, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

5 *Don Quichotte et la fausse princesse de Micomicon* (ill. 88)

Huile sur toile, 330 × 165 cm, 1735-1736, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

6 *Le Départ de Sancho pour Barataria*

Fragment du gauche : huile sur toile, 325 × 115 cm, 1734-1735, Compiègne, musée national du château de Compiègne. (ill. 89)

Partie centrale : huile sur toile, 330 × 465 cm, 1734-1735, Compiègne, musée national du château de Compiègne. (ill. 90)

Fragment du droit : huile sur toile, 325 × 102 cm, 1734-1735, Compiègne, musée national du château de Compiègne. (ill. 91)

7 *L'Âne de Sancho au milieu des serviteurs*

Huile sur toile, 325 × 108 cm, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

8 *Le Repas de Sancho dans l'île de Barataria* (ill. 92)

Huile sur toile, 325 × 538 cm, 1734-1735, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

9 *Don Quichotte et les oiseaux à la caverne de Montesinos* (ill. 93)

Huile sur toile, 325 × 232 cm, 1742-1743, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

10 *L'Entretien de Basile et de Don Quichotte*

Huile sur toile, 325 × 90 cm, Paris, musée du Louvre.

11 *Sancho amène la fausse Dulcinée à son maître* (disparu)
1736.

Tapiserie : laine et soie, basse lisse, 400 × 315 cm, Aix-en-Provence, musée des Tapisseries.

12 *La Rencontre de Don Quichotte et de la duchesse* (disparu)
1740-1741.

Dessin préparatoire : pierre noire, lavis brun, rehauts de blanc, papier gris,
31,6 × 25,2 cm, Paris, musée du Louvre, département des Arts
graphiques. (ill. 94)

Tapiserie : laine et soie, basse lisse, 400×350 cm, Aix-en-Provence, musée des
Tapisseries.

13 *Don Quichotte déshabillé par les demoiselles de la duchesse* (disparu)
1742.

Exp. : Salon de 1742.

Tapiserie : laine et soie, basse lisse, 400 × 385 cm, Aix-en-Provence, musée des
Tapisseries.

Charles-Joseph Natoire, Cycle de l'*Histoire de l'Amour et de Psyché* du salon de la princesse de Soubise (1737-1739)

Hercule Mériadec de Rohan, prince de Soubise, qui se remarie en 1732 avec Marie-Sophie de Courcillon, confie à Germain Boffrand le réaménagement de son appartement et de celui de sa femme¹¹. Le plan est accentué par le pavillon qui comprend, au rez-de-chaussée, le salon ovale du prince et, au premier étage, le salon ovale de la princesse. L'appartement de parade du prince occupe le rez-de-chaussée du bâtiment principal et celui de la princesse son premier étage. Contrairement à la coutume de la distribution qui situe normalement le salon avant la chambre à coucher, les salons du prince et de la princesse se situent après la chambre à coucher, au bout de chaque appartement de parade. Tandis que huit écoinçons du salon du prince sont décorés de bas-reliefs en stuc qui représentent les vertus, ceux du salon de la princesse sont ornés des tableaux de Natoire qui représentent l'*Histoire de l'Amour et de Psyché*. Les tableaux sont exécutés entre 1737 et 1739.

Voir aussi la section des séries (1737-1739) : **Dessus de porte en série ou en paire de l'hôtel de Soubise.**

Cat. : Boyer 1949, n^{os} 48-55 ; Caviglia-Brunel 2012, P. 92-P. 99.

1 *Psyché recueillie par Zéphyr* (ill. 95)

Huile sur toile, 180 × 266 cm, 1739, Paris, Archives nationales.

2 *Les Nymphes offrent des fleurs à Psyché au seuil du palais de l'Amour* (ill. 96)

Huile sur toile, 166 × 340 cm, 1737, Paris, Archives nationales.

3 *Psyché montrant ses trésors à ses sœurs* (ill. 97)

Huile sur toile, 166 × 340 cm, 1738, Paris, Archives nationales.

4 *Psyché contemplant l'Amour endormi* (ill. 98)

¹¹ Langlois, *op. cit.* ; Germain Boffrand, *cat. exp., op. cit.*, 1986.

Huile sur toile, 180 × 266 cm, 1738, Paris, Archives nationales.

5 *Psyché sauvée de l'eau par les nymphes du dieu du fleuve* (ill. 99)

Huile sur toile, 180 × 266 cm, 1738, Paris, Archives nationales.

6 *Psyché accueillie par les bergers* (ill. 100)

Huile sur toile, 166 × 340 cm, 1737-1739, Paris, Archives nationales.

7 *Psyché s'évanouissant et l'Amour demandant à Vénus de sauver sa vie* (ill. 101)

Huile sur toile, 180 × 266 cm, 1737-1739, Paris, Archives nationales.

8 *Psyché ravie par l'Amour* (ill. 102)

Huile sur toile, 180 × 266 cm, 1737-1739, Paris, Archives nationales.

Étienne Jaurat, Tenture de Daphnis et Chloé pour la manufacture royale des Gobelins (1737-1741)

Cette série est tissée à la manufacture des Gobelins entre 1738 et 1741.

1 *Les Noces de Daphnis et Chloé* (ill. 103)

Esquisse : huile sur toile, 41 × 81 cm, 1737, Caen, musée des Beaux-Arts.

2 *Chloé sauvant Daphnis par le son de sa flûte* (disparu)

Tapiserie : 327 × 145 cm, avant 1750, tissée à la manufacture royale d'Aubusson, vente, Paris, Hôtel Georges V, 18 mars 1981, n° 83. (ill. 104)

3 *Une Scène pastorale* (disparu)

Tapiserie : 327 × 145 cm, avant 1750, tissée à la manufacture royale d'Aubusson, vente, Paris, Hôtel Georges V, 18 mars 1981, n° 84. (ill. 105)

4 *Le Vieillard Philéas expliquant à Daphnis et Chloé que l'Amour lui est apparu dans son jardin* (disparu)

Tapiserie : 327 × 160 cm, avant 1750, tissée à la manufacture royale d'Aubusson, vente, Paris, Hôtel Georges V, 18 mars 1981, n° 85. (ill. 106)

5 *Le Sacrifice au Dieu Pan* (disparu)

Tapiserie : 327 × 90 cm, avant 1750, tissée à la manufacture royale d'Aubusson, vente, Paris, Hôtel Georges V, 18 mars 1981, n° 86. (ill. 107)

6 *Daphnis regardant dormir Chloé, qu'une cigale éveille* (disparu)

Tapiserie : 327 × 90 cm, avant 1750, tissée à la manufacture royale d'Aubusson, vente, Paris, Hôtel Georges V, 18 mars 1981, n° 87. (ill. 108)

Cf. Paire de tapisseries du château de Breteuil

Selon le site du catalogue de Palissy, cet ensemble de deux tapisseries de la manufacture royale des Gobelins fait partie de cette suite¹². Comme nous n'en avons pas trouvé d'illustrations, nous ne savons pas à quelles tapisseries ces titres correspondent.

¹² Site Palissy : http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/palissy_fr.

1 *Le Sommeil de Lamon*

Laine, 320 × 360 cm, milieu du XVIII^e siècle, Choisel, château de Breteuil.

2 *Les Vendanges*

Laine, 326 × 482 cm, milieu du XVIII^e siècle, Choisel, château de Breteuil.

Charles-Joseph Natoire, Tenture de l'*Histoire de Marc-Antoine et de Cléopâtre* (1740-1757)

C'est probablement en 1740 que Natoire reçoit de Philibert Orry, directeur général des Bâtiments du roi, la commande d'une série de sept tableaux illustrant l'*Histoire de Marc-Antoine et de Cléopâtre* pour les Gobelins, car le premier modèle apparaît au Salon de 1741¹³. Seuls trois cartons sont exécutés et à cause du changement du goût et de l'état des finances, Marigny, directeur des Bâtiments, abandonne cette suite¹⁴.

Cat. : Boyer 1949, n^{os} 191, 144 et 145 ; Caviglia-Brunel 2012, P. 141, P. 231, P. 232, P. 234 et P.273.

1 *L'Entrée d'Antoine à Éphèse* (ill. 109)

Huile sur toile, 357 × 716 cm, signé et daté, 1741, Arras, musée des Beaux-Arts.

Tapiserie : laine et soie, 356 × 675 cm, Paris, Mobilier national.

2 *Le Repas de Cléopâtre et de Marc-Antoine* (ill. 110)

Huile sur toile, 354 × 480 cm, 1755, Nîmes, musée des Beaux-Arts.

Exp. : Salon de 1755.

3 *L'Arrivée de Cléopâtre à Tarse* (ill. 111)

Huile sur toile, 335 × 480 cm, 1755, Nîmes, musée des Beaux-Arts.

Exp. : Salon de 1757.

4 *La Conclusion de la paix de Tarente*

De la quatrième pièce de la suite, seuls subsistent le dessin du Louvre et l'esquisse.

Esquisse : huile sur toile, 49 × 63 cm, Troyes, musée des Beaux-Arts.

Dessin : plume, encre brune, lavis brun, lavis gris, rehaut de blanc, sanguine, pierre noire, papier gris, 28,6 × 42,3 cm, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques. (ill. 112)

François Boucher, Tenture de l'*Histoire de Psyché* (v. 1741-1744)

Les tableaux 2, 3, 4, 5, 6 sont tissés en tapisseries. Le troisième tableau, *La Toilette de Psyché*, fait pendant aux *Richesses*¹⁵. La grande tapisserie d'après le tableau 9, qui

¹³ Natoire, cat. exp., *op. cit.*, 1977, pp. 66-67, n^{os} 23-28.

¹⁴ *Ibid.* p. 68, n^{os} 23-28.

¹⁵ Ananoff, *op. cit.*, 1976, t. 1, pp. 309-312, n^{os} 191 et 193.

comprend deux médaillons sur un pourtout de Jacques et Tessier, représente à droite *Vénus sur les eaux*, et à gauche *L'Amour et Psyché*, signé Cozette fils, X 1791¹⁶.

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 186-188 ; 190-197.

1 *Psyché recevant les honneurs divins*

Esquisse : huile sur toile, grisaille, 42 × 54 cm, Blois, musée des Beaux-Arts.

(**ill. 113**)

Esquisse avancée : huile sur papier, grisaille, 432 × 432 cm, disparu.

Cat. : Ananoff 1976, n^o 188.

2 *Psyché conduite par Zéphyr dans le palais de l'Amour* (disparu)

Tissé à la manufacture royale de Beauvais en 1741.

Huile sur toile, 350 × 455, daté probablement de 1739.

Tapiserie : laine et soie, 1741, Paris, Petit Palais. (**ill. 114**)

Exp. : Salon de 1739.

3 *La Toilette de Psyché*

Tissé à la manufacture royale de Beauvais en 1741.

Huile sur toile, grisaille, 44 × 54 cm, collection particulière.

Tapiserie : laine et soie, Rome, Palais du Quirinal. (**ill. 115**)

4 *Les Richesses*

Huile sur toile, grisaille, 44 × 54 cm, collection particulière.

Tapiserie : laine et soie, Rome, palais du Quirinal.

. (**ill. 116**)

5 *L'Abandon* (disparu)

Tissé à la manufacture royale de Beauvais en 1741.

Tapiserie : laine et soie, Rome, Palais du Quirinal. (**ill. 117**)

6 *Psyché et le vanneur* (disparu)

Tissé à la manufacture de Beauvais en 1742.

Huile sur toile, grisaille, 499 × 486 cm environ.

Tapiserie : laine et soie, 1742, Rome, Palais du Quirinal. (**ill. 118**)

7 *Psyché et l'Amour dans l'Olympe* (**ill. 119**)

Huile sur toile, grisaille, 42 × 36 cm, Paris, musée des Arts décoratifs.

8 *Le Mariage de Psyché et l'Amour* (**ill. 120**)

Huile sur toile (cintré en haut), 93 × 130 cm, signé et daté, 1744, Paris, musée du Louvre.

9 *L'Amour et Psyché* (**ill. 121**)

Esquisse : huile sur toile, 65 × 53 cm (ovale), collection particulière.

¹⁶ *Ibid.*, t. 1, p. 315, n^o 197.

Tapiserie : 365 × 300 cm, collection particulière.

Jean-François de Troy, Tenture de l'*Histoire de Jason* (1742-1743)

L'*Histoire de Jason*, commandé en 1742 pour la manufacture royale des Gobelins, est composé de sept pièces. Les esquisses, à présent dispersées, sont toutes peintes pendant l'hiver 1742-1743 (P. 289 à P. 295) ; une huitième esquisse (P. 304) est toutefois peinte en 1745, en remplacement d'un épisode. Le *Rajeunissement d'Éson par Médée* (P. 293) est ainsi finalement abandonné. Contrairement à l'*Histoire d'Esther*, de Troy peint les divers épisodes de l'*Histoire de Jason* dans l'ordre du récit, à l'exception de la dixième scène qui est exécutée en premier. L'ensemble des cartons est déposé par le musée du Louvre dans différents musées de province en 1872 ; le premier de la série est détruit pendant la Seconde Guerre mondiale à Brest ; le dernier est retourné au Louvre¹⁷.

Cat : Leribault 2002, P. 289-P. 295 ; P. 300 ; P. 303-P. 305 ; P. 316 ; P. 317.

1 *Jason reçoit de Médée l'herbe enchantée* (disparu)

Huile sur toile, 329 × 314 cm, signé et daté, 1744, autrefois Brest, musée des Beaux-Arts.

Exp. : Salon de 1748.

Esquisse : huile sur toile, 56 × 52 cm, 1742-1743, Londres, The National Gallery.

(ill. 122)

Cat : Leribault 2002, P. 289.

2 *Jason domptant les taureaux* (ill. 123)

Huile sur toile, 330 × 715 cm, autrefois signé et daté (suivant l'inscription reportée sur les tapisseries), 1744, Le Puy, musée Crozatier.

Exp. : Salon de 1748.

3 *Le Combat des soldats nés des dents du serpent* (ill. 124)

Huile sur toile, 313 × 400 cm (à l'origine : 332 × 456 cm), signé et daté, 1744, Toulouse, musée des Augustins.

Exp. : Salon de 1748.

4 *Le Départ de Jason et de Médée après la conquête de la toison d'or* (ill. 125)

Huile sur toile, 325 × 455 cm, signé et daté, 1743 ou 1745 (1743 suivant l'inscription relevée par Fenaille sur les tapisseries, reprise unanimement depuis), Clermont-Ferrand, musée d'art Roger-Quillot.

Exp. : Salon de 1748.

5 *Jason et Médée au temple de Jupiter, dit à tort Les Noces de Jason et de Créüse*¹⁸

¹⁷ Leribault, *op. cit.*, 2002, p. 378, P. 289-295 ; P. 304 ; P. 303 ; P. 305 ; P. 316 et P. 317.

¹⁸ C. Leribault, « Médée contre Créüse : tribulations iconographiques entre Rome et Paris »,

(ill. 126)

Huile sur toile, 328 × 450 cm, signé et daté, 1745, Clermont-Ferrand, musée d'art Roger Quillot.

Exp. : Salon de 1748.

6 *Créüse consumée par la mort empoisonnée* **(ill. 127)**

Huile sur toile, 313 × 400 cm (à l'origine : 332 × 459 cm), signé, avant 1746, Toulouse, musée des Augustins.

Exp. : Salon de 1748.

7 *Médée enlevée sur son char après avoir tué ses enfants* **(ill. 128)**

Huile sur toile, 330 × 425 cm, signé et daté, 1746, Paris, musée du Louvre.

Exp. : Salon de 1748.

Cf.

Le Rajeunissement d'Éson par Médée **(ill. 129)**

Huile sur toile, 52 × 78 cm, 1742-1743, collection particulière.

Esquisse dont le sujet est finalement abandonné.

Carle Vanloo, Tenture de l'Histoire de Thésée pour la manufacture des Gobelins (1744) (abandonnée)

La tenture de Thésée doit à l'origine comporter sept pièces. C'est le seul carton exécuté, par Vanloo d'après un de ses tableaux, peint probablement à Turin entre 1732 et 1734 et conservé actuellement au musée de Besançon. Le 31 décembre 1752, Oudry, directeur artistique de la manufacture des Gobelins, réclame la suite des cartons au marquis de Vandières. Malgré la réponse de ce dernier, promettant de réclamer la suite à Van Loo, aucun autre carton n'est exécuté¹⁹.

1 *Thésée, vainqueur du taureau de Marathon* **(ill. 130)**

Huile sur toile, 350 × 704 cm (coupé sur les côtés), signé, Nice, musée des Beaux-Arts.

Cat. : *Carle Vanloo*, cat. exp., 1977, p. 59, n° 95.

Exp. : Salon de 1745.

Œuvre en rapport : *Thésée, vainqueur du taureau de Marathon* : huile sur toile,

113 × 222 cm, signé, Besançon, musée des Beaux-Arts.

Cat. : *Carle Vanloo*, cat. exp., 1977, n° 32.

Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg : peinture et dessins en France et en Italie : XVII^e-XVIII^e siècle, dir. M. Laclotte, Paris, R.M.N., 2001, pp. 257-263.

¹⁹ *Carle Vanloo, Premier peintre du roi (Nice 1705-Paris 1765)*, cat. exp. Nice, Musée Chéret, 21 janvier-13 mars 1977, Clermont-Ferrand, Musée Bargoin, 1^{er} avril-30 mai 1977, Nancy, musée des Beaux-Arts, 18 juin-15 août 1977, cat. par M.-C. Sahut, s. l., 1977, p. 59, n° 95.

Jean-Baptiste Marie Pierre, Cycle de l'*Histoire d'Ulysse* (v. 1747)

La rareté de l'iconographie de ce cycle fait évidemment penser à une commande précise, malheureusement non documentée.

Cat. : Lesur et Aaron 2009, P. 85- P. 88.

1 *Mercure, Calypso et Ulysse* (ill. 131)

Huile sur toile, 80 × 145 cm, v. 1747, Turin, collection particulière.

2 *Ulysse abordant l'île des Phéaciens* (ill. 132)

Huile sur toile, 80 × 145 cm, v. 1747, Paris, musée des Arts décoratifs.

3 *Athéna et Ulysse à Ithaque* (ill. 133)

Huile sur toile, 80 × 145 cm, v. 1747, Turin, collection particulière.

4 *Athéna assurant Pénélope qu'Ulysse est bien son époux dit aussi Athéna surprenant Ulysse avec une nymphe* (ill. 134)

Huile sur toile, 83 × 145 cm, v. 1747, Göteborg, Lonstmuseum.

Jean-Baptiste Marie Pierre, Cycle de l'*Histoire d'Hercule de l'hôtel Lambert* (v. 1750-1751)

Cat. : P. 127 - P. 130.

1 *Hercule et Omphale* (ill. 135)

Huile sur toile, 94 × 129 cm, Paris, hôtel Lambert, grand cabinet doré.

2 *Hercule étouffant les serpents* (perdu)

Huile sur toile, 75,6 × 148,6 cm environ.

3 *L'Enlèvement de Déjanire par le centaure Nessus* (ill. 136)

Huile sur toile, 94 × 132 cm, Paris, hôtel Lambert, grand cabinet doré.

4 *Le Combat d'Hercule et Achéloüs* (ill. 137)

Huile sur toile, 94 × 129 cm, Paris, hôtel Lambert, grand cabinet doré.

Charles-Joseph Natoire, Cycle en dessus de porte de *La Jérusalem délivrée du Tasse* (inachevé) (v. 1755)

Ces œuvres font penser qu'il s'agit de dessins préparatoires pour des dessus de porte d'un même ensemble²⁰. L'ensemble décoratif pourrait avoir été commandé à Paris avant son départ pour Rome en 1751. Occupé par son travail de directeur de l'Académie de France à Rome, il abandonne probablement la suite définitivement.

Cat. : Caviglia-Brunel 2012, D. 498-D. 501.

1 *Herminie chez les bergers*

Dessin préparatoire : pierre noire, lavis gris, gouache blanche, plume, papier gris-bleu, 24,9 × 37 cm, v. 1755, Lille, palais des Beaux-Arts.

²⁰ Caviglia-Brunel, *op. cit.*, 2012, pp. 392-394, D. 498-D. 501.

(ill. 138)

2 *Clorinde mourante baptisée par Tancrède*

Dessin préparatoire : pierre noire, lavis gris, rehauts blancs, plume, papier gris-bleu, 24,6 × 35 cm, signé et daté, 1755, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques. (ill. 139)

3 *Renaud et Armide*

Dessin préparatoire : pierre noire, lavis gris et brun, rehauts blancs, plume, papier gris-bleu 24,9 × 37 cm, signé et daté, 1755, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques. (ill. 140)

4 *Tancred et Herminie*

Dessin préparatoire : pierre noire, lavis gris et brun, rehauts blancs, plume, papier noir, 24,5 × 35 cm, v. 1755, Francfort, Städelsches Kunstinstitut. (ill. 141)

François Boucher, Cycle de l'*Histoire d'Aminte et Sylvie* du grand salon du château de Crécy de la marquise de Pompadour (1755-1756)

Le château de Crécy est construit pour Louis de Verjus, marquis de Crécy, maréchal des camps et armées du roi²¹. Ayant découvert le château en mai 1746, Madame de Pompadour achète aussitôt le domaine le 21 mai et confie la reconstruction à Jean Cailleteau de Lassurance. Les premiers embellissements commencent seulement dans les années 1750. En 1752, le salon ouvrant sur le jardin est transformé en salle à manger. Au premier étage, la marquise fait créer un enfilade, constituée principalement de deux bibliothèques et d'un cabinet ou boudoir. Ce cabinet est décoré de peintures de Boucher, actuellement conservées dans la collection Frick à New-York. En 1755, Madame de Pompadour fait compléter les décorations de la salle à manger et d'un cabinet d'assemblée, devenu grand salon. C'est pour les dessus de porte de ce grand salon que la marquise semble avoir commandé le cycle de l'*Histoire d'Aminte et Sylvie*. Pendant l'été de l'année 1755, avant la guerre de Sept Ans, Louis XV décide, par mesure d'économie, de réduire le nombre de ses voyages chez Madame de Pompadour. Elle croit devoir montrer l'exemple et le 21 septembre 1757, elle vend le château au duc de Penthièvre après deux séjours sans le roi.

Voir aussi la section des séries : v. 1751-1755 : **Décor du château de Crécy de la marquise de Pompadour.**

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 460-463

1 *Sylvie guérit Philis de la piqûre d'une abeille* (ill. 142)

Huile sur toile, 120 × 136 cm, signé et daté, 1755, Paris, Banque de France.

2 *Sylvie délivrée par Aminte* (ill. 143)

²¹ Vittet, *op. cit.*, pp. 133-155. ; *Madame de Pompadour et les arts*, cat. exp., *op. cit.*, 2002, pp. 110-112.

Huile sur toile, 120 × 136 cm, signé et daté, 1755, Paris, Banque de France.

3 *Sylvie fuyant le loup qu'elle a blessé* (ill. 144)

Huile sur toile, 123,5 × 134 cm, signé et daté, 1756, Tours, musée des Beaux-Arts.

4 *L'Amour ranime Aminte dans les bras de Sylvie* (ill. 145)

Huile sur toile, 122,5 × 139 cm, signé et daté, 1756, Tours, musée des Beaux-Arts.

Jean-Baptiste Deshays, Tenture de *L'Iliade* de la manufacture royale de Beauvais (1758-1761)

Deshays peint pour la manufacture de Beauvais, six cartons pour cette tenture, deux en largeur et quatre en hauteur. D'après les archives de la manufacture, il y a trois tissages de la tenture, pour le compte du roi, et pour les années 1761, 1765 et 1771. Sur ces dix-huit pièces tissées, seize sont localisées. Quatre tapisseries en hauteur sont conservées au Philadelphia Museum of Art. Elles correspondent au premier tissage, qui est remis en avril 1766 au vicomte de Choiseul, alors ambassadeur à Naples. Les deux tapisseries manquantes en largeur étaient aux États-Unis au début du XX^e siècle. Leur trace est aujourd'hui perdue.

Le Palacio Real de Madrid conserve une tenture complète : c'est sans doute celle qui est offerte en présent de congé à l'ambassadeur d'Espagne, le comte de Fuentes, en septembre 1772. Elle correspondrait au deuxième tissage. Selon une tradition ancienne, trois pièces du troisième tissage auraient été données en août 1773 à l'ambassadeur de Sardaigne, le comte de La Marmora, en présent de congé. Les trois pièces restantes sont déposées à la fin de 1784 au Garde-Meuble. Napoléon 1^{er} les offre à sa sœur, Élisabeth, devenue grande-duchesse de Toscane. À ce troisième tissage correspondent aujourd'hui deux tentures de trois pièces chacune : celles de l'Ambassadeur des États-Unis à Paris (deux en largeur, une en hauteur) et celle du Palais Pitti à Florence (toutes trois en hauteur).

Cat. : Bancel 2008, *P. 41, P. 44, *P. 71, *P. 74, *P. 77, *P. 80

1 *L'Enlèvement d'Hélène* (disparu)

Carton de tapisserie, 345 × 609 cm environ, 1758-1759, sans doute détruit.

Modèle : huile sur toile, 54 × 87 cm, 1758, San Francisco, The Fine Arts Museum.

(ill. 146)

2 *L'Enlèvement de Briséis. La Colère d'Achille*

Carton de tapisserie, 378 × 274,5 cm, 1759, un fragment conservé à Toulouse, musée des Augustins. (ill. 147)

Tapissierie : laine et soie, 370 × 265 cm, deuxième tissage, 1772, Madrid, Palacio Real.

(ill. 148)

3 *Hécube consacre à Athéna un riche tissu* (disparu)

Carton de tapisserie : 378 × 300 cm environ, 1760, sans doute détruit.

Tapisserie : laine et soie, 370 × 303 cm, deuxième tissage, 1772, Madrid, Palacio Real.

(ill. 149)

4 *Vénus blessée par Diomède* (disparu)

Carton de tapisserie, 375,5 × 592,5 cm environ, 1760, sans doute détruit.

Tapisserie : laine et soie, 370 × 587 cm, deuxième tissage, 1772, Madrid, Palacio Real.

(ill. 150)

5 *Les Reproches d'Hector à Pâris* (disparu)

Carton de tapisserie, 376,5 × 299 cm environ, 1760-1761, sans doute détruit.

Tapisserie : laine et soie, 367 × 303 cm, deuxième tissage, 1772, Madrid, Palacio Real.

(ill. 151)

6 *Chrysès, prêtre d'Apollon, vient demander sa fille Chryséïs à Agamemnon en lui apportant des présents*

Carton de tapisserie, 368 × 298,5 cm environ, 1760-1761, sans doute détruit.

Tapisserie : laine et soie, 358 × 300 cm, deuxième tissage, 1772, Madrid, Palacio Real.

(ill. 152)

Louis-Jean-François Lagrenée, dit l'Aîné, Cycle de trois tableaux de l'Histoire de Scipion (1759-1760)

Cat. : Sandoz 1983, n^{os} 80-82.

1 *La Contenance de Scipion*

2 *Nassia, jeune prince numide est présenté à Scipion*

3 *Otages présentés à Scipion*

Tous trois: toiles, 1759-1760, localisation inconnue.

Jean-Baptiste Deshays, Tenture de *L'Astrée* (1762-1763) (disparue)

La tenture de *L'Astrée* ne comprend que trois pièces. Les cartons des deux premières : *Astrée endormie avec ses compagnes* (*P. 113) et *Céladon retrouvé par Galathée* (*P. 115), sont fournis par Deshays à la manufacture de Beauvais en 1762. Le troisième carton : *La Fontaine de la vérité d'Amour* (*P. 144), est probablement livré l'année suivante. L'artiste est surchargé de commandes, et son décès met fin à cette entreprise.

Les archives de la manufacture de Beauvais indiquent deux tissages, tous deux postérieurs au décès de Deshays.

Le premier tissage est exécuté en 1771. Il est destiné au contrôleur général, l'abbé

Terray, pour son hôtel parisien de la rue Notre-Dame des Champs. Le deuxième tissage est exécuté en 1772-1773 pour le secrétaire d'état Bertin. Sa commande porte sur « quatre petites pièces des amours de Dieux, trois de l'Astrée, un sofa, dix fauteuils, un écran et quatre dessus-de-porte ».

Cat. : Bancel 2008, *P. 113, *P. 115 et *P. 144.

1 *Astrée endormie avec ses compagnes*

Carton de tapisserie, 312 × 522 cm, sans doute détruit.

Esquisse : *Céladon donnant une lettre à Astrée pendant son sommeil*

Huile sur toile, 31,4 × 24,8 cm, vente, Paris, Drouot-Richelieu, 28 juin 2002, n° 54. (ill. 153)

Cat. : Bancel 2008, P. 111.

Tapisserie : laine et soie, 350 × 570 cm, Paris, Petit Palais. (ill. 154)

2 *Céladon retrouvé par Galathée*

Carton de tapisserie, 35,4 × 29,5 cm, sans doute détruit.

Esquisse : *Céladon retrouvé par Galathée* (ill. 155)

Huile sur toile, 52 × 38 cm, Boston, collection Horvitz.

Cat. : Bancel 2008, P. 114.

Tapisserie : laine et soie, 1771. (ill. 156)

3 *La Fontaine de la vérité d'Amour* (disparu)

Carton de tapisserie, 354 × 295 cm, probablement détruit.

Joseph-Marie Vien, Cycle du *Progrès de l'amour dans le cœur d'une jeune fille du salon en cul-de-four du Pavillon de Louveciennes de Madame du Barry (1773-1774)*

Cat. : Gahtgens et Lugand 1988, n^{os} 229-232.

1 *Deux Jeunes Grecques faisant serment de ne jamais aimer* (ill. 157)

Huile sur toile, 270 (ancienne hauteur 320) × 230 cm, non signé, v. 1773, Chambéry, Préfecture.

2 *De Jeunes Grecques rencontrent l'Amour endormi dans un jardin* (ill. 158)

Huile sur toile, 350 × 230 cm, signé et daté, 1773, Paris, musée du Louvre.

3 *Amant couronnant sa maîtresse* (ill. 159)

Huile sur toile, 350 × 230 cm, signé et daté, 1773, Paris, musée du Louvre.

4 *Deux amants s'unissant à l'autel de l'Hymen* (ill. 160)

Huile sur toile, 270 (ancienne dimension 315) × 240 cm, signé et daté, 1774, Chambéry, Préfecture.

Séries

François Le Moyne, Dessus de porte en séries de l'hôtel de Peyrenc de Moras (l'hôtel du Maine, l'hôtel Biron), actuel musée Rodin (1729-1730)

Abraham Peyrenc de Moras, perruquier, épouse la fille d'un homme riche et, grâce au système de John Law, amasse une grande fortune qui lui permet d'obtenir la Maîtrise des requêtes en Conseil d'État. Il confie la construction de son hôtel à Jacques V Gabriel et Jean Aubert. D'après l'inventaire, rédigé par Aubert en 1737 pour la duchesse du Maine, l'hôtel est construit en 1728 et François Le Moyne reçoit une commande de dix-huit tableaux pour le grand salon central, donnant sur le jardin, pour un grand salon d'assemblée, qui deviendra la chambre à coucher de la duchesse du Maine après la mort de Moras, pour un cabinet ovale faisant suite aux deux grands salons et pour une chambre à coucher à côté de ce cabinet. Peyrenc de Moras meurt juste un an après avoir emménagé dans ce nouvel hôtel en 1731. Les dessus de porte de Le Moyne sont probablement exécutés durant l'année 1729 et mis en place en 1731. Ces peintures, encastrées dans des boiseries, restent *in situ* jusqu'à ce que l'hôtel soit acquis dans les années 1820 par les religieuses du Sacré-Cœur. À cause de difficultés financières, les religieuses décident, vers 1890, de vendre cet ensemble décoratif²².

Dessus de porte en série des *Quatre moments du jour du grand salon central*

Cat. : Bordeaux 1985, n^{os} 80-83.

1 *Aurore et Céphar*

Huile sur toile, localisation inconnue.

Dessin préparatoire : données inconnues.

2 *Vénus montrant à l'Amour la puissance de ses traits*

Huile sur toile, 109 × 164 cm, 1729-1730, Paris, musée Rodin. (ill. 161)

3 *Diane retournant de la chasse*

Huile sur toile, localisation inconnue.

²² J.-L. Bordeaux, *François Le Moyne and his generation : 1688-1737*, Neuilly-sur-Seine, Arthena, 1985, pp. 116-118, n^o 80-87.

4 *Diane et Endymion*

Huile sur toile, localisation inconnue.

Dessus de porte en série du grand salon d'assemblée (ou grande chambre)

Cat. : Bordeaux 1985, n^{os} 84-87.

1 *Alphée et Aréthuse*

Huile sur toile, localisation inconnue.

Dessus de porte.

2 *Hercule nourrissant Hésione*

Huile sur toile, 86 × 115 cm, Nancy, musée des Beaux-Arts.

Dessus de porte.

Dessin préparatoire : pierre noire, papier bleu, rehauts blancs, 23 × 35,7 cm, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques.

(ill.162)

3 *Mercuré, Argus et Io*

Huile sur toile, localisation inconnue.

Dessus de trumeau.

4 *Narcisse et Écho*

Huile sur toile, localisation inconnue.

Dessus de porte du salon ovale

Huit peintures en camaïeu représentant les *Jeux d'enfants* sont placées dans les encadrements ovales sur les pilastres.

Dessus de porte de peinture mythologique²³

Tous ces tableaux sont perdus sauf *Les Ouvrages de Pénélope*.

1 *Les Ouvrages de Pénélope* **(ill. 163)**

Huile sur toile, 87,5×130,5 cm (avant restauration), 1729-1730, Paris, musée Rodin.

2 *L'Arrivée d'Ulysse avec Télémaque* **(ill. 164)**

Huile sur toile, années 1730, localisation inconnue.

Dessin préparatoire : pierre noire, rehaut du blanc, papier bleu, 197×361 cm, signé, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques.

Nicolas Lancret, Série des *Quatre saisons* du salon de Leriget de La Faye (v. 1730)

Nous connaissons l'origine de cette série par le biographe de Lancret, Ballot de Sovot : « M. de La Faye commanda quatre tableaux à M. Lancret. Ce sont les mêmes que l'on a vus longtemps dans son salon, et sur lesquels voici un fait également intéressant pour

²³ Nous n'avons pas pu savoir dans quelles salles ces dessus de porte étaient installés.

la galerie de l'un et de l'autre. Il est avantageux pour les Arts que l'on voie qu'en tous genres les noms des mécènes marchent toujours avec ceux des Horaces. [...] Lorsque M. Lancret fit porter à M. de La Faye le second tableau, M. de La Faye fut si touché de son progrès qu'il rompit le premier marché fait et lui donna le double du prix dont ils étaient convenus. Un médecin en eût-il fait d'avantage? » Il faut reconnaître, dans les quatre tableaux de Leriget de La Faye, *Les Quatre saisons*, en hauteur, gravées par Pierre-François Tardieu, etc., avant juillet 1730. En effet, le troisième état de la gravure de Benoît II Audran, après *Le Printemps*, porte l'inscription : « Les quatre sujets du cabinet de M. de La Faye ». Après la vente de La Faye, 26 septembre 1731 (n° 87), Wildenstein ne les a pas trouvés ensemble²⁴.

Cat. : Wildenstein 1924, n°s 7-10.

1 *Le Printemps* (ill. 165)

Huile sur toile, 115×94 cm, v. 1730, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.

2 *L'Été* (ill. 166)

Huile sur toile, 115×94 cm, v. 1730, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.

3 *L'Automne* (ill. 167)

Huile sur toile, 115×94 cm, v. 1730, New-York, The Homeland Foundation.

4 *L'Hiver*

Huile sur toile, 115×94 cm, v. 1730, Paris, localisation actuelle inconnue.

Gravure : Jacques-Philippe Le Bas, 38,4×32,6 cm, collection David P. Tunik.

(ill. 168)

Jean Raoux, Série allégorique du palais prieural du Temple à Paris (v. 1730)

Cette série est commandée par le chevalier d'Orléans, Grand Prieur de ce palais.

Cat. : Jean Raoux, cat. exp., 2009, n°s 21, pp. 54-57.

1 *Allégorie de l'Architecture* (ill. 169)

Huile sur toile, 1,20 × 117,5 cm, v. 1730, Berlin, château de Charlottenburg.

2 *Uranie, muse de l'Astronomie* (ill. 170)

Huile sur toile, 140 × 144 cm, signé et daté, 1730, collection particulière.

3 *La Musique* (ill. 171)

Huile sur toile, 120 × 117,5 cm, v. 1730, Berlin, château de Charlottenburg.

4 *Clio, muse de l'Histoire* (ill. 172)

Huile sur toile, 142 × 175 cm, v. 1730, localisation inconnue.

5 *Allégorie de la Sagesse, en Minerve* (ill. 173)

²⁴ Wildenstein, *op. cit.*, 1924, p. 70, n°s 7-10.

Huile sur toile, 144 × 132,5 cm, signé et daté, 1730, Rouen, musée des Beaux-Arts.

Nicolas Lancret, Décor du salon pour l'hôtel de Jean de Boullogne, intendant des ordres du roi, place Vendôme (années 1730)

Cette décoration se compose de cinq panneaux et de quatre dessus de porte ou de glaces. Gersaint ne parle dans sa Notice Lancret qui figure dans le Catalogue Quentin de Larangère (Éloge de Lancret, par Ballot de Sovot ; éd. par J.-J. Guiffrey, p. 34). Ce salon est vendu publiquement le 27 mai 1896 et ses éléments sont dispersés²⁵.

Cat. : Wildenstein 1924, n^{os} 729-737.

1 *La Danseuse* (ill. 174)

Huile sur toile, 206 × 96 cm, Paris, collection particulière.

2 *Gille* (ill. 175)

Huile sur toile, 206 × 79 cm, Paris, collection particulière.

3 *La Pèlerine* (ill. 176)

Huile sur toile, 300 × 59 cm, Paris, musée des Arts décoratifs.

4 *La Dame au parasol* (ill. 177)

Huile sur toile, 300 × 57 cm, Paris, musée des Arts décoratifs.

5 *Le Turc amoureux* (ill. 178)

Huile sur toile, 300 × 80 cm, Paris, musée des Arts décoratifs.

6 *L'Escarpolette*

Huile sur toile, 95 × 88 cm, Paris, collection particulière.

7 *L'Oiseau mis en cage* (ill. 179)

Huile sur toile, 95 × 88 cm, Paris, musée des Arts décoratifs.

8 *Le Galant joueur de cornemuse* (ill. 180)

Huile sur toile, 95 × 88 cm, Paris, collection particulière.

9 *La Bergère endormie* (ill. 181)

Huile sur toile, 71 × 84,5 cm, Tokyo, The National Museum of Western Art.

Jean-Baptiste Oudry, Tenture des Amusements champêtres de la manufacture royale de Beauvais (1730-1732)

Seulement quatre tapisseries qui appartenaient à la collection du marquis de X sont connus. Une pièce du *Cheval fondu* est conservée dans la collection Barlatier de Mas à Sotogrande en Espagne. Cette série est reprise à la manufacture d'Aubusson à partir de 1750, parfois avec des variantes.

1 *Le Cheval fondu* ou *Saute-mouton*

²⁵ *Ibid.*, pp. 119-120.

Tapissérie : laine et soie, 335 × 373 cm environ, signé et daté, 1730, vente du marquis de X, Paris, Galerie Petit, 4 juin 1928, A. **(ill. 182)**

Tapissérie : laine et soie, 330 × 380 cm environ, signé et daté, 1730, vente Christie's, Londres, 15 juin 2010, n° 608.

2 *Le Colin-maillard*

Tapissérie : laine et soie, 335 × 456 cm environ, signé et daté, 1730, vente du marquis de X, Paris, Galerie Petit, 4 juin 1928. **(ill. 183)**

3 *Le Pied-de-Bœuf*

Tapissérie : laine et soie, 335 × 320 cm environ, vente du marquis de X, Paris, Galerie Petit, 4 juin 1928. **(ill. 184)**

4 *Le Balanceur*

Tapissérie : laine et soie, 335 × 320 cm environ, vente du marquis de X, Paris, Galerie Petit, 4 juin 1928. **(ill. 185)**

5 *La Bergère*

Données inconnues.

6 *Le Joueurs d'osselets*

Données inconnues.

7 *La Broche en cul*

Données inconnues.

8 *La Mazette*

Données inconnues.

Jean-Baptiste Pater, Série de scènes de genre du cabinet de président Ségur (1730-1733)

Cat. : Ingersoll-Smouse 1928, n^{os} 25, 228, 276 et 295.

Gravure : Pierre Fillœul, 44×35 cm, 1739.

1 *Le Concert amoureux* **(ill. 186)**

Huile sur toile, 57,1 × 46,2 cm, 1730-1733, Londres, collection Wallace.

2 *La Danse* **(ill. 187)**

Huile sur toile, 56,7 × 45,7 cm, 1730-1733, Londres, collection Wallace.

3 *La Balançoire, dit La Conversation intéressante* **(ill. 188)**

Huile sur toile, 56,7 × 45,7 cm, 1730-1733, Londres, collection Wallace.

4 *Le Colin-maillard* **(ill. 189)**

Huile sur toile, 57 × 45,6 cm, 1730-1733, Londres, collection Wallace.

Nicolas Lancret, Série des *Quatre Âges de la vie* (v. 1730-1735)²⁶

Les quatre tableaux originaux sont peints avant le 30 juillet 1735, date à laquelle Nicolas de Larmessin fait don à l'Académie de huit épreuves des gravures qu'il en a faites.

Cat. : Wildenstein 1924, n^{os} 30-33.

1 *L'Enfance* (ill. 190)

Huile sur toile, 35,4 × 45,7 cm, v. 1730-1735, Londres, The National Gallery.

2 *La Jeunesse* ou *L'Adolescence* (ill. 191)

Huile sur toile, 34,3 × 45,3 cm, v. 1730-1735, Londres, The National Gallery.

3 *La Maturité* ou *La Jeunesse* (ill. 192)

Huile sur toile, 34,3 × 45,2 cm, v. 1730-1735, Londres, The National Gallery.

4 *La Vieillesse* (ill. 193)

Huile sur toile, 34,6 × 45,4 cm, v. 1730-1735, Londres, The National Gallery.

François Boucher, Une partie ou paire des *Quatre saisons de la collection Fortier, avocat, conseiller du roi, doyen des Notaires* (v. 1731)

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 60 et 61.

1 *L'Été* ou *Les Enfants oiseleurs* (ill. 194)

Huile sur toile, 72 × 72 cm, localisation inconnue.

2 *L'Automne* ou *Cinq Enfants s'amusant avec un bouc* (ill. 195)

Huile sur toile, 72 × 72 cm, Houston, The Museum of Fine Arts.

François Boucher, Série de l'*Amour* de la collection Derbais au XVIII^e siècle (v. 1731)

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 62 et 63.

1 *L'Amour oiseleur* (ill. 196)

Huile sur toile, 105 × 94 cm, signé, collection particulière.

2 *L'Amour moissonneur* (ill. 197)

Huile sur toile, 92,1 × 97,8 cm, signé, vente Christie's, Londres, 6 juillet 2006, n^o 7253.

3 *L'Amour vendangeur* (ill. 198)

Huile sur toile, 102 × 88 cm, signé, v. 1731, collection particulière.

²⁶ Cette datation est donnée par le site Internet du musée.

Charles-Joseph Natoire, Décor du château de La Chapelle Godefroy de Philibert Orry (1689-1747), comte de Vignory, contrôleur général des Finances et directeur général des Bâtiments du roi (1731-1735)

Philibert Orry hérite, en 1719, du château de La Chapelle Godefroy, près de Nogent-sur-Seine, à la mort de son père, Jean.

Le tableau que Boyer intitule *L'Éducation de l'Amour* et qui est, selon lui, conservé au musée Pouchkine, appartient au cycle de l'Histoire de Télémaque.

Voir aussi la section des cycles : 1735-1740 : **Cycles de la galerie du château de La Chapelle Godefroy de Philibert Orry.**

Cat. : Boyer 1949, n^{os} 33-41.

Salle à manger du rez-de-chaussée (1731-1734)

Jupiter servi par Hébé (ill. 199)

Huile sur toile, 255×185 cm (cintré en haut), Troyes, musées d'Art de d'Histoire.

Cat. : Caviglia-Brunel 2012, P. 16.

Série des *Quatre saisons* (détruit) (v.1734)

Les tableaux, confisqués à la Révolution, sont alors emportés à Troyes. En 1814, *L'Été*, *L'Automne* et *L'Hiver* sont envoyés au château de Pont-sur-Seine, résidence de Laetitia Bonaparte, qu'un incendie détruit en 1814. Les gravures originales de Natoire d'après ces tableaux, terminées au burin par Aveline, sont annoncées en juillet 1735 par le *Mercur de France*²⁷.

Cat. : Boyer 1949, n^{os} 313-316 ; Caviglia-Brunel 2012, *P. 37-*P. 40.

1 *Le Printemps*

Gravure : Natoire, Pierre Alexandre Aveline (terminé par), estampe, 26,5 × 26cm, B.N., département des estampes. (ill. 200)

2 *L'Été*

Gravure : Natoire, Benoît Audran (terminé par), estampe, 26 × 25 cm, Paris, B.N., département des estampes. (ill. 201)

3 *L'Automne*

Gravure : Natoire, Benoît Audran (terminé par), estampe, 26,5 × 26cm, Paris, B.N., département des estampes. (ill. 202)

4 *L'Hiver*

Gravure : Natoire, Pierre Alexandre Aveline (terminé par), estampe, 26 × 25,5cm, Paris, B.N., département des estampes. (ill. 203)

Petit salon (1731-1735)

L'Enlèvement d'Europe (ill. 204)

²⁷ Boyer, *op. cit.*, 1949, p. 48-49, n^{os} 313-316.

Huile sur toile, 258 × 298 cm, signé et daté, 1731, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.

Cat. : Caviglia-Brunel 2012, P. 14.

Dessus de glace

L'Amour répandant des fleurs sur la terre (ill. 205)

Huile sur toile, 95 × 80 cm (ovale), Troyes, musées d'Art et d'Histoire.

Cat. : Caviglia-Brunel 2012, P. 21.

Paire de dessus de porte

Cat. : Caviglia-Brunel 2012, P. 17 et P. 18.

1 *Jupiter enlevant Ganymède* (ill. 206)

Huile sur toile, 123 × 108 cm (ovale), Troyes, musées d'Art et d'Histoire.

2 *Danaé recevant Jupiter métamorphosé en pluie d'or* (ill. 207)

Huile sur toile, 124 × 105 cm (ovale), Troyes, musées d'Art et d'Histoire.

Chambre à coucher du premier étage

Jupiter enlevant Io (ill. 208)

Huile sur toile, 300 × 200 cm, signé et daté, 1731, Troyes, musées d'Art et d'Histoire.

Cat. : Caviglia-Brunel 2012, P. 14.

Dessus de porte

Mercuré et l'Amour (ill. 209)

Huile sur toile, 91 × 73 cm (ovale), Troyes, musées d'Art et d'Histoire.

Cat. : Caviglia-Brunel 2012, P. 20.

Entre les croisées

Léda et le cygne (ill. 210)

Huile sur toile, 122 × 106 cm, v. 1731-1735, Troyes, musées d'Art et d'Histoire.

Cat. : Caviglia-Brunel 2012, P. 19.

Nicolas Lancret, Série des *Quatre éléments* du cabinet du marquis de Béringhen, premier écuyer du roi (avant 1732)

Ces tableaux appartiennent au marquis de Béringhen, quand ils sont gravés (les gravures sont mises en vente par la veuve Chéreau en 1732). À la mort de Béringhen, ils sont dans « un cabinet ayant vue sur le jardin » de l'hôtel habité, rue Saint-Nicaise, par le premier écuyer. Ils sont vendus ensemble, à la vente Béringhen, le 2 juillet 1770 (n° 30) et à la vente du marquis de Lassay, le 22 mai 1775 (n° 71)²⁸.

Cat. : Wildenstein 1924, n°s 1, 2, 4 et 5.

1 *L'Air*

²⁸ Wildenstein, *op. cit.*, 1924, p. 69, n°s 1, 2, 4 et 5.

Gravure : Nicolas Henri Tardieu, 37,5 × 36,3 cm, 1732, Paris, B.N., département des estampes. (ill. 211)

2 *L'Eau*

Gravure : Louis Desplaces, 37,5 × 32 cm, 1732, Paris, B.N., département des estampes. (ill. 212)

3 *La Terre*

Gravure : Charles-Nicolas Cochin, 37,5 × 32,3 cm, 1732, Paris, B.N., département des estampes. (ill. 213)

4 *Le Feu*

Gravure : Benoît Audran, Paris, B.N., 1732, département des estampes. (Fig 214)

Tous quatre : huile sur toile, 38 × 30,9 cm, localisation inconnue.

Jean-Baptiste Oudry, Tenture des *Comédies de Molière* de la manufacture royale de Beauvais (1732)

Troisième suite compose par Oudry, comprenant quatre pièces et tissée deux fois, entre 1732 et 1733 et entre 1733 et 1734²⁹.

1 *Le Médecin malgré lui*

Donnée inconnu.

2 *Le Dépit amoureux*

Tapiserie : laine et soie, 350 × 380 cm, signé et daté, 1732, probablement tissée entre 1733 et 1734, collection particulière. (ill. 215)

3 *L'École des maris*

Tapiserie : laine et soie, 350 × 355 cm, signé et daté, 1732, probablement tissée entre 1733 et 1734, collection particulière. (ill. 216)

4 *Le Malade imaginaire*

Tapiserie : laine et soie, 350 × 320 cm, tissée en 1733, collection particulière. (ill. 217)

Étienne Jaurat, Série des *Quatre morales des femmes* (v. 1732)

Aucun de ces quatre tableaux originaux ne sont connus jusqu'au XX^e siècle, bien que les gravures par Michel-Guillaume Aubert soient souvent reproduites. *L'Économe*, attribué à Gabriel de Saint-Aubin ou à Chardin, est découvert en Suisse. Avec la découverte de *La Coquette*, la moitié de la série originale est connue.

1 *L'Économe*

²⁹ *Trois siècles de tapisseries de Beauvais : 1664-1964*, cat. exp., Beauvais, Hôtel de Ville, 19 juin-30 septembre 1964, dir. par H. Delesalle, Beauvais, s. n., 1964, p. 14.

Huile sur toile, 28,9 × 23 cm, v. 1732, vente Sotheby's, New York, 15 janvier 1993, n° 123. **(ill. 218)**

2 *La Coquette*

Huile sur toile, 28,9 × 23 cm, v. 1732, vente Sotheby's, New York, 15 janvier 1993, n° 123. **(ill. 219)**

3 *La Savante* (perdu)

Gravure : Michel-Guillaume Aubert, 1734, Paris, B.N, département des estampes. **(ill. 220)**

4 *La Dévote* (perdu)

Gravure : Michel-Guillaume Aubert, 1734, Paris, B.N, département des estampes. **(ill. 221)**

Jean-François de Troy, Série des *Allégories* (?) (1733)

Historique ancien inconnu.

Selon Leribault, il n'est pas exclu que la *Peinture* fasse partie du même ensemble que les autres allégories peintes également en 1733. Si le deuxième tableau peut être identifié à la Prudence à cause du serpent, il est difficile de le rattacher au sujet des *Arts*. Personnification possible de la *Philosophie*, comme D. Brême le suggère, ce tableau ovale pourrait, en revanche, faire pendant à une allégorie des arts.

Cat. : Leribault 2002, P. 212-215.

1 *La Poésie* **(ill. 222)**

Huile sur toile, 103 × 93 cm (ovale), signé et daté, 1733, Portland, The Portland Art Museum.

Vente galerie Charpentier, Paris, 3 décembre 1959.

2 *La Musique* **(ill. 223)**

Huile sur toile, 103 × 96 cm (ovale), signé et daté, 1733, Portland, The Portland Art Museum.

Vente galerie Charpentier, Paris, 3 décembre 1959.

3 *La Peinture* **(ill. 224)**

Huile sur toile, 89 × 110 (ovale), signé et daté, 1733, collection particulière.

Vente Sotheby's, Monaco, 22 juin 1985.

4 *La Prudence* ou la *Philosophie* **(ill. 225)**

Huile sur toile, 89 × 114 cm environ (ovale), signé et daté, 1733, collection particulière.

Charles-Antoine Coypel, Tenture des *Fragments d'Opéra* de la manufacture royale des Gobelins pour l'appartement de Marie Leczinska au château de Versailles (1733-1741)

Il s'agit de quatre compositions d'un grand effet décoratif destinées à la manufacture des Gobelins et inspirées, la première de *Roland* et les trois autres, d'*Armide*, « Tragédies en musique » de Philippe Quinault créées respectivement en 1685 et 1696 (p. 73).

Cat. : Lefrançois 1994, P. 152 ; P. 166 ; P. 187 ; P. 207.

1 *Roland et le mariage d'Angélique* (ill. 226)

Huile sur toile, 305 × 615 cm, signé et daté, 1733, Nantes, musée des Beaux-Arts.

Exp. : Salon de 1737.

2 *L'Évanouissement d'Armide* (ill. 227)

Huile sur toile, 307 × 410 cm, 1735, Paris, musée du Louvre.

Très mauvais état.

Tapiserie : laine et soie, 360×340 cm, 1767 (septième tenture), Paris, Mobilier national.

3 *La Destruction du palais d'Armide* (ill. 228)

Huile sur toile, 337 × 630 cm, signé et daté, 1737, Nancy, musée des Beaux-Arts.

Exp. : Salon de 1738.

Tapiserie : 7^e tissage vers 1769 (?), probablement, vente Galerie Charpentier, Paris, 14 mai 1950.

Jean-Baptiste Oudry, Tenture des *Chasses royales* de Louis XV (1733-1746)

À l'origine, vraisemblablement en 1733, la commande prévoit au moins trois tableaux. Comme le montre l'annonce de la quatrième toile, parue dans le *Mercure de France* de juin 1738, vers 1738 au plus tard, la série de neuf tableaux doit avoir été prévue³⁰.

1 *Rendez-vous au carrefour au Puits du Roi, Forêts de Compiègne* (ill. 229)

Carton de tapiserie : huile sur toile, daté, 1735, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau.

2 *La Mort du cerf aux étangs de Saint-Jean-aux-Bois, Forêts de Compiègne*

Tapiserie : laine et soie, 1736-1746, Compiègne, musée national du château de Compiègne. (ill. 230)

3 *Chasse au cerf dans l'Oise à la vue de Compiègne, du côté de Royallieu* (ill. 231)

³⁰ *Jean-Baptiste Oudry*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1^{er} octobre 1982-3 janvier 1983, cat. par Hal Opperman et Pierre Rosenberg, Paris, R.M.N., 1982, pp.135-136.

Carton de tapisserie : huile sur toile, 357 × 991 cm, signé et daté, 1737, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau.

4 *Cerf aux abois dans les rochers de Franchard, Forêt de Fontainebleau* (ill. 232)

Carton de tapisserie : huile sur toile, 367 × 661 cm, daté, 1738, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau.

5 *Louis XV tenant le limier, allant au bois, au carrefour du Puits solitaire, Forêt de Compiègne* (ill. 233)

Carton de tapisserie : huile sur toile, 357 × 272 cm, signé et daté, 1739, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau.

Tapisserie : laine et soie, 1736-1738, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

6 *Le Relais : on découple la vieille meute au carrefour de la Petite Patte d'oie*

Tapisserie : laine et soie, 430×330 cm, Compiègne, musée national du château de Compiègne. (ill. 234)

7 *Meute de chiens courant qui vont au rendez-vous, au carrefour de l'Embrassade, Forêt de Compiègne* (ill. 235)

Carton de tapisserie : huile sur toile, 357 × 272 cm, signé et daté, 1743, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau.

8 *La Curée du cerf dans la Forêt de Saint-Germain à la vue de l'abbaye de Poissy*

Tapisserie : laine et soie, 430 × 670 cm, Compiègne, musée national du château de Compiègne. (ill. 236)

9 *Le Forbu à la fin de la curée* (ill. 237)

Carton de tapisserie : huile sur toile, 340 × 280 cm, signé et daté, 1746, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau.

Jacques de Lajoue, Décor des cabinets et de la bibliothèque de l'hôtel de Bonnier de La Mosson (v. 1734)

Collectionneur, scientifique et amateur, La Mosson achète avant 1730 l'hôtel du Lude rue Saint-Dominique, construit par Robert de Cotte pour le président Duret et le fait modifier par Jean-Baptiste Leroux et peut-être par Jean-Baptiste Courtonne, pour y abriter commodément ses collections³¹.

Série des *Sciences* en médaillons du cabinet de physique et de mécanique (disparue)³²

³¹ Roland-Michel, *op. cit.*, 1984, pp. 184-187, P. 3 et P. 4 ; P. 5 et P. 6 ; P. 7-P. 10.

³² Ces tableaux ont malheureusement disparus probablement au cours de démolition, peut-être dès le XVIII^e siècle. Cf. Roland-Michel, *op. cit.*, 1975, pp. 212-221.

Cat. : Roland-Michel 1982, P. 7-P. 10.

1 *L'Artillerie* (ill. 238)

2 *L'Astronomie* (ill. 239)

3 *L'Optique* (ill. 240)

4 *Les Forces mouvantes* (ill. 241)

Tous quatre : estampe, dans J.-B. Courtonne, *Cabinet de curiosité de Mr. Bonnier de la Mosson*, Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie J. Doucet, 1739-1740.

Paire de dessus de porte du deuxième cabinet d'Histoire naturelle (1734)

Cat. : Roland-Michel 1982, P. 3 et P. 4.

1 *Le Cabinet de physique de Bonnier de La Mosson* (ill. 242)

Huile sur toile, 119 × 152 cm, signé et daté, 1734, Russborough (Irlande), The sir Alfred Beit Foundation.

2 *Un Cabinet de chimie*

Gravure : dans J.-B. Courtonne, *Cabinet de curiosité de Mr. Bonnier de la Mosson*, Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie J. Doucet, 1739-1740. (Fig 243)

Paire de dessus de porte de la bibliothèque (1734)

Cat. : Roland-Michel 1982, P. 5 et P. 6.

1 *Une Bibliothèque* (ill. 244)

Huile sur toile, 119 × 152 cm, signé et daté, 1734, Russborough (Irlande), The sir Alfred Beit Foundation.

2 *Un Jardin*

Gravure : dans J.-B. Courtonne, *Cabinet de curiosité de Mr. Bonnier de la Mosson*, Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie J. Doucet, 1739-1740. (ill. 245)

François Boucher, Série des *Quatre moments du jour* (v. 1734)

Vente Cornet de Ways Ruart fils, Bruxelles, 22-23 avril 1868.

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 111-114.

1 *Le Matin* ou *La Dame à sa toilette* (disparu)

Huile sur toile, 73 × 58 cm.

Gravure : Gilles-Edme Petit, Paris, B.N., département des estampes. (ill. 246)

2 *Le Midi* ou *La Dame réglant sa montre* (disparu)

Huile sur toile, 73 × 58 cm.

Gravure : Gilles-Edme Petit, Paris, B.N., département des estampes. (ill. 247)

3 *Le Soir* ou *La Dame allant au bal* (ill. 248)

Huile sur toile, 73 × 58 cm, collection particulière.

4 *L'Après-dîner* (disparu)

Huile sur toile, 73 × 58 cm.

François Boucher, Tenture des *Fêtes italiennes* de la manufacture royale de Beauvais (v. 1734-1737)

Badin présente quatorze sujets pour cette tenture³³ et Ananoff le suit dans son catalogue de Boucher³⁴. Mais Standen résoud qu'il n'y en avait que huit dans la série³⁵. Selon elle, les œuvres reçoivent différents titres à différentes périodes et *Le Cabaretier* peut être identifié à *La Collation* et *La Bergère* à *La Bohémienne*. De plus, dans toutes les séries qui subsistent jusqu'à nos jours, *L'Opérateur* et *La Curiosité* n'apparaissent que dans une seule tapisserie. De même, *Les Chasseurs* et *Les Filles aux raisins* sont souvent combinés dans une scène de tapisserie. Standen pense que les tapisseries ne sont pas des copies exactes des peintures de modèle, mais que les personnages représentés dans les tableaux pouvaient être combinés ou séparés librement pour constituer des tapisseries, en fonction des dimensions que les commanditaires voulaient³⁶. Standen affirme que *Le Marchand d'œufs* et *Le Perroquet*, tissés uniquement en 1762, ne semblent pas avoir été composés par Boucher, parce qu'étant déjà surinspecteur à la manufacture des Gobelins et recteur à l'Académie, le peintre n'aurait pas été alors sollicité à dessiner pour une ancienne série de Beauvais. Pour *Le Marchand d'œufs*, Standen pense à Deshays, qui fournissait des dessins pour Beauvais. Selon elle, *Le Perroquet* n'a rien à voir avec Boucher et c'est probablement un autre peintre qui travaillait pour Beauvais qui a dessiné ce modèle³⁷. Toutefois, le site du Metropolitan Museum affirme actuellement que les deux tapisseries de ces sujets, tissées en 1762, sont dessinées par Boucher entre 1734 et 1735³⁸.

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 128-141.

1 *L'Opérateur* ou *La Curiosité* (disparu)

Tissé pour la première fois à la manufacture de Beauvais en 1736.

Tapisserie : laine et soie, 323,9 × 416,6 cm, dessinée en 1736, tissée entre 1736-1752, New-York, The Metropolitan Museum. **(ill. 249)**

Modèle de tapisserie : huile sur toile, 161 × 161 cm, Gray, musée baron Martin.

2 *Les Chasseurs et les filles aux raisins* (disparu)

Tapisserie : laine et soie, 287 × 86,4 cm, dessinée entre 1734-1736, tissée en 1762,

³³ Badin, *op. cit.*, p. 60.

³⁴ Ananoff, *op. cit.*, 1976, n^{os} 128-141.

³⁵ Standen, *op. cit.*, 1977, n^o 12, pp. 107-130.

³⁶ *Ibid.*, pp. 111-113. Slatkine est du même avis. Cf. R. S. Slatkine, « The Fête Italienne : Their Place in Boucher's Œuvre », *Metropolitan Museum Journal*, 1978, n^o 12, pp. 130-139.

³⁷ *Ibid.*, p. 130.

³⁸ <http://www.metmuseum.org/> : voir : Collection Database.

New-York, The Metropolitan Museum. **(ill. 250)**

Tapiserie : laine et soie, 281,9 × 82,6 cm, dessinée entre 1734-1736, tissée en 1762, New-York, The Metropolitan Museum. **(ill. 251)**

3 *La Bohémienne, ou La Diseuse de bonne aventure* (disparu)

Tissé à la manufacture de Beauvais pour la première fois en 1736.

Copie(?) : huile sur toile, New-York, collection particulière. **(ill. 252)**

Tapiserie : laine et soie, 292,1 × 201,9 cm, dessiné entre 1734-1736, tissé en 1762, New-York, The Metropolitan Museum. **(ill. 253)**

4 *La Pêcheuse* (disparu)

Tissé à la manufacture de Beauvais en 1738.

Tapiserie : laine et soie, 310 × 200 cm, vente 23 mai 1927, n° 4.

Copie : collection particulière. **(ill. 254)**

5 *La Collation* (disparu)

Tissé à la manufacture de Beauvais pour la première fois en 1745.

Tapiserie : laine et soie, 330,2 × 259,1 cm, dessinée entre 1734 et 1736, tissée en 1767, New-York, The Metropolitan Museum. **(ill. 255)**

6 *Le Jardinier* (disparu)

Tissé à la manufacture de Beauvais pour la première fois en 1746.

Tapiserie : laine et soie, 280,7 × 185,4 cm, dessinée entre 1734-1736, tissée en 1762, New-York, The Metropolitan Museum. **(ill. 256)**

7 *La Danse* (disparu)

Tissé pour la première fois à la manufacture de Beauvais en 1742.

Tapiserie : laine et soie, 322,6 × 241,3 cm, tissée entre 1744-1753, New-York, The Metropolitan Museum. **(Fig, 257)**

8 *La Musique* (disparu)

Tissé à la manufacture de Beauvais en 1746.

Tapiserie : 310 × 475 cm, vente du 23 mai 1927.

Tapiserie : Cat. exp. Royal Academy, 1968, ill.13.

Cf.

Le Marchand d'œufs

Tissé à la manufacture de Beauvais en 1762.

Tapiserie : laine et soie, 276,9 × 76,2 cm, dessinée entre 1734-1736, tissée en 1762, New-York, The Metropolitan Museum. **(Fig 258)**

Le Perroquet

Tissée à la manufacture de Beauvais en 1762.

Tapiserie : laine et soie, 279,4 × 53,3 cm, dessinée entre 1734-1736, tissée en 1762,

New-York, The Metropolitan Museum. (ill. 259)

François Boucher, Série de peinture allégorique de la chambre de la reine au château de Versailles (1735)

Il s'agit de la première commande de la direction des Bâtiments. En 1735, Marie Leczinska charge Boucher de peindre quatre tableaux pour sur l'ancien emplacement des peintures de Gilbert de Sève³⁹.

Cat. : Ananoff, n^{os} 115-118.

1 *La Charité* (ill. 260)

2 *L'Abondance* (ill. 261)

3 *La Fidélité* (ill. 262)

4 *La Prudence* (ill. 263)

Tous quatre : huile sur toile, grisaille, 1735, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, chambre de la reine.

Louis-Gabriel Blanchet, Série de *Vénus et L'Amour* (1735-1736)

Vente Sotheby's, Londres, 1989, n^o 568.

1 *Vénus et L'Amour* (ill. 264)

Huile sur toile, signé et daté, 1735, collection particulière.

2 *Vénus et L'Amour* (ill. 265)

Huile sur toile, signé et daté, 1735, collection particulière.

3 *Vénus et L'Amour* (ill. 266)

Huile sur toile, signé et daté, 1736, collection particulière.

4 *Vénus et L'Amour* (ill. 267)

Huile sur toile, signé et daté, 1736, collection particulière.

Jacques de Lajoue, Série des *Sciences* de l'hôtel du duc de Picquigny (v. 1735-1737)

En épousant en 1734 Marie-Josèphe Bonnier de La Mosson, Michel-Ferdinand d'Albert d'Ailly (1714-1769), vidame d'Amiens, duc de Picquigny, puis de Chaulnes en 1744, devient à la fois le beau-frère et l'élève de Bonnier de La Mosson. S'il semble logique de penser que La Mosson a été à l'origine de la commande de l'hôtel de la rue du Bac, on n'en a aucune trace, pas plus qu'on ne sait si les peintures étaient datées. Les gravures ont l'intérêt de restituer un décor peint exceptionnel par son invention et son lyrisme rocaille. Si l'invention propre à chaque composition révèle une imagination

³⁹ Ananoff, *op. cit.*, 1976, t. 1, p. 245, n^{os} 115-118.

extravagante, l'iconographie générale de la série, où interviennent enfants et *putti* au milieu d'emblèmes d'un type traditionnel, rattache Lajoue à certains modèles classiques auxquels il a pu se référer. On pense normalement aux décors suivants : tableaux de Mignard pour le plafond de la galerie des Petits appartements du roi à Versailles ; médaillons de bois sculptés, représentant les allégories et décorant la bibliothèque des Invalides ; plafond à caissons ornés d'ovales illustrant des allégories du cabinet des Beaux-Arts de Perrault⁴⁰.

Cat. : Roland-Michel 1982, P. 12-24.

1 *L'Histoire*

Gravure : Charles-Nicolas Cochin, estampe, 1737, B.N., département des estampes. **(ill. 268)**

2 *L'Optique* **(ill. 269)**

Huile sur toile, 48,5 × 61,5 cm, vente Sotheby's, Paris, 19 juin 2006, n° 34.

Gravure : Charles-Nicolas Cochin, 1737.

3 *L'Astronomie* **(ill. 270)**

Huile sur toile, 48,5 × 61,5 cm, vente Sotheby's, Paris, 19 juin 2006, n° 34.

Gravure : Charles-Nicolas Cochin, estampe, 1737, B.N., département des estampes.

4 *La Sculpture*

Gravure : Charles-Nicolas Cochin, estampe, 1737, B.N., département des estampes. **(ill. 271)**

5 *La Pharmacie*

Gravure : Charles-Nicolas Cochin, estampe, 1738, B.N., département des estampes. **(ill. 272)**

6 *La Botanique*

Gravure : Charles-Nicolas Cochin, estampe, 1738, B.N., département des estampes. **(ill. 273)**

7 *L'Architecture*

Gravure : Charles-Nicolas Cochin, estampe, date inconnue, sans doute fin 1738, B.N., département des estampes. **(ill. 274)**

8 *La Géographie*

Gravure : Ingram, estampe, date inconnue, sans doute entre 1741 et 1743, B.N., département des estampes. **(ill. 275)**

9 *L'Éloquence*

Gravure : (probablement Nicolas Henri) Tardieu, estampe, avant 1745, B.N.,

⁴⁰ Roland-Michel, *op. cit.*, 1984, pp. 187-190, P. 12-24.

département des estampes. (ill. 276)

10 *La Peinture*

Gravure : (probablement Nicolas Henri) Tardieu, estampe, date inconnue, B.N.,
département des estampes. (ill. 277)

12 *La Musique*

Gravure : (probablement Nicolas Henri) Tardieu, estampe, date inconnue, B.N.,
département des estampes. (ill. 278)

13 *La Marine*

Gravure : (probablement Nicolas Henri) Tardieu, estampe, date inconnue, B.N.,
département des estampes. (ill. 279)

14 *Les Forces mouvantes*

Gravure : (probablement Nicolas Henri) Tardieu, estampe, date inconnue, B.N.,
département des estampes. (ill. 280)

Décor des *Chasses exotiques* pour la petite galerie des Petits cabinets dans les Petits appartements de Louis XV au château de Versailles (1735-1738)

Les circonstances de la commande de ce décor sont examinées par Salmon en détail⁴¹. Pour l'ornement de la Petite galerie, construite en 1735 dans les Petits appartements du roi, aménagé dans les combles du château de Versailles, six peintres, Jean-François de Troy, Charles Parrocel, Nicolas Lancret, Jean-Baptiste Pater, François Boucher et Carle Vanloo, sont sollicités afin d'exécuter chacun un tableau à sujet de chasse exotique destiné à venir s'encastrent dans les lambris, sur les trois trumeaux situés sur le mur sud et, en vis-à-vis, sur le mur nord. Les toiles sont achevées avant la fin de l'année 1736. En 1738, la création de la nouvelle chambre à coucher du roi et du premier cabinet des pendules dans l'appartement de Louis XV au premier étage amène quelques transformations de la galerie des *Chasses exotiques* située juste au-dessus⁴². La pièce s'agrandit d'une travée supplémentaire et ouvre sur la cour de Marbre par cinq fenêtres. Pour les deux trumeaux nouvellement créés, afin de conserver au cycle cynégétique son unité, deux autres tableaux sont commandés : Charles Parrocel peint *La Chasse du taureau sauvage* et Carle Vanloo *La Chasse de l'autruche*. Ces tableaux sont installés en décembre 1738. Après l'agrandissement de la galerie, la cheminée est transférée au milieu du mur nord, adossée au mur de la nouvelle salle à manger d'hiver,

⁴¹ Salmon, *op. cit.*, 1997, pp. 99-108.

⁴² Pour différentes campagnes pour l'aménagement des Petits appartements du roi du château de Versailles, voir : J. C. Guillou, « La création des cabinets et des petits appartements de Louis XV au château de Versailles : 1722-1738 », *G.B.A.*, 1985, n° 105, pp. 137-146.

face à la troisième fenêtre. Par conséquent, de la fin de l'année 1738 au début de 1751, année du rétablissement de la cheminée à l'extrémité ouest de la galerie, celle-ci dispose d'une surface dont la largeur permettrait d'accueillir un tableau. Mais Antoine-Augustin Bruzen de la Martinière ne mentionne pas l'œuvre de Pater en 1741, non plus qu'Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville en 1755. Salmon conclut donc que respectant la symétrie, il n'y avait toujours que huit tableaux dans la galerie après le réaménagement de la pièce. Le tableau de *La Chasse au crocodile* a été très probablement commandé à Boucher pour remplacer le tableau de Pater, *La Chasse chinoise*, qui a un caractère anecdotique que les autres tableaux de la série, d'esprit plus épique, semblent ignorer. De plus, la toile de Pater représente plusieurs animaux, tandis que les autres ne montrent qu'un seul animal, tout comme le crocodile dans la toile nouvellement commandée à Boucher qui est installée dans la galerie en avril 1739. En septembre 1766, la Petite galerie est transformée en grand cabinet de compagnie pour la dauphine Marie-Josèphe de Saxe et après sa mort, en mars 1767, cette galerie fait à nouveau l'objet de travaux. Dès le 15 mai, le miroitier Deumont en dépose les glaces et probablement vers la même date, les tableaux gagnent aussi les magasins de la Surintendance à Versailles. Enfin, la pièce est divisée en deux cabinets. En décembre 1770, ces deux cabinets deviennent la chambre et le grand cabinet de la comtesse du Barry⁴³.

1 Jean-François de Troy, *La Chasse aux lions* (ill. 281)

Huile sur toile, 183,5 × 128,5 cm (agrandi en haut), signé et daté, 1735, Amiens, musée de Picardie.

Cat. : Leribault 2002, P. 243 a.

2 Charles Parrocel, *La Chasse à l'éléphant* (ill. 282)

Huile sur toile, 183 × 128,5 cm, 1736, Amiens, musée de Picardie.

3 Nicolas Lancret, *La Chasse au tigre* (ill. 283)

Huile sur toile, 176 × 128 cm, signé et daté, 1736, Amiens, musée de Picardie.

4 François Boucher, *La Chasse au léopard* (ill. 284)

Huile sur toile, 174 × 129 cm, signé et daté, 1736, Amiens, musée de Picardie.

Cat. : Ananoff 1976, n° 125.

5 Carle Vanloo, *La Chasse à l'ours* (ill. 285)

Huile sur toile, 184 × 128 cm (chantourné), signé et daté, 1736, Amiens, musée de Picardie.

Cat. : *Carle Vanloo*, cat. exp., 1977, n° 61.

6 Jean-Baptiste Pater, *La Chasse chinoise* (ill. 286)

⁴³ Salmon, *op. cit.*, 1995, pp. 48-49.

Huile sur toile, 172 × 127 cm, 1736, Amiens, musée de Picardie.

7 Charles Parrocel, *La Chasse au taureau sauvage* (ill. 287)

Huile sur toile, 183 × 129 cm, 1738, Amiens, musée de Picardie.

8 Carle Vanloo, *La Chasse à l'autruche* (ill. 288)

Huile sur toile, 184 × 128 cm (chantourné), signé, 1738, Amiens, musée de Picardie.

Cat. : *Carle Vanloo, cat. exp.*, 1977, n° 62.

9 François Boucher, *La Chasse au crocodile* (ill. 289)

Huile sur toile, 174 × 129 cm, signé et daté, 1739, Amiens, musée de Picardie.

Cat. : Ananoff 1976, n° 126.

Charles-Joseph Natoire, Série des *Quatre éléments* du château d'Orsay du fermier général Pierre Grimod du Fort (v. 1735-1740)

Une copie de *L'Eau* passe en vente des Tableaux et dessins anciens à l'hôtel Drouot le 11 mai 1965, salle n° 6, n°s 85-88⁴⁴. Pinette pense que la toile qui apparaît à la vente de Sotheby à Londres le 28 mars 1979 (n° 84) est bien l'original. Les quatre compositions sont gravées en sens inverse par Pierre Aveline et Jean-Baptiste Perroneau.

Cat. : Boyer 1949, n°s 78-80 ; 208 ; Caviglia-Brunel 2012, P. 53-P. 56.

1 *Le Feu : Vénus demandant à Vulcain des armes pour Énée* (ill. 290)

Huile sur toile, 110 × 150 cm (à l'origine : chantourné), signé, Autun, musée des Beaux-Arts, dépôt du Louvre.

2 *L'Air : Junon et Iris* (ill. 291)

Huile sur toile, 100 × 132 (à l'origine : ovale), Paris, musée du Louvre.

3 *L'Eau : le Triomphe d'Amphitrite*

Huile sur toile, 100 × 165 cm (ovale), vente de M. Villars, Paris, 13 mars 1868.

4 *La Terre : Cérès et Triptolème*

Huile sur toile, 100 × 135 cm, 1734-1741, Autun, musée Rolin.

Dessin préparatoire : pierre noire, lavis brun, rehauts de blanc, papier bleu,

25,2 × 33,4 cm, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques. (ill. 292)

⁴⁴ M. Pinette, « La Terre ou Cérès nourrissant Triptolème par Natoire », *Revue du Louvre et des musées de France*, 1983, n° 33, pp. 397-398.

Jacques de Lajoue, Une partie de la série des *Saisons* de la collection Eveillard de Livois (v. 1735-1740)

Séquestrés et déposés au musée national en 1799⁴⁵. Longtemps, attribuées à Nicolas Lancret, ces deux compositions sont progressivement rendues à Jacques de Lajoue⁴⁶. Marianne Roland Michel relève la confusion dès le XVIII^e siècle entre Lajoue et Lancret qui sont inspirés l'un et l'autre des œuvres de Watteau. Mais les tableaux du musée d'Angers sont les copies de deux œuvres qui font à l'origine partie d'un ensemble des *Quatre saisons*, exécuté par Jean-Baptiste Pater et provenant de la collection de Choiseul⁴⁷.

Cat. : Roland-Michel 1982, P. 136 et P. 137.

1 *Le Printemps* (appelé à tort l'*Été*) (ill. 293)

2 *L'Hiver* (ill. 294)

Tous deux : huile sur toile, 74 × 60 cm, Angers, musée des Beaux-Arts.

Carle Vanloo, Dessus de porte du château royal de Christiansborg à Copenhague (1736) (détruits)

Ils ont été détruits dans l'incendie de 1794.

Cat. : *Carle Vanloo*, cat. exp., 1977, n^{os} 280-283.

1 *L'Équité*

2 *La Fidélité conjugale*

3 *La Générosité*

4 *La Piété*

Tous quatre : données inconnues.

Déssus de porte en série et en paire de l'hôtel de Soubise (1737-1739)

Hercule Mériadec de Rohan, prince de Soubise, qui se remarie en 1732 avec Marie-Sophie de Courcillon, confie à Germain Boffrand le réaménagement de son appartement et de celui de sa femme⁴⁸. Le prince passe commande de toute une série de toiles à Boucher, Trémolières, Natoire, Carle Vanloo et Restout. L'appartement de

⁴⁵ Roland-Michel, *op. cit.*, 1984, pp. 209-210, P. 136 et P. 137.

⁴⁶ P. Le Nouène, *Chefs-d'œuvre du musée des Beaux-Arts d'Angers, XIV^e-XXI^e siècle*, Paris, Somogy, 2004, p. 122.

⁴⁷ F. Ingersoll-Smouse, *Pater : biographie et catalogue critique : l'œuvre complète de l'artiste reproduite en deux cent treize héliogravures*, Paris, éd. des Beaux-Arts, 1928, n^{os} 578-581. Ingersoll-Smouse ne propose pas la datation de cette série de Pater, mort en 1736. *Le Printemps* et *L'Été* sont conservés au Museum of Art à Cleveland. *L'Automne* et *L'Hiver* appartiennent à la collection Cambo à Barcelone en 1984. Cf. Le Nouène 2004, p. 123, note 3.

⁴⁸ Langlois, *op. cit.* ; *Boffrand*, cat. exp., *op. cit.*, 1986.

parade du prince, qui occupe le rez-de-chaussée, comprend l'antichambre, la salle du dais, la salle d'audience, la chambre de parade et le salon ovale, tandis que l'appartement de parade de la princesse, qui occupe le premier étage, comprend la galerie (la grande antichambre), la salle d'assemblée, la chambre à coucher et le salon ovale. Après ce salon ovale, suivent le petit appartement composé de pièces plus petites et plus basses de plafond : la petite chambre à coucher de la princesse et la salle du dais. Les appartements du prince héritier et de sa femme qui se développaient ensuite ont désormais disparu. Les emplacements actuels des toiles ne sont pas les mêmes d'autrefois. Les indications de lieu d'origine de ces toiles sont fragmentaires, parfois contradictoires⁴⁹. Il faut consulter en premier lieu les inventaires après décès, qui ne donnent qu'exceptionnellement le titre des dessus de porte, en seconde lieu le *Livre d'architecture* de Boffrand (1745), en troisième lieu les deux guides de Paris que sont le *Voyage pittoresque de Paris* de Dézallier d'Argenville (1749) et le *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris* de Thiéry (1787). Les indications données par d'Argenville et recopiées par Thiéry - reprises ensuite de Langlois et confrontées avec les souvenirs des anciens archivistes - sont parfois si erronées et si vagues que l'on ne peut se fier à elles que pour des hypothèses à vérifier. Babelon essaie de reconstituer des groupes d'œuvres par sujets et dimensions et de dégager les grandes lignes d'un programme. Deux pièces seulement réclament quatre dessus de porte chacune. Pour la chambre du prince, ce sont des couples amoureux, légitime ou non, tirés de la mythologie. Pour la salle de compagnie de la princesse bru, de subtiles allégories pour les caractères : l'Amour et l'Amitié, le Secret et la Sincérité. Le Secret est indispensable pour l'Amour, tandis que la Sincérité est importante pour l'Amitié. En dehors du salon ovale de la princesse, les autres pièces ne comprennent que des paires de dessus de porte. Hormis les deux pastorales de Boucher, les artistes sont toujours appariés. De cette façon, cinq tableaux sont commandés à Trémolières, cinq à Vanloo, cinq à Restout et sept à Boucher. Le programme distribué par Boffrand est équitable. Pour la chambre de parade de la princesse, les Trois Grâces avec l'Amour et les Arts d'agrément conviennent à une jeune épouse ; pour sa chambre à coucher, *Vénus à sa toilette* et *Vénus au bain* s'imposent naturellement. Ailleurs les sujets ont des rapports moins évidents avec la destination des pièces : pastorales dans la salle d'audience, fables de la Fontaine dans la chambre de la princesse bru, paysages dans le cabinet vert, Apollon et Diane dans la salle du dais. Le comte Henri de Boisgelin offre aux Archives nationales deux dessus de porte en 1967. Les indications d'Argenville et de Thiéry n'inspirent pas grande confiance. Babelon propose donc l'hypothèse que

⁴⁹ Rosenberg et Babelon, *op. cit.*, pp. 211-215.

ces deux toiles surmontaient les portes de la salle d'assemblée, les dimensions et le sujet mythologique correspondant mieux aux autres toiles mythologiques des grands appartements qu'aux dessus de porte des petits appartements, sensiblement moins hauts. Voir aussi la section des cycles : **1737-1739 : Cycle de l'*Histoire de l'Amour et de Psyché***.

Paire de dessus de porte de la salle d'audience du prince

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 159 et 160.

1 François Boucher, *La Pastorale à la guirlande* (ill. 295)

Huile sur toile, 125 × 167 cm (chantourné), signé, Paris, Archives nationales.

2 François Boucher, *Pastorale à la cage* (ill. 296)

Huile sur toile, 120 × 157 cm (chantourné), signé, Paris, Archives nationales.

Dessus de porte en série de la chambre de parade du prince

1 Jean Restout, *Neptune et Amphitrite* (ill. 297)

Huile sur toile, 155 × 155 cm, signé et daté, 1737, Paris, Archives nationales.

Exp. : Salon de 1738.

Cat. : Gouzi 2000, P. 86.

2 François Boucher, *L'Aurore et Céphale* (ill. 298)

Huile sur toile, 162 × 169 cm, Paris, Archives nationales.

Cat. : Ananoff 1967, n^o 161.

Exp. : Salon de 1739.

3 Pierre-Charles Trémolières, *L'Hymen de Hercule et Hébé enchaînés par l'Amour avec des guirlandes de fleurs* (ill. 299)

Huile sur toile, 163 × 169 cm, signé et daté, 1737, Paris, Archives nationales.

Cat. : Trémolières, cat. exp. 1973, n^o 24.

Exp. : Salon de 1738.

4 Carle Vanloo, *Mars et Vénus* (ill. 300)

Huile sur toile, 157 × 169 cm (chantourné), signé, Paris, Archives nationales.

Cat. : Carle Vanloo, cat. exp., 1977, n^o 57.

Paire de dessus de porte de la salle d'assemblée de la princesse

1 Jean Restout, *La Dispute de Neptune et de Minerve* (ill. 301)

Huile sur toile, 115 × 158 cm, signé, Paris, Archives nationales.

Exp. : Salon de 1738.

Cat. : Gouzi 2000, P. 90.

2 Carle Vanloo, *Jupiter et Junon* (ill. 302)

Huile sur toile, 147 × 158 cm (octogonal), signé et daté, 1737, Paris, Archives nationales.

Cat. : *Carle Vanloo, cat. exp.*, 1977, n° 57.

Exp. : Salon de 1737.

Paire de dessus de porte de la chambre de parade de la princesse

1 François Boucher, *Les Trois Grâces qui enchaînent l'Amour ou L'Éducation de l'Amour par les Trois Grâces* (ill. 303)

Huile sur toile, 144 × 163 cm, Paris, Archives nationales.

Cat. : Ananoff 1967, n° 162.

Exp. : Salon de 1738.

2 Pierre-Charles Trémolières, *Minerve enseignant à une nymphe l'art de la tapisserie* (ill. 304)

Huile sur toile, 147 × 156 cm, signé et daté, 1737, Paris, Archives nationales.

Cat. : Trémolières, cat. exp., 1973, n° 22.

Exp. : Salon de 1737.

Paire de dessus de porte de la petite chambre à coucher de la princesse

1 François Boucher, *Vénus au bain* (ill. 305)

Huile sur toile, 130 × 160 cm, signé, Paris, Archives nationales.

Cat. : Ananoff 1976, n° 163.

2 Carle Vanloo, *Vénus à la toilette* (ill. 306)

Huile sur toile, 137 × 159 cm, signé, Paris, Archives nationales.

Cat. : Carle Vanloo, cat. exp. 1977, n°

Paire de dessus de porte de la salle du dais ou l'antichambre de la princesse

1 Pierre-Charles Trémolières, *Diane désarmant l'Amour* (ill. 307)

Huile sur toile, 72 × 14 cm, signé et daté, 1737, Paris, Archives nationales.

Cat. : Trémolières, cat. exp., 1973, n° 21.

Exp. : Salon de 1737.

2 Jean Restout, *Apollon montrant à l'Amour à jouer de la lyre* (ill. 308)

Huile sur toile, 64 × 134 cm, signé et daté, 1737, Paris, Archives nationales.

Cat. : Gouzi 2000, P. 88.

Exp. : Salon de 1737.

Paire de dessus de porte du cabinet vert (petite chambre) de la princesse

1 Pierre-Charles Trémolières, *Le Paysage au pêcheur* (ill. 309)

Huile sur toile, 87 × 139 cm, signé et daté, 1738, Paris, Archives nationales.

Cat. : Trémolières, cat. exp., 1973, n° 25.

2 François Boucher, *Le Paysage champêtre au moulin* (ill. 310)

Huile sur toile, 86 × 142 cm (chantourné), 1738, Paris, Archives nationales.

Cat. : Ananoff 1976, n° 158.

Paire de dessus de porte de la chambre à coucher de la princesse bru

1 Jean Restout, *La Gageure de Phébus et de Borée* (ill. 311)

Huile sur toile (chantourné), 103 × 142 cm, signé et daté, 1738, Paris, Archives nationales.

Cat. : Gouzi 2000, P. 89.

Exp. : Salon de 1738.

2 Carle Vanloo, *Le Bûcheron et Mercure* (ill. 312)

Huile sur toile, 103 × 142 cm (chantourné), signé, Paris, Archives nationales.

Cat. : *Carle Vanloo, cat. exp.*, 1977, n° 59.

Dessus de portes en série de la salle de compagnie de la princesse bru

1 Jean Restout, *Le Secret et la Prudence* (ill. 313)

Huile sur toile, 117 × 148 cm, signé et daté, 1737, Paris, Archives nationales.

Cat. : Gouzi 2000, P. 87.

Exp. : Salon de 1737.

2 Carle Vanloo, *L'Amitié de Castor et Pollux* (ill. 314)

Huile sur toile, 122 × 152 cm (chantourné), signé, Paris, Archives nationales.

Cat. : *Carle Vanloo, cat. exp.*, 1977, n° 56.

Exp. : Salon de 1738.

3 Pierre-Charles Trémolières, *La Sincérité ou Les Caractères de Théophraste* (ill. 315)

Huile sur toile, 121 × 151 cm, signé et daté, 1737, Paris, Archives nationales.

Cat. : *Trémolières, cat. exp.* 1973, n° 23.

4 François Boucher, *L'Éducation de l'Amour par Mercure* (ill. 316)

Huile sur toile, 117 × 151 cm, Paris, Archives nationale.

Cat. : Ananoff 1967, n° 164.

Exp. : Salon de 1738.

François Boucher, Dessus de porte en série de peinture mythologique de l'hôtel Mazarin (1737-1741)

L'hôtel de Mazarin, connu aussi comme hôtel de Brienne, se trouvait sur le quai Malaquais et est actuellement l'École nationale des Beaux-Arts⁵⁰. Boucher met très longtemps à exécuter cette commande de la duchesse de Mazarin, Françoise de Mailly, (le quatrième tableau n'est pas encore livré lorsqu'elle décède) et il en modifie les

⁵⁰ *François Boucher : Painting, Drawings and Prints from the Nationalmuseum, Stockholm*, cat. exp., Manchester, City Art Gallery, 27 juin-1 septembre 1984, Manchester, Cultural services, 1984, pp. 33-34, D. 24-26.

sujets et les compositions. Le tableau *Vénus et deux servantes* remplace *Les Trois Grâces*. Le sujet de ce dernier tableau est utilisé pour un dessus de porte à l'hôtel de Soubise.

1 *L'Amour instruit par Mercure*

Huile sur toile, Los Angeles, County Museum of Art, 1738.

Dessin préparatoire : pierre noire, rehaut blanc, papier bleu, 19 × 40 cm, v. 1737,

Stockholm, Nationalmuseum. (ill. 317)

2 *L'Amour menaçant Psyché de sa flèche*

Huile sur toile, 1741, Los Angeles, County Museum of Art.

Dessin préparatoire : pierre noire, rehaut blanc, papier bleu, 19,7 × 35,7 cm, v. 1737,

Stockholm, Nationalmuseum. (ill. 318)

3 *Vénus et deux servants désarmer l'Amour*

Huile sur toile, 1741, localisation inconnue.

Cf.

Les Trois Grâces jouant avec l'Amour

Dessin préparatoire : pierre noire, rehaut blanc, papier bleu, 18,4 × 40,3 cm, v. 1737,

Stockholm, Nationalmuseum. (ill. 319)

Vénus intoxique l'Amour avec nectar

Dessin préparatoire : pierre noire, rehaut blanc, papier bleu, 19,3 × 40,1 cm, v. 1737,

Stockholm, Nationalmuseum. (ill. 320)

Décor des salles à manger des Petits appartements du roi au château de Fontainebleau (v. 1737 ; v. 1748)

À la fin de 1735, au château de Fontainebleau, une série de petites pièces, conformes au goût nouveau, est aménagée sous la direction d'Ange-Jacques Gabriel et Louis de Cotte. Ainsi sont construits un appartement pour le dauphin, un pour la reine et un pour le roi. L'appartement du roi contient alors le cabinet du Conseil, un cabinet de retraite et une pièce pour la chaise percée. Un escalier conduit ensuite à trois nouvelles pièces : la grande salle à manger, la petite salle à manger ou l'office, et le cabinet du tour. Dans la décoration peinte, les thèmes cynégétiques tiennent une place importante, étant donné le rôle du château sous Louis XV comme résidence de chasse et la prédilection du roi pour ce divertissement. Les travaux durent de décembre 1736 jusqu'à l'arrivée du roi et de la Cour, le 23 septembre 1737. En avril 1748, les petits appartements de Louis XV font l'objet de nouveaux aménagements. La grande salle à manger, dont la décoration datait de 1737, est modifiée. *Le Cerf aux abois* de Jean-François de Troy est écarté, mais les autres tableaux sont conservés : *La Halte de chasse* de Carle Vanloo,

La Halte de grenadiers de Charles Parrocel, et *Le Déjeuner de chasse* de Jean-François de Troy (tous trois sont au Louvre). Afin de compléter le décor, les Bâtiments du roi commandent à Pierre, Boucher et Natoire trois nouveaux dessus de porte qui devaient être peints « dans le même goût et proportion » que les tableaux réutilisés. En 1749, la petite salle à manger est transformé en cabinet privé du roi, attenant à ses petits appartements⁵¹. La disposition du nouveau cabinet ne permet plus au tableau de Lancret d'y être accroché et la trace de cette œuvre se perd alors. Marandel identifie les deux dessus de porte de Natoire de la petite salle à manger, mais la question de la date 1749, apparemment autographe, n'est pas résolue⁵². Le catalogue de l'exposition, *Intimate Encounters : Love and Domesticity in Eighteenth-Century France*, qui a lieu au Hood Museum of Art de Dartmouth College en 1997, propose une hypothèse : la version du musée Hood, horizontale, est l'original installé en 1737 dans la petite salle à manger et ce tableau est peut-être endommagé durant la réinstallation des boiseries en 1749 ; Natoire est obligé de peindre une seconde version, datée de 1749, qui est le tableau identifié par Marandel et qui appartient à une collection particulière en Italie⁵³.

Cabinet de retraite du premier étage

Paire de Lancret

1 Nicolas Lancret, *Un Concert de bergers et bergères gardant leurs moutons*

2 Nicolas Lancret, *Une Danse de bergers et bergères*

Tous deux : données et localisation inconnues.

Paire de Natoire

Cat. : Boyer 1949, n^{os} 298 et 299 ; Caviglia-Brunel 2012, P. 87 et *P. 88.

1 Charles-Joseph Natoire, *Un Port de mer* (ill. 321)

Huile sur toile, 76,2 × 86,5 cm, signé et daté, 1737, localisation inconnue.

Dessin préparatoire : pierre noire, rehauts de craie blanche, papier bleu,

Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.

2 Charles-Joseph Natoire, *Colin-maillard*

Huile sur toile, 97 × 70 cm environ, localisation inconnue.

Paire de Boucher

1 François Boucher, *Une Femme coiffée d'un chapeau de paille* (ill. 322)

Huile sur toile, localisation inconnue.

2 François Boucher, *Des Petites Filles qui entourent des moutons avec des guirlandes*

⁵¹ J. P. Marandel, « Natoire aux appartements de Louis XV à Fontainebleau », *Antologia di Belle Arti*, 1991-1992, n^{os} 39-42, p. 130.

⁵² *Ibid.*, pp. 131-134.

⁵³ *Intimate Encounters : Love and Domesticity in Eighteenth-Century France*, cat. exp., éd. R. Rand, Princeton, Princeton University Press, 1997, pp. 119-120.

de fleurs (ill. 323)

Huile sur toile, collection particulière.

Petite salle à manger ou office, ensuite cabinet du roi

Nicolas Lancret, *Festin de Noce de village*

Huile sur toile, 229 × 164 cm, localisation inconnue.

Cat. : Wildenstein 1924, n° 516.

Exp. : Salon de 1737.

Dessus de porte en série (1737 ; 1749)

Exp. : Salon de 1737.

1 Charles-Joseph Natoire, *Repos près de la fontaine* (ill. 324)

Huile sur toile, 1737 (daté 1749), 116 × 96 cm environ, Italie, collection particulière.

Cat. : Boyer 1949, n° 296 ; Caviglia-Brunel 2012, P. 83 et P. 85.

2 Charles-Joseph Natoire, *La Pêche* (ill. 325)

Huile sur toile, 1737 (daté 1749), 117 × 89 cm environ, collection particulière.

Cat. : Boyer 1949, n° 297 ; Caviglia-Brunel 2012, P. 85.

3 François Boucher, *Concert de deux figures*

Huile sur toile, 105,5 × 89,2 cm environ, localisation inconnue.

Cat. : Ananoff 1976, n° 142.

4 François Boucher, *Deux femmes, l'une portant un panier, l'autre des poissons*

Huile sur toile, 105,5 × 89,2 cm environ, localisation inconnue.

Cat. : Ananoff 1976, n° 144.

Grande salle à manger de 1737

Paire 1 (v. 1737)

1 Jean-François de Troy, *Le Déjeuner de chasse* (ill. 326)

Huile sur toile, 241 × 170 cm, 1737, Paris, musée du Louvre.

Cat. : Leribault 2002, cat. P. 257.

Exp. : Salon de 1737.

2 Jean-François de Troy, *La Mort d'un cerf* ou *Le Cerf aux abois* (disparu)

Huile sur toile, 243 × 173 cm environ.

Cat. : Leribault 2002, cat. *P. 258.

Exp. : Salon de 1737.

Esquisse : huile sur toile, 54,4 × 45 cm, 1737, Londres, collection Wallace. (ill. 327)

Paire 2 (v. 1737)

1 Carle Vanloo, *La Halte de chasse* (ill. 328)

Huile sur toile, 220 × 250 cm, 1737, signé et daté, Paris, musée du Louvre.

Cat. : *Carle Vanloo, cat. exp.*, 1977, n° 49.

Exp. : Salon de 1737.

2 Charles Parrocel, *La Halte de grenadiers à cheval de la Maison du roi* (ill. 329)

Huile sur toile, 219 × 249 cm, 1737, Paris, musée du Louvre.

Paire de dessus de porte de Natoire (v. 1737)

Cat. : Boyer 1949, n^{os} 294 et 295 ; Caviglia-Brunel 2012, P. 81 et P. 82.

1 Charles-Joseph Natoire, *Chasseurs au repos* (ill. 330)

Huile sur toile, 100,6 × 84,4 cm, 1737, autrefois New-York, Christie's.

2 Charles-Joseph Natoire, *Chasseurs auprès d'une ferme* (ill. 331)

Tous deux : huile sur toile, 100,6 × 84,4 cm, 1737, autrefois New-York, Christie's.

Grande salle à manger de 1748

Dessus de porte en série (v. 1748)

1 Jean-Baptiste Marie Pierre, *Le Galant jardinier* (ill. 332)

Huile sur toile, 104,1 × 95,9 cm, 1748, Paris, collection particulière.

Cat. : Lesur et Aaron 2009, P. 106.

2 François Boucher, *Deux nymphes de Diane au retour de la chasse* (perdu)

Données inconnues.

3 Charles Joseph Natoire, *Un groupe de jeunes princesses au pied d'un escalier dans un jardin* (perdu)

Données inconnues.

Cat. : Caviglia-Brunel 2012, *P. 189.

Ce tableau n'est pas catalogué par Boyer.

Nicolas Lancret, Série des *Quatre saisons* du château de La Muette (1738)

Cat. : Wildenstein 1924, n^{os} 11-14.

Exp. : Salon de 1738.

1 *Le Printemps* (ill. 333)

2 *L'Été* (ill. 334)

3 *L'Automne* (ill. 335)

4 *L'Hiver* (ill. 336)

Tous quatre : huile sur toile, 68 × 88 cm, Paris, musée du Louvre.

Pierre-Charles Trémolières, Tenture des *Quatre Âges* (1738-1739) (inachevée)

Probablement en 1738, Philibert d'Orry, le directeur général des Bâtiments de roi, commande à Trémolières les cartons de tapisseries sur le thème des *Quatre âges*. Le

peintre commence par *L'Âge d'or*, mais sa mort, le 11 mai 1739, interrompt l'exécution. Le tableau, terminé par Nicolas Delobel, est exposé au Salon de 1740. Selon le livret du Salon, la plus grande part serait l'œuvre de Delobel. Aucune tapisserie ne paraît être tissée d'après ce carton⁵⁴. Le projet paraît avoir été abandonné.

1 Pierre-Charles Trémolières, *L'Âge d'or* (terminé par Nicolas Delobel) (ill. 337)
Huile sur toile, 357 × 585 cm, Cholet, musée d'Art et d'Histoire.

Jacques de Lajoue, Une Partie de la série des *Saisons* (?) (1738-1740)

Vente, Galliera, 1^{er} décembre 1966, n^{os} 10 et 11.

Cat. : Roland-Michel 1982, P. 97 et P. 98.

1 *La Promenade à la fontaine* ou *L'Été* (ill. 338)

Huile sur toile, 113 × 92 cm, signé, 1738-1740, localisation inconnue.

2 *Le Repos près de la fontaine* ou *L'Automne* (ill. 339)

Huile sur toile, 108 × 95 cm, signé, 1738-1740, vente, Paris, hôtel Drouot, 12 juin 1986, n^o 90.

François Boucher, Dessus de porte en série de *Vénus* de l'hôtel du comte de Langonay, rue de Varenne, Paris (1738-1741)

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 151-153.

1 *L'Éducation de l'Amour* (ill. 340)

Huile sur toile, 72 × 157 cm, signé et daté, 1738, Los Angeles, The Country Museum.

2 *Vénus, Adonis et deux amours* (ill. 341)

Huile sur toile, 159 × 71,5 cm, signé et daté, 1741, Los Angeles, The Country Museum.

3 *Vénus, l'Amour et deux suivantes* (ill. 342)

Huile sur toile, 69 × 156 cm, signé, collection particulière.

Jacques de Lajoue, Série des *Saisons* (1739-1740)

Deux pendants provenant probablement d'une série de quatre dessus de porte illustrant *Les Quatre saisons*⁵⁵. *L'Automne* et *L'Hiver* ne sont pas catalogués par Marianne Roland-Michel.

Vente J. Féral, 17 décembre 1949, n^{os} 72 et 73.

Cat. : Roland-Michel 1982, P. 43 et 44.

⁵⁴ Pierre-Charles Trémolières, *Cholet, 1703-Paris, 1739*, cat. exp., Musée de Cholet, 29 juin-30 septembre 1973, cat. par Jean-François Méjanès et Jacques Vilain, intr. par Pierre Rosenberg, Nantes, Musée Dobrée, 1973, p. 76, n^o 29.

⁵⁵ Roland-Michel, *op. cit.*, 1984, p. 194, P. 43 et P. 44.

1 *Le Printemps* ou *La Terrasse* (ill. 343)

Huile sur toile, 65 × 97 cm, vente Sotheby's, Paris, 25 juin 2003 n° 24.

2 *L'Été* ou *La Vallée* (ill. 344)

Huile sur toile, 65 × 97 cm, Paris, collection particulière.

3 *L'Automne* (disparu)

4 *L'Hiver* (disparu)

Nicolas Lancret, Série des *Quatre moments du jour* (v. 1739-1741)

Cette série est exécutée par Lancret avant le Salon de 1741, où sont exposées les gravures de ses quatre sujets par Nicolas de Larmessin⁵⁶.

Cat. : Wildenstein 1924, n°s 34-37.

1 *Le Matin* (ill. 345)

Huile sur étain, 28,6 × 36,5 cm, v. 1739-1741, Londres, The National Gallery.

Exp. : Salon de 1739.

2 *Le Midi* (ill. 346)

Huile sur étain, 28,9 × 36,8 cm, v. 1739-1741, Londres, The National Gallery.

3 *L'Après-midi* (ill. 347)

Huile sur étain, 28,6 × 36,8 cm, v. 1739-1741, Londres, The National Gallery.

5 *Le Soir* (ill. 348)

Huile sur étain, 28,9 × 36,8 cm, v. 1739-1741, Londres, The National Gallery.

Jean II Restout, *Tenture des Arts* (1739-1763)

Cat. : Gouzi 2000, P. 96 ; P. 119 ; P. 154 ; P. 191.

1 *Alexandre donnant à Apelle sa maîtresse Campaspé* ou *La Peinture* (ill. 349)

Huile sur toile, 360 × 575 cm, signé et daté, 1739, Lyon, Préfecture.

Exp. : Salon de 1739.

2 *Pygmalion amoureux de sa statue*, ou *La Sculpture* (ill. 350)

Huile sur toile, 350 × 225 cm, 1744, Paris, hôtel Marigny.

Exp. : Salon de 1745.

Cette tapisserie ne subsiste plus qu'en partie⁵⁷.

3 *Didon montrant à Énée les bâtiments de Carthage* ou *L'Architecture* (ill. 351)

Huile sur toile, 360 × 575 cm, signé et daté, 1751, Lyon, Préfecture.

Exp. : Salon de 1751.

4 *Orphée aux enfers* ou *La Musique* (ill. 352)

⁵⁶ Wildenstein, *op. cit.*, 1924, p. 73, n°s 34-37.

⁵⁷ Gouzi, *op. cit.*, 2000, p. 272, P. 119.

Huile sur toile, 355 × 575 cm, signé et daté, 1763, Paris, musée du Louvre.

Exp. : Salon de 1763.

Charles-Antoine Coypel, Série des *Muses* (v. 1740)

Vente anonyme, Paris, hôtel Drouot, 8 décembre 1975.

Série des *Muses* qui n'a peut-être jamais été complète⁵⁸.

Cat. : Lefrançois 1994, P. 200 et P. 201.

1 *La Muse Terpsichore* (?) (ill. 353)

Huile sur toile, 88 × 105 cm, v. 1740, localisation inconnue.

2 *La Muse Clio* (ill. 354)

Huile sur toile, 91,5 × 109 cm, v.1740, localisation inconnue.

Charles-Joseph Natoire, Série des *Arts* conservée actuellement au château de Versailles (v. 1740)

Ces tableaux sont venus du lycée de Versailles en 1908 et ont fait partie d'un même décor. Le quatrième panneau, qui devait représenter la Musique, est perdu⁵⁹.

Cat. : Boyer 1949, n^{os} 123-125 ; Caviglia-Brunel 2012, P. 123-P. 125.

1 *La Sculpture* (ill. 355)

Huile sur toile, 108 × 160 cm, signé et daté, 1740, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

2 *L'Architecture* (ill. 356)

Huile sur toile, 108 × 140 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

1 *La Peinture* (ill. 357)

Huile sur toile, 108 × 160 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

Jean-Baptiste Marie Pierre, Série de six tableaux figurant des personnages des *Métamorphoses* d'Ovide (v. 1740)

Cat. : Lesur et Aaron 2009, P. 27-P. 32.

1 *Vénus sur les eaux* (ill. 358)

Huile sur toile, 85,5 × 95,2 cm, New-York, collection particulière.

2 *Ganymède* (ill. 359)

Huile sur toile, 86 × 95,2 cm, New-York, collection particulière.

⁵⁸ Lefrançois, *op. cit.*, 1994, pp. 313-314, P. 200 et P. 201.

⁵⁹ Boyer, *op. cit.*, 1949, p. 25, n^{os} 123-125.

3 *Clytie changée en tournesol* (ill. 360)

Huile sur toile, 86 × 95,5 cm, New-York, collection particulière.

4 *Bisaltis* (ill. 361)

Huile sur toile, 86,3 × 95,8 cm, New-York, collection particulière.

5 *Narcisse* (ill. 362)

Huile sur toile, 86 × 95,3 cm, New-York, collection particulière.

6 *Érigone* (ill. 363)

Huile sur toile, 86 × 95 cm, New-York, collection particulière.

François Boucher, Série des *Quatre éléments* de la collection royale (1741)

Vente G***, ancien directeur général des Eaux et Forêts, château d'Étoges près d'Épernay, 10 février 1860.

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 182-185.

1 *La Terre* (ill. 364)

Huile sur toile, 83,3 × 76,4 cm (ovale), signé et daté, 1741, collection particulière.

2 *L'Air* (ill. 365)

Huile sur toile, 81 × 74 cm (ovale), signé et daté, 1741, collection particulière.

3 *L'Eau*

Huile sur toile, 80 × 72 cm (ovale), collection particulière.

Gravure : Jean Daulle, estampe, 26 × 23,7 cm, Paris, B.N., département des estampes.

(ill. 366)

4 *Le Feu*

Huile sur toile, 80 × 72 cm (ovale), signé et daté, 1741, collection particulière.

Gravure : Jean Daulle, estampe, Paris, B.N., département des estampes. (ill. 367)

François Boucher, Série de *Vénus* de l'appartement des bains au château de Choisy (1741-1742)

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 241-242 ; le troisième tableau a disparu.

1 *Vénus désarme son fils* (ill. 368)

Huile sur toile, 96,5 × 82,5 cm, signé, collection particulière.

2 *L'Amour qui caresse sa mère* (ill. 369)

Huile sur toile, 96,5 × 82,5 cm, signé, collection particulière.

3 *Vénus regarde dormir l'Amour* (disparu)

Données inconnues.

Décor pour le cabinet des Médailles du roi, dit cabinet de France (1741-1745)

En 1864, sur ordre de Louis XIV, le cabinet des médailles est transporté à Versailles et installé dans les Grands appartements⁶⁰. Cinq ans après la mort du monarque, en 1720, l'abbé Bignon, bibliothécaire du roi, obtient le retour du cabinet à Paris. On lui assigne une partie de l'hôtel de Nevers, à savoir l'extrémité nord de l'arcade qui donne sur la rue de Richelieu, au-dessus de l'arcade qui donne accès à la rue de Colbert. Mais l'emplacement prévu, loué à la marquise de Lambert, n'est libéré qu'en 1733. Robert de Cotte travaille à l'ordonnance du nouveau cabinet des Médailles de 1733 à 1735, année de sa mort et son fils Jules-Robert lui succède. Les lambris et le mobilier sont exécutés par le menuisier Jacques Verberckt et ses employés en 1741 et 1742. Le nouveau cabinet des Médailles est conçu comme un « temple des muses », repos pour l'œil du visiteur, après les austères galeries tapissées de livres du dépôt des imprimés. Le salon des médailles joue ainsi le rôle de salle de parade de la Bibliothèque. Le thème des Muses et de leur patron est habituel dans les bibliothèques depuis Moyen Âge, où il proclame l'universalité et la pérennité de la culture héritée de l'Antiquité. Les dessus de porte sont peints par François Boucher et présentés au Salon en 1743, 1745 et 1746. Les trumeaux par Carle Vanloo (Salon de 1745) et Charles-Joseph Natoire (Salon de 1745). Le transport des médailles de Versailles à Paris a lieu le 2 septembre 1741, sous la conduite du garde du cabinet, Claude Gros de Boze⁶¹. Le salon est inauguré en 1741 et en 1865, l'arcade Colbert est démolie et le cabinet des Médailles est transféré dans des locaux provisoires. Tableaux et boiseries sont mis en réserve. En 1921, ils sont remontés et complétés pour former le « salon Louis XV » du département des Monnaies, Médailles et Antiques de la Bibliothèque nationale.

Série de Boucher

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 246-249.

Exp. : Salons de 1743, 1745 et 1746.

1 François Boucher, *Melpomène* ou *La Tragédie* (ill. 370)

Huile sur toile, 180 × 190 cm (chantourné), signé et daté, 1741, Paris, B.N., salon Louis XV.

2 François Boucher, *Clio* ou *L'Histoire* (ill. 371)

Huile sur toile, 180 × 190 cm (chantourné), signé et daté, 1742, Paris, B.N., salon Louis XV.

Tous deux : Exp. : Salon de 1743.

⁶⁰ Sarmant, *op. cit.*, p. 67.

⁶¹ *Ibid.*, p. 72.

3 François Boucher, *Erato ou L'Éloquence* (ill. 372)

4 François Boucher, *Uranie ou L'Astronomie* (ill. 373)

Tous deux : huile sur toile, 180 × 190 cm (chantourné), signés et datés, 1746, Paris, B.N., salon Louis XV.

Tous deux : exp. : Salon de 1746.

Série de Carle Vanloo

Cat. : *Carle Vanloo, cat. exp.*, 1977, n^{os} 97-99.

Exp. : Salon de 1745.

1 Carle Vanloo, *Polymnie ou La Poésie amoureuse et Psyché conduite par l'Hymen* (ill. 374)

2 Carle Vanloo, *Les Trois protecteurs des Muses, Apollon, Mercure et Hercule* (ill. 375)

3 Carle Vanloo, *Euterpe, inventrice de la flûte, et Pan* (ill. 376)

Tous trois : huile sur toile, 265 × 180 cm (chantournés en haut), 1745, Paris, B.N., salon Louis XV.

Série de Natoire

Cat. : Boyer 1949, n^{os} 72-74 ; Caviglia-Brunel 2012, P. 159-P. 161.

Exp. : Salon de 1745.

1 Charles-Joseph Natoire, *Thalie, muse de la Comédie* (ill. 377)

2 Charles-Joseph Natoire, *Terpsichore, muse de la Danse* (ill. 378)

3 Charles-Joseph Natoire, *Calliope, muse de la Poésie lyrique* (ill. 379)

Tous trois : huile sur toile, 265 × 130 cm, signés et datés, 1745, Paris, B.N., salon Louis XV.

Décor du château de Christianborg à Copenhague (v. 1741-1756)

Christian IV, roi de Danemark, fait restaurer la résidence royale par l'architecte danois Nicolai Eigtved en 1735. Elle est entièrement décorée par des artistes français suivant un programme décoratif conclu par Joachim Wasserschelbe, secrétaire de l'ambassade danoise à Paris. Avec ses cent trente-neuf tableaux demandés aux représentants les plus brillants des tendances alors dominantes, elle présente un des ensembles les plus remarquables de l'art français en dehors de la France⁶². Mais à cause d'un incendie le 26 février 1792, une partie des œuvres d'art est perdue.

Charles-Joseph Natoire, Dessus de porte en série de peinture allégorique de la salle des audiences du château de Christianborg (1741)

Les tableaux de Natoire illustrent des thèmes célébrant le pouvoir princier.

⁶² Caviglia-Brunel, *op. cit.*, 2012, p. 311, *P. 133-*P. 136.

Cat. : Boyer 1949, n^{os} 280-283 ; Caviglia-Brunel 2012, *P. 133-*P. 136.

1 *La Gloire du Prince accompagnée de l'Immortalité*

Huile sur toile, dimension inconnues, 1741, localisation inconnue.

Copie : huile sur toile, 116 × 112 cm, vente, Londres, Christie's, 9 décembre 2005, n^o 151. **(ill. 380)**

2 *La Paix et l'Abondance* **(ill. 381)**

Huile sur toile, 118 × 113 cm, 1741, collection particulière.

3 *L'Amitié et la Fidélité*

Huile sur toile, dimensions inconnues, 1741, localisation inconnue.

4 *La Force et la Prudence*

Huile sur toile, dimension inconnues, 1741, localisation inconnue.

Dessin préparatoire : pierre noire traitée à l'estompe, lavis gris, plume, encre noire, papier bleu-gris, 22,9 × 21,3 cm, 1741, Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archaeology. **(ill. 382)**

**Jean II Restout, Paires du château de Christianborg au Danemark (disparus)
(v. 1741-1744)**

Cat. : Gouzi 2000, P. 113 et P. 114.

1 *L'Étude persévérante*

Huile sur toile.

Dessin préparatoire : pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier gris, mis au carreau, piqûres en haut, 31,4 × 22,2 cm, Bayonne, musée Bonnat. **(ill. 383)**

Cat : Gouzi 2000, D. 76.

2 *L'Amour vigilant*

Huile sur toile.

Dessin préparatoire : pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier gris, mis au carreau, piqûres en haut, 31,4 × 22,4 cm, Bayonne, musée Bonnat. **(ill. 384)**

Cat : Gouzi 2000, D. 77.

Joseph-Marie Vien, Dessus de porte en série des Saisons de la deuxième chambre de parade des appartements du roi (1754-1756) (détruits)

Ces trois tableaux sont sans doute commandés à Vien par Frédéric V, qui succède le trône après Christian IV, peu après qu'il a proposé au peintre de venir à Copenhague. Dans une description des appartements royaux de Christianborg, datant de la fin du XVIII^e siècle, se trouvent trois dessus de porte de Vien dans la deuxième chambre de

parade. Ils auraient été détruits dans un incendie⁶³.

Cat. : Gaetgens et Lugand 1988, n^{os} 133-135.

1 *Le Printemps*

2 *L'Automne*

3 *L'Hiver*

Tous trois : données inconnues.

François Boucher, Tenture Chinoise de la manufacture royale de Beauvais (esquisse : Salon de 1742)

La nouvelle *Tenture Chinoise* est commandée pour remplacer *L'Histoire de l'Empereur de Chine*, réalisée à Beauvais entre 1724 et 1731 sur des cartons de Guy-Louis II Vernansal, Blin de Fontenay et Jean-Baptiste Monnoyer et si usé qu'on n'y distingue plus rien⁶⁴. On a traditionnellement considéré que les esquisses commandées à François Boucher pour la manufacture de Beauvais étaient inspirées des dessins du Jésuite Jean-Denis Attiret de Dôle, peintre de l'empereur de Chine, mais il n'en est rien, puisque les premiers témoignages du missionnaire ne sont parvenus en France qu'en 1743⁶⁵. Contrairement aux pratiques habituelles de Beauvais, les cartons des tapisseries sont exécutés par un autre artiste. Badin affirme qu'il s'agit de Jean-Joseph Dumons [Dumont] (1687-1779), peintre des ateliers de tapisserie d'Aubusson, d'après les esquisses de Boucher⁶⁶. Mais un inventaire de la manufacture de Beauvais, dressé en 1754 et publié par Wreight, indique qu'un certain Aumont a exécuté les cartons et qu'ils sont rectifiés par Boucher⁶⁷. Toutefois, un procès verbal de prise de possession de la manufacture royale de tapisserie par André-Charlemagne Charron du 18 au 23 janvier 1754, cité par Ananoff⁶⁸, montre que Dumons est l'auteur des cartons et qu'ils sont retouchés par Oudry. Comme le démontrent les inventaires successifs de la manufacture, dressés en 1771, 1775 et 1780, Bertrand conclut que Dumons est bien l'auteur des cartons⁶⁹. En septembre 1737, la direction des Bâtiments du roi décide que le roi achètera chaque année deux séries de tapisseries de Beauvais

⁶³ Gaetgens et Lugand, *op. cit.*, p. 160, n^{os} 133-135.

⁶⁴ P. Bertrand, « L'Audience de l'Empereur de Chine de François Boucher », *Beaux-Arts Magazine*, 1986, n^o 39, p. 41.

⁶⁵ Bertrand, *op. cit.*, 1986, p. 42 ; P.-F. Bertrand, « « La Seconde Tenture Chinoise » tissée à Beauvais et Aubusson : relations entre Oudry, Boucher et Demons », *G.B.A.*, 1990, n^o 116, pp. 173.

⁶⁶ Badin, *op. cit.*, p. 31 et p. 60.

⁶⁷ R.-A. Weight, « La manufacture royale de tapisserie de Beauvais de 1754 », *B.S.H.A.F.*, 1933, p. 232. Cf. Bertrand, *op. cit.*, 1990, p.176.

⁶⁸ A. N., O¹ 2037 ; Ananoff, *op. cit.*, 1976, doc. 581.

⁶⁹ Bertrand, *op. cit.*, 1990, p. 176.

« pour en faire des présents aux Ministères étrangers », ce qui est remarquable, en tenant compte que jusqu'alors, toutes les productions pour le roi étaient exécutées à la manufacture des Gobelins⁷⁰. Ces tapisseries sont destinées par Louis XV à être offertes à l'empereur de Chine, Qianlong. Un ensemble de ces tapisseries décore l'un des appartements de la marquise de Pompadour. Dix suites, au moins, sont tissées entre 1743 et 1775 et cinq d'entre elles au moins sont exécutées pour être offertes par le roi aux cours étrangères. Certaines tapisseries sont diminuées, parfois agrandies ou même encore coupées, tant en hauteur qu'en largeur, en fonction des dimensions des lieux successifs dans lesquels elles sont tendues. Les six esquisses 1, 3, 4, 5, 6, 7 sont tissées à la manufacture de Beauvais comme une suite de six pièces connues sous le nom de la *Tenture Chinoise*⁷¹. *Le Festin de l'empereur de Chine* et *L'Audience de l'empereur de Chine* sont entrés comme pendants dans la collection de la Couronne. La paire de *La Danse chinoise* et de *La Pêche chinoise* et celui de *La Chasse chinoise et Le Jardin chinois* sont entrés dans la collection de Bergeret, receveur général des Finances, dont la vente est datée du 24 avril 1786 ; ces œuvres sont inventoriées sous le numéro 55. Demons exécute des copies des cartons de Boucher pour cette tenture entre 1772 et 1777⁷².

Cat. : Ananoff 1967, n^{os} 224-231.

Exp. : Salon de 1742.

1 *Le Festin de l'empereur de Chine* (ill. 385)

Tissé à la manufacture de Beauvais en 1743.

Esquisse : huile sur toile, 40 × 64 cm, Besançon, musée des Beaux-Arts.

2 *L'Audience de l'empereur de Chine*

Esquisse : huile sur toile, 40 × 64 cm, Besançon, musée des Beaux-Arts.

3 *La Foire chinoise* (ill. 387)

Tissé à la manufacture de Beauvais en 1743.

Esquisse : huile sur toile, 40 × 64 cm, Besançon, musée des Beaux-Arts.

4 *La Danse chinoise* (ill. 388)

Tissé à la manufacture de Beauvais en 1744.

Esquisse : huile sur toile, 40 × 64 cm, Besançon, musée des Beaux-Arts.

5 *La Pêche chinoise* (ill. 389)

Tissé à la manufacture de Beauvais en 1743.

Esquisse : huile sur toile, 40 × 54 cm, Besançon, musée des Beaux-Arts.

⁷⁰ Standen, *op. cit.*, 1984-1985, pp. 63-64.

⁷¹ Ananoff, *op. cit.*, 1976, t. 1, p. 338, n^{os} 224-231.

⁷² J. Coral et al., *Manufacture nationale de tapisserie (Beauvais)*, Paris, Centre national des arts plastiques, 1992, p. 79.

6 *La Chasse chinoise* (ill. 390)

Tissé à la manufacture de Beauvais en 1743.

Esquisse : huile sur toile, 40 × 47 cm, Besançon, musée des Beaux-Arts.

7 *Le Jardin chinois* (ill. 391)

Tissé à la manufacture de Beauvais en 1743.

Esquisse : huile sur toile, 39,1 × 52,6 cm, Besançon, musée des Beaux-Arts.

8 *Le Mariage chinois* (ill. 392)

Esquisse : huile sur toile, 40 × 47 cm, Besançon, musée des Beaux-Arts.

Nicolas Lancret, Une partie de la série (?) des *Saisons* (Salon de 1742) (disparus)

Nous ne pouvons pas savoir si ces tableaux font, à l'origine, partie d'une série des *Quatre saisons* ou s'ils sont conçus, dès le début, comme des pendants.

Cat. : Wildenstein 1924, n^{os} 21 et 23.

Exp. : Salon de 1742.

1 *Le Printemps*

40,6 × 48,7 cm, Salon de 1742, localisation inconnue.

2 *L'Été*

40,5 × 48,7 cm, Salon de 1742, localisation inconnue.

Dessus de porte des *Quatre continents* pour le Grand Salon de l'hôtel de Jacques-Samuel Bernard, comte de Coubert et surintendant de la Maison de la Reine (1742-1744)

Après la mort de son père, Jacques-Samuel Bernard abandonne l'hôtel de la famille à la place Vendôme et charge Germain Boffrand pour construire le nouvel hôtel sur la rue du Bac, alors à la mode⁷³. Les quatre angles de la pièce sont décorés de grands médaillons en bas-relief qui représentent les *putti* symbolisant *Les Quatre saisons*. Jean Restout exécute le tableau de *L'Europe* sur le modèle des gravures d'après les peintures de Dumont le Romain⁷⁴. D'après le catalogue de l'exposition de Vanloo⁷⁵ et Selon Watson⁷⁶, un de ces tableaux est exécuté par Natoire, mais le catalogue raisonné de Natoire par Boyer ne mentionne pas ce tableau⁷⁷.

⁷³ F. J. B. Watson, « Recent Museum Acquisitions : A French Eighteenth-Century Room for Jerusalem », *B.M.*, t. CXV, n^o 801, December 1969, p. 758.

⁷⁴ Gouzi, *op. cit.*, 2000, p. 270, P. 116.

⁷⁵ *Carl Vanloo*, cat. exp., *op. cit.*, 1977, p.58.

⁷⁶ Watson, *op. cit.*, 1969, p. 761.

⁷⁷ Boyer, *op. cit.*, 1949.

1 Jacques Dumont, dit le Romain, *L'Afrique* (ill. 393)

Huile sur toile, Jérusalem, musée d'Israël.

2 Jacques Dumont, dit le Romain, *L'Amérique* (ill. 394)

Huile sur toile, Jérusalem, musée d'Israël.

3 Carle Vanloo, *L'Asie* (ill. 395)

Huile sur toile, 126 × 167 cm (chantourné), Jérusalem, musée d'Israël.

Cat. : *Carle Vanloo*, cat. exp., 1977, n° 94.

4 Jean II Restout, *L'Europe* (ill. 396)

Huile sur toile, 100 × 140 cm environ, signé, 1742-1744, Jérusalem, musée d'Israël.

Cat. : Gouzi 2000, P. 116.

Charles-Joseph Natoire, Série mythologique de la salle à manger du petit appartement au château de Marly (1743)

Quatre tableaux sont commandés par la direction des Bâtiments du roi, exécutés et payés en 1743. Deux seulement appartiennent encore aux collections nationales⁷⁸.

Boyer pense que ces peintures ont été exécutées pour l'appartement de Madame Adélaïde, mais le catalogue de l'exposition affirme que c'est pour la salle à manger du petit appartement du roi, attribué à Madame de Pompadour⁷⁹.

Cat. : Boyer 1949, n^{os} 63-66 ; Caviglia-Brunel 2012, P. 146-*P. 149.

Exp. : Salon de 1743.

1 *Le Repos de Diane* (ill. 397)

Huile sur toile, 123 × 158 cm, signé et daté, 1743, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon.

2 *Bacchus et Ariane* (ill. 398)

Huile sur toile, 95 × 160 cm, 1743, Paris, Assemblée nationale.

3 *Apollon et les Muses sur le Parnasse* (disparu)

Esquisse : huile sur toile, 50 × 155 cm, localisation inconnue.

Cat. : Boyer 1949, n° 63.

4 *Neptune et Amphitrite* ou *Vénus reçue sur la mer par Neptune*

Huile sur toile, 100 × 165 cm, signé et daté, 1743, localisation inconnue.

⁷⁸ Boyer, *op. cit.*, 1949, p. 18, n^{os} 63-66.

⁷⁹ *Madame de Pompadour et les arts*, cat. exp., *op. cit.*, 2002, p. 92.

Michel-François Dandré-Bardon, Série des *Quatre âges de la vie* de la collection J.-B.L. Boyer de Fonscolombe, marquis d'Argens, collectionneur (1743-1744)

Jean-Baptiste-Laurent Boyer de Fonscolombe, marquis d'Argens, est ami de Michel-François Dandré-Bardon et collectionneur de petits maîtres hollandais tels que Cornelis Van Poelenburg ou David II Teniers. Les deux premiers tableaux sont exposés comme pendants au Salon de 1743. L'année suivante, ils sont gravés par Jean-Joseph Balechou et publiés accompagnés d'un quatrain tiré d'un poème de Jean-Baptiste Rousseau⁸⁰.

1 *La Naissance* (ill. 399)

Exp. : Salon de 1743.

Gravure : Jean-Joseph Balechou, 1744.

2 *L'Enfance* (ill. 400)

Exp. : Salon de 1743.

Gravure : Jean-Joseph Balechou, 1744.

3 *L'Adolescence* (ill. 401)

4 *La Vieillesse* (ill. 402)

Tous quatre : 37 × 29 cm, signés et datés, 1743, Aix-en-Provence, musée Granet.

François Boucher, Série des *Quatre éléments* (v. 1744)

Historique inconnu.

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 271-274.

1 *La Terre* (disparu)

Gravure : Claude-Augustin-Pierre Duflos. (ill. 403)

2 *Le Feu* (disparu)

Gravure : Claude-Augustin-Pierre Duflos. (ill. 404)

3 *L'Air* ou *L'Amour oiseleur* (ill. 405)

Huile sur toile, 88,3 × 96,5 cm, signé, Washington, The Corcoran Gallery of Art.

4 *L'Eau* ou *Les Pêcheurs* (ill. 406)

Huile sur toile, 93 × 76 cm (  l'origine : 92 × 126 cm), vente Binoche et Giquello, Paris, 12 juillet 2009, n^o 9.

⁸⁰ *L'Enfant chéri au siècle des Lumières après l'Émile*, cat. exp., Cholet, musée des Beaux-Arts, 10 juillet-12 octobre 2003, dir., C. Kayser, Marly-le-Roi, musée Promenade, 2003, pp. 92-93.

François Boucher, Série des *Quatre saisons* de la collection Rémy (v. 1744)

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 275-278.

Gravure : Claude-Augustin-Pierre Duflos.

1 *Le Printemps*

Huile sur toile, 110,7 × 118,8 cm, signé, localisation inconnue.

Gravure : Claude-Augustin-Pierre Duflos. (ill. 407)

2 *L'Été* (disparu)

Œuvre en rapport : suiveur de Boucher, huile sur toile, 54,5 × 65 cm, vente Tableaux anciens, Lyon, 11 avril 2006, n^o 70.

Gravure : Claude-Augustin-Pierre Duflos. (ill. 408)

3 *L'Automne*

Huile sur toile, 110,5 × 119,4 cm, signé, vente Old Masters and 19th Century Art, New-York, Christie's, 4 juin 2009, n^o 123.

Gravure : Claude-Augustin-Pierre Duflos. (ill. 409)

4 *L'Hiver* (disparu)

90 × 116 cm.

Gravure : Claude-Augustin-Pierre Duflos. (ill. 410)

François Boucher, Dessus de porte en série du château dit « les Folies de Chartres » du duc de Chartres, Louis-Philippe 1^{er} d'Orléans (1745)

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 279-282.

1 *Le Retour de chasse de Diane* (Fig 411)

Huile sur toile, 94 × 32 cm (à l'origine : chantourné), signé et daté, 1745, Paris, musée Cognacq-Jay.

2 *Les Confidences pastorales* (ill. 412)

Huile sur toile, 94 × 32 cm (à l'origine : chantourné), signé et daté, 1745, Los Angeles, The Los Angeles Country Museum.

3 *La Toilette pastorale*⁸¹ (Fig 413)

Huile sur toile, 101 × 135 cm (à l'origine : chantourné), signé et daté, 1745, Londres, collection Wallace.

4 *Érigone vaincue*⁸² (ill. 414)

Huile sur toile, 100 × 136 cm (à l'origine : chantourné), signé et daté, 1745, Londres,

⁸¹ Le site de la Réunion des musées Nationaux indique le titre : *Le Printemps*, mais nous retenons ici le titre *La Toilette pastorale*.

⁸² Le site de la Réunion des musées Nationaux indique le titre : *Bacchus et Érigone*, mais nous retenons ici le titre *Érigone vaincue*.

collection Wallace.

Décor du château de Bellevue de la marquise de Pompadour (1745-1755)

En 1748, le roi achète un terrain à Meudon, entre le château de Meudon et celui de Saint-Cloud. Ange-Jacques Gabriel, premier architecte du roi, propose des projets pour y construire un château de plaisance, sur le bord du plateau dominant la Seine. L'année suivante, le roi cède le terrain à la marquise de Pompadour, qui demande à Jean Cailleteau, dit Lassurance le Jeune la construction du château. Les travaux sont achevés dès 1750. Le grand salon et le salon de compagnie sont ornés de boiseries par Jacques Verberckt. L'escalier est peint en trompe-l'œil par Paolo Antonio Brunetti. En 1757, la favorite revend le château au roi, qui fait remanier la distribution et le décor intérieur sous la conduite d'Ange-Jacques Gabriel. En 1767, deux ailes en retour au rez-de-chaussée sont construites et absorbées en 1773 dans une extension qui les relie au bâtiment principal. Après la mort de Louis XV en 1774, le château est attribué à Mesdames.

[1] François Boucher, Dessus de porte en série (1745)

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 286-290.

Exp. : 1, 4 ou 5 peut-être exposés au Salon de 1745.

1 *La Lettre d'amour* (ill. 415)

Huile sur toile, 120 × 150 cm, signé et daté, 1745, collection particulière.

2 *Flore* (ill. 416)

Huile sur toile, 116 × 96 cm, signé, collection particulière.

3 *Bacchantes* (ill. 417)

Huile sur toile, 118 × 96 cm, signé, collection particulière.

4 *Pomone* (ill. 418)

Huile sur toile, 115 × 91 cm, signé et daté, 1745, collection particulière.

5 *Nymphes chasseresses* (ill. 419)

Huile sur toile, 115 × 91 cm, signé et daté, 1745, collection particulière.

[2] François Boucher, Paire de peinture pastorale (1750)

Cette paire est peinte probablement pour le château de Bellevue.

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 363 et 364.

Exp. : Salon de 1753.

1 *Le Sommeil interrompu* (ill. 420)

Huile sur toile, 75 × 64,8 cm, signé et daté, 1750, New-York, The Metropolitan Museum of Art.

2 Les Deux confidentes ou Le Message ailé (ill. 421)

Huile sur toile, 81,3 × 74,1 cm, signé et daté, 1750, Washington, The Nationale Gallery of Art.

[3] Jean-Baptiste Marie Pierre, Paire de scènes de genre (v. 1750-1751)

Ces deux tableaux sont enregistrés dans l'inventaire de la vente après décès de la marquise⁸³. Le deuxième tableau avait bien les coins arrondis de la même façon que le premier. La toile est ensuite repliée sur elle-même, probablement pour adopter la forme d'un dessus de porte. L'œuvre retrouve aujourd'hui une forme rectangulaire. Les deux tableaux se faisant pendant par le sujet : sur le premier tableau, une sultane baise la main d'un pacha, et sur l'autre, un cavalier français baise la main d'une dame⁸⁴.
Cat. : Lesur et Aaron 2009, P. 138 et P. 139.

Exp. : Salon de 1751.

1 Le Sérail (ill. 422)

Huile sur toile, 115 × 140 cm, Jablona, palais, Académie polonaise des Sciences.

2 Un cavalier français qui baise la main d'une dame (ill. 423)

Huile sur toile, 130 × 146 cm, Turin, collection particulière.

[4] François Boucher, Paire de Vénus (1751)

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 376 et 377.

1 La Toilette de Vénus (ill. 424)

Huile sur toile, 83 × 85,1 cm, signé et daté, 1751, New-York, The Metropolitan Museum.

2 Vénus consolant l'Amour, ou Le Bain de Vénus (ill. 425)

Huile sur toile, 107 × 84,8 cm, signé et daté, 1751, Washington, The National Gallery of Art.

[5] François Boucher, Série de peinture pastorale pour les projets d'Enfants de la manufacture de Beauvais, destinés à des dossiers de fauteuils et de canapés (v. 1751-1754)

Madame de Pompadour commande à la manufacture des Gobelins trois ensembles de tapisseries d'ameublement en 1751, entre 1754 et 1756, et en 1760⁸⁵. Le premier ensemble correspond à la série d'Enfants de Boucher. Cette série d'ameublement est tissée une seule fois pour la marquise avant sa mort en 1764⁸⁶. Il y a trois types

⁸³ J. Cordey, *Inventaire des biens de Madame de Pompadour rédigé après son décès*, Paris, 1939, p. 85. Cité par O. Aaron et N. Lesur, « Jean-Baptiste-Marie Pierre des scènes villageoises aux fastes de l'Orient », *Estampille. L'objet d'art*, 2002, n° 365, p.74.

⁸⁴ A. Ryszkiewicz, « Van Loo et Pierre : sur quelques tableaux avec « turqueries » dans les collections polonaises », *Bulletin du Musée national de Varsovie*, 1975, n° 16, pp. 13-27.

⁸⁵ *Madame de Pompadour et les arts*, cat. exp., op. cit., 2002, p. 45.

⁸⁶ Standen, op. cit., 1993, n° 42, p. 29 ; E. A. Standen, « Country Children : Some Enfants de

d'enfants de Boucher dans les tapisseries : *Putti*, avec ou sans ailes ; petits enfants représentant les arts et les sciences ; enfants de la campagne. Cet ensemble de tapisseries d'ameublement appartient à la dernière catégorie⁸⁷. Il est possible que la série des meubles, conservée à Hursley Park, corresponde à l'ensemble exécuté pour Madame de Pompadour⁸⁸.

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 438-443.

1 *La Fillette à la cage* (ill. 426)

Projet de dossier de fauteuil.

Huile sur toile, 55 × 46 cm, v. 1751, Paris, manufacture nationale des Gobelins.

2 *La Petite danseuse* (ill. 427)

Projet de dossier de fauteuil.

Huile sur toile, 65 × 54 cm, v. 1751, Paris, manufacture nationale des Gobelins.

3 *La Petite oiselière* (ill. 428)

Projet de dossier de fauteuil.

Huile sur toile, 59,5 × 51 cm, v. 1751, Paris, manufacture nationale des Gobelins.

4 *Le Garçon jouant de la musette à un chien* (ill. 429)

Huile sur toile, 55,2 × 49,8, v. 1754, Boston, The Museum of Fine Arts.

Gravure : Demarteau l'Aîné, 1770.

5 *Le Petit vendangeur* (ill. 430)

Huile sur toile, 54 × 46 cm, v. 1751, Lyon, musée des Arts décoratifs.

6 *La Petite jardinière* (ill. 431)

Projet de dossier de fauteuil.

Huile sur toile, 55 × 45 cm, Paris, manufacture nationale des Gobelins.

7 *Le Petit pêcheur* (ill. 432)

Projet de dossier de canapé.

Huile sur toile, 45 × 60 cm, v. 1754, Paris, manufacture nationale des Gobelins.

8 *Le Tir à l'arc* (ill. 433)

Projet de dossier de canapé.

Huile sur toile, 70 × 120 cm, v. 1751, Paris, manufacture nationale des Gobelins.

[6] Carle Vanloo, Décor du salon de compagnie (1752-1753)

Selon le catalogue d'exposition de *Madame de Pompadour et les arts*, ce qu'il y a de neuf dans le traitement du sujet est la transposition des allégories à des enfants⁸⁹. Boucher exécute alors, pour le château de Crécy, les *Putti* pour les meubles et les

Boucher in Gobelins Tapestry », *Metropolitan Museum Journal*, 1994, n^o 29, p. 111.

⁸⁷ Standen, *op. cit.*, 1994, p. 112.

⁸⁸ *Madame de Pompadour et les arts*, cat. exp., *op. cit.*, 2002, p. 45.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 182.

panneaux d'*Enfants*, tous deux représentant les arts et les sciences. Standen pense que c'est la marquise qui suggère cette idée à Vanloo et Boucher, car sa fille, Alexandrine, vit jusqu'en juin 1754⁹⁰. Carle Vanloo représente en effet peu d'enfants. Les allégories du salon de compagnie sont exposées au Salon de 1753, où ils sont reçus avantagement par la critique, qui remarque pourtant le mélange disparate des costumes⁹¹.

Cat. : *Carle Vanloo*, cat. exp., 1977, n^{os} 123-128.

Paire de dessus de porte des *Théâtres*

1 *La Tragédie* (ill. 434)

2 *La Comédie* (ill. 435)

Tous deux : huile sur toile, 122 × 151 cm, signés, Moscou, musée Pouchkine.

Série des *Arts des trumeaux*

Exp. : Salon de 1753.

1 *La Peinture* (ill. 436)

2 *La Sculpture* (ill. 437)

3 *L'Architecture* (ill. 438)

4 *La Musique* (ill. 439)

Tous quatre : huile sur toile, 84 × 87 cm (à l'origine : chantournés), signés, Salon de 1753, San Francisco, California Palace of the Legion of Honor, collection Mildred Anna Williams.

[7] Carle Vanloo, Décor de la chambre « à la turque » (v. 1752-1754)⁹²

Peinture du trumeau de glace

Une sultane jouant d'un instrument à cordes (ill. 440)

Huile sur toile, 121 × 95 cm, localisation inconnue.

Cat. : *Carle Vanloo*, cat. exp., 1977, n^o 150.

Paire de dessus de porte

Exp. : Salon de 1755.

1 *Sultane prenant un café, représentée sous les traits de Madame de Pompadour* (ill. 441)

2 *Deux sultanes travaillant à la tapisserie* (ill. 442)

Cat. : *Carle Vanloo*, cat. exp., 1977, n^{os} 148 et 149.

Tous deux : huile sur toile, 120 × 127 cm (à l'origine : carré), Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.

⁹⁰ Standen, *op. cit.*, 1994, p. 126.

⁹¹ *Madame de Pompadour et les arts*, cat. exp., *op. cit.*, 2002, p. 182.

⁹² La chambre « à la turque » est la chambre à coucher de Madame de Pompadour, situé juste au-dessous de la chambre à coucher du roi. Cf. Stein, *op. cit.*, 1994, pp. 29-44.

Nicolas Lancret, Série des *Quatre saisons*, exposée au Salon de 1745 et gravée par Nicolas de Larmessin (Salon de 1745) (disparus)

Peut-être deux des tableaux originaux de la série se retrouvent-ils dans l'ancienne collection Alfred de Rothschild⁹³.

Cat. : Wildenstein 1924, n^{os} 16-18.

Exp. : Salon de 1745.

1 *Le Printemps*

Gravure : Nicolas de Larmessin, 28 × 36 cm. (ill. 443)

2 *L'Été*

Gravure : Nicolas de Larmessin, 28 × 36 cm. (ill. 444)

4 *L'Automne*

Gravure : Nicolas de Larmessin, 28 × 37,7 cm. (ill. 445)

5 *L'Hiver*

Gravure : N. de Larmessin, 28 × 36 cm. (ill. 446)

Tous quatre : données inconnues.

École de François Boucher, Série des *Arts*, d'après les estampes, gravées par La Rue d'après Boucher et publiées dans les *Livres des Arts* de Huguier. (v. 1745)

1 *La Musique*

2 *La Poésie*

3 *La Peinture*

4 *L'Astronomie*

Tous quatre : huile sur toile, 40,3 × 76,8 cm, vente, n^o 147.

François Boucher, Série des *Quatre moments du jour*, pour Louise-Ulrique, princesse héritière de Suède (1746) (non complétée)

En octobre 1745, le comte de Tessin fait part au baron Charles Frédéric Scheffer du désir de Louise-Ulrique, alors princesse héritière de Suède d'acheter à Boucher une série des *Quatre moments du jour*, un peu plus grands que la *Dame attachant sa jarretière* que possède Tessin « en figure de mode ». Mais trop occupé par ses travaux pour le château de Choisy, Boucher ne livre le premier tableau, *Le Matin*, qu'en octobre 1746. L'artiste ne commence toujours pas en 1750, mais il supplie Scheffer de maintenir au moins la commande du pendant du *Matin*. Le courrier de Scheffer à Tessin contient un dessin, développant une nouvelle idée de Boucher pour le tableau :

⁹³ Wildenstein, *op. cit.*, 1924, p. 72, n^{os} 15-18.

« Un peintre sera occupé à finir le portrait qui sera celui de Madame Royale. Une dame bien mise viendra par derrière l'ouvrage du peintre. Les ornements du tableau représenteront la chambre de Madame Royale ». Cependant, il ne reste aucun dessin qui ressemble à cette description. Désormais, ni Tessin ni Scheffer ne mentionnent les tableaux de Boucher⁹⁴.

Cat. : Ananoff 1976, n° 297.

1 *Le Matin* ou *La Marchande des modes* (ill. 447)

Huile sur toile, 64 × 53 cm, signé et daté, 1746, Stockholm, Nationalmuseum.

Charles-Antoine Coypel, Tenture de Dresde (1747-1750)

Le directeur général des Bâtiments du roi, Lenormand de Tournehem, passe commande à Coypel vers 1747-1748 « une suite de tableaux de chevalet, sujets tirés des Théâtres tragiques et leurs copies [...] sur lesquelles seront exécutées des tapisseries dont quatre pièces sont destinées à orner le cabinet de la reine de Pologne » au palais royal de Dresde. Le directeur décide que le dauphin offrira à Marie-Josèphe d'Autriche, reine de Pologne, une tenture constituée de quatre tapisseries comme une marque de déférence lors du mariage. Ces tableaux voient leurs sujets puisés dans le théâtre tragique.

Cat. : Lefrançois 1994, P. 255-P. 261 ; P. 265 ; P. 266 ; P. 272-P. 274 ; D. 91.

1 a *Psyché abandonnée par l'Amour* (ill. 448)

Modèle : huile sur toile, 130 × 112 cm, 1748, Lille, musée des Beaux-Arts.

1 b *Psyché abandonnée par l'Amour*

Carton : huile sur toile, 206,5 × 155,5 cm, 1748, Boulogne-sur-Mer, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.

2 a *Atalide et Roxane*

Modèle : huile sur toile, 130 × 165 cm, signé et daté, 1729, localisation inconnue.

Esquisse : *Atalide et Roxane* : huile sur toile, 44 × 67 cm, v. 1747-48, localisation inconnue.

Cat. : Lefrançois 1994, P. 257.

Cf. *Bajazet* de Racine, acte III, scène IV.

2 b *Atalide et Roxane* ou *L'Évanouissement d'Atalide*

Modèle : huile sur toile, 132 × 114 cm, 1748, Lille, musée des Beaux-Arts. (ill. 449)

Esquisse : *Atalide et Roxane* ou *L'évanouissement d'Atalide* : huile sur toile, 44 × 67 cm, v. 1747-48, localisation inconnue.

Cat. : Lefrançois 1994, P. 259.

2 c *Atalide et Roxane* ou *L'évanouissement d'Atalide*

⁹⁴ Boucher, cat. exp., , op. cit., 1986, p. 226.

Carton de tapisserie : huile sur toile, 22 × 175 cm, Dôle, musée des Beaux-Arts.

Cat. : Lefrançois 1994, P. 272.

3 Esquisse d'une scène de l'opéra *Alceste* (disparu)

Huile sur toile, v. 1748-49.

Cette esquisse fait très probablement partie du projet de la Tenture de Dresde vers 1748-1749.

4 *Cléopâtre avalant le poison*

Carton de tapisserie : huile sur toile, 220 × 286 cm, 1749, Grenoble, musée des Beaux-Arts. (ill. 450)

Esquisse de tapisserie : *Cléopâtre avalant le poison* : huile sur toile, 130 × 195 cm, signé et daté, 1749

Paris, musée du Louvre.

Cat. : Lefrançois 1994, P. 265.

5a *Hercule ramène Alceste des Enfers à son époux Admède*

Modèle de tapisserie : huile sur toile, 130×163 cm, Nevers, musée municipal.

5b *Hercule ramène Alceste des Enfers à son époux Admède* (ill. 451)

Carton de tapisserie : huile sur toile, 215×264 cm, Grenoble, musée des Beaux-Arts.

Dessus de porte en série de la salle à manger des Petits appartements du château de Fontainebleau (v. 1748)

Voir ci-dessus : v. 1737 ; v. 1748.

François Boucher, Tenture de la *Noble pastorale* de la manufacture royale de Beauvais (Esquisse : v.1748)

Six pièces de tapisseries sont tissées à la manufacture de Beauvais en 1755⁹⁵. Les cartons sont coupés et vendus séparément. *La Pipée aux oiseaux* semble avoir perdu une partie à droite⁹⁶. Cette réduction pourrait avoir été effectuée en 1820, période où la manufacture de Beauvais avait besoin de petites pièces pour le mobilier⁹⁷. Cette tenture est tissée onze fois, dont cinq séries sont commandées par Louis XV lui-même en 1755, 1758, 1762 et 1778⁹⁸. Quelques parties des compositions de ces cartons sont souvent répétées par Boucher pour d'autres œuvres.

⁹⁵ Ananoff, *op. cit.* 1976, t.2, p.16, n^{os} 321-325 ;

⁹⁶ J.-L. Bordeaux, « The Epitome of the Pastoral genre in Boucher's oeuvre : *The Fontaine of Love* and *The Bird Catcher* from *The Noble Pastoral* », *J. Paul Getty Museum Journal*, 1976, n^o 3, p. 85.

⁹⁷ Standen, *op. cit.*, 1984-1985, p. 66.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 89.

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 321-325.

1 *La Fontaine d'amour*

Partie droite du modèle : huile sur toile, 294,5 × 397,7 cm, signé et daté, 1748, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum. (ill. 452)

Partie gauche (?) du modèle : huile sur toile, Genève, collection particulière.

Tapiserie : laine et soie, 334 × 540 cm, localisation inconnue. (ill. 453)

2 *Le Joueur de flûte*

Tapiserie : Londres, anc. coll. Duveen Brothers. (ill. 454)

3 *Le Pêcheur*

Tapiserie : dossier d'un des six fauteuils vendus les 17-18 mai 1924, n^o 203, rep. (ill. 455)

4 *La Pipée aux oiseaux*

Partie droite du modèle : 294,5 × 397,7 cm, signé, 1748, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum. (ill. 456)

Tapiserie : laine et soie, vente C. Lastiglioni, 17-20 novembre 1925. (ill. 457)

5 *La Vendange ou Le Déjeuner* (ill. 458)

Partie centrale du modèle, 165 × 130 cm, Indianapolis, The Museum of Arts.

6 *La Bergère* (disparu)

Données inconnues, 1756.

François Boucher et Jean-Honoré Fragonard, Série de peinture pastorale, vue par Saint-Aubin chez Rémy vers 1777 (v. 1748)

Selon Ananoff, Gabriel de Saint-Aubin fait, à une date inconnue, un croquis d'une série de quatre tableaux, conservés à l'époque chez Rémy : *Le Couronnement du vainqueur*, *Pourquoi pas nous ?*, *Le Colin-maillard* et *La Bascule*. Saint-Aubin laisse une annotation : « Vu chez Rémy 4 peintures par M^r Boucher professeur et M^r Fragonard élève qui ne les aime point. Rémy dit que l'invention est de Deshays 46 p. 70 p. »⁹⁹. Ananoff affirme que *Le Couronnement du vainqueur* et *La Bascule* ont disparu pendant la Deuxième Guerre mondiale. Un tableau qui représente *Pourquoi pas nous ?* est en vente chez Christie's le 29 mars 1974 (n^o 76) et un tableau qui représente *Le Colin-maillard* est également vendu chez Christie's le 28 juin 1974 (n^o 119)¹⁰⁰. Ananoff les attribue à Boucher. Selon lui, cette série de quatre tableaux est datable de

⁹⁹ Catalogue de la vente Christie's, 28 mars 1972, n^o 123 (*Le Couronnement du vainqueur*). Cité dans Ananoff, *op. cit.*, 1976, p. 9, n^{os} 313-316. Ananoff croit que ce croquis est datable de 1777 environ.

¹⁰⁰ *Le Colin-maillard* présente une image inversée de la peinture, conservée actuellement à l'Art Museum à Toledo (Ohio).

1748 environ. *Le Colin-maillard* et *La Bascule* sont gravés deux fois par Beauvarlet. Le premier état de la gravure indique « d'après Boucher », mais le second état « d'après Fragonard ». Selon Rosenberg, il y a de nombreuses copies de ces deux tableaux. Toutes ces circonstances expliquent la difficulté de l'attribution de chaque tableau. Cuzin et Rosenberg affirment que les pendants de l'Art Museum de Toledo, qui appartenaient à la collection du baron de Saint-Julien, sont exécutés par Fragonard au début de sa carrière, car il peint alors dans le style de son maître, Boucher. Les gravures de Beauvarlet confirment que les deux compositions ont été quelque peu réduites dans le haut¹⁰¹.

Étant donné l'annotation de Saint-Aubin, ne semble-t-il pas que Boucher ait exécuté, peut-être avec l'aide de Fragonard, d'abord quatre compositions et que l'atelier de Boucher ait fait des copies, dont les tableaux de Toledo, qui sont les chefs-d'œuvre de Fragonard dans sa jeunesse ? Nous ne pouvons pas savoir quelle était la participation de Deshayes dans l'invention de cette série dont Saint-Aubin parle.

Les tableaux de la vente de Christie's en 1974 nous semblent des copies dont la qualité est très inférieure aux peintures de Fragonard. Les tableaux qu'Ananoff attribue à Boucher mesurent 119 cm de hauteur et 121 cm de largeur. Selon le catalogue de Fragonard par Rosenberg¹⁰², *Le Couronnement du vainqueur*, de plus petites dimensions (56,2 × 45,2 cm), est conservé dans une collection particulière.

Nous présentons enfin les paires de Fragonard dans la section des paires ainsi que les estampes des quatre compositions qu'Ananoff attribue à Boucher dans cette section des séries.

Voir aussi la section des paires : v. 1753-1755 : **Jean-Honoré Fragonard, Paire de peinture pastorale.**

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 313-316.

1 *Le Couronnement du vainqueur* (disparu)

Huile sur toile, 191 × 121 cm, signé.

Estampe : Jacques Couché et Jean-Baptiste Dambrun (*La Coquette fixée*). (ill. 459)

2 *La Bascule* (disparu)

Huile sur toile, 191 × 121 cm.

Estampe : Jacques Firmin Beauvarlet. (ill. 460)

3 *Le Colin-maillard*

Huile sur toile, 191 × 121 cm.

Copie (?) : vente Christie's, 28 juin 1974, n^o 119. (ill. 461)

¹⁰¹ Cuzin, *op. cit.*, 1987, p. 268, n^o 44 ; Rosenberg, , *op. cit.*, 1989, p. 75, n^{os} 41 et 42.

¹⁰² Rosenberg, *op. cit.*, 1989, n^o 71.

Estampe : Jacques Firmin Beauvarlet.

4 *Pourquoi pas nous ?*

Huile sur toile, 191 × 121 cm.

Copie (?) : vente Christie's, 29 mars 1974, n° 76. (ill. 462)

Étienne Jeaurat, Tenture des *Fêtes de village* de la manufacture royale des Gobelins (v. 1748-1753)

Comme la tenture de *Daphnis et Chloé*, les modèles de cette tenture font partie d'une série de modèles exécutés pour le compte particulier de l'entrepreneur de haute lisse, Michel Audran¹⁰³. L'esquisse préparatoire pour *La Foire de village* est signée et datée de 1748 et permet de préciser la chronologie de la commande. Un rapport de Soufflot à Marigny, daté du 29 octobre 1750, signale l'exécution prochaine de deux des sujets de cette série. En 1753, les trois entrepreneurs des Gobelins, Michel Audran, Pierre-François Cozette et Jacques Neilson, obtiennent du marquis de Marigny l'autorisation d'accepter des commandes d'amateurs français ou étrangers. Le tableau *Noce de village* est présenté au Salon de cette année¹⁰⁴. Dans le *Catalogue de belles tapisseries des Gobelins et des Flandres, objets de curiosité, etc.*, dont la vente a eu lieu à l'hôtel Drouot le 8 avril 1893, une suite de trois tapisseries (n°s 2-4) est indiquée. Selon Fenaille, la troisième tapisserie, nommée *Fête champêtre*, correspond à *Noce de village*. Salmon affirme que le premier et le deuxième morceau font ensemble une composition d'un autre sujet, *Départ pour le marché*, qui appartient aussi à la série *Fêtes de village*. Le troisième sujet est *La Foire de village*. Selon Salmon, le carton de cette tapisserie est coupé en deux, sans doute à la demande de Michel Audran, pour obtenir deux scènes, comme le montre le carton, qui appartient à une collection particulière à Paris et qui ne présente que la partie droite de la composition de l'esquisse, et une tenture, qui fait partie de la tenture de la collection de Lady Addington et qui ne nous montre que le tiers gauche de la composition. Un carton, exécuté vers 1753 et conservé actuellement au musée Carnavalet, représente un marchand de rubans et, selon Salmon¹⁰⁵, il peut remplacer la partie de droite de la composition de *La Foire de village*.

1 *Noce de village* (disparu)

Tapisserie : laine et soie, 270 × 560 cm, localisation inconnue.

2 *Départ pour le marché* (disparu)

Tapisserie : probablement 270 × 590 cm environ.

¹⁰³ Fenaille, *op. cit.*, t. 4, pp. 170-172.

¹⁰⁴ X. Salmon, « Un carton inédit d'Étienne Jeaurat pour la tenture des Fêtes de village », *B.S.H.A.F.*, 1995, p. 187.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 192-193.

3 *La Foire de village, ou Le Marchand d'orviétans*

Esquisse préparatoire : huile sur toile, 59,5 × 107 cm, signé et daté, 1748, Paris, marché de l'art. (ill. 463)

Esquisse préparatoire (détail) : huile sur toile, 59,5 × 107 cm, signé et daté, 1748, Paris, marché de l'art. (ill. 464)

Carton : huile sur toile, 290 × 341 cm, Paris, collection particulière. (ill. 465)

François Boucher, Tenture des *Amours des Dieux* de la manufacture royale de Beauvais (1749)

Bacchus et Ariane est tissé en 1749 et une série de huit pièces est tissée en 1750, à l'exception de *Vulcain et Vénus* qui n'est tissé qu'en 1752¹⁰⁶. Plusieurs pièces de tapisseries sont datées de 1749. Aucun document ne démontre que les neuf compositions sont incluses dans une seule série et normalement, trois, quatre ou six scènes sont choisies pour être tissées. Cette tenture est tissée principalement entre 1749 et 1774. La commande contient souvent une suite de pièces pour le meuble, qui convient à la série de tapisseries. La première série de huit scènes, tissée en 1750, est destinée à Philippe, infant d'Espagne, duc de Parme, qui a épousé Élisabeth de France, fille de Louis XV. En 1752, une série de quatre pièces est tissée pour le prince d'Esterházy : *Mars et Vénus*, *Vulcain et Vénus*, *Enlèvement d'Europe* et *Bacchus et Ariane*, adjoint à *Jupiter et Antiope*. En 1765 est tissée une autre série de six scènes : *Bacchus et Ariane*, *Vénus et Vulcain*, *Neptune et Amymone*, *Enlèvement d'Europe*, *Jupiter au raisin*¹⁰⁷ et *La Joueuse de castagnettes*. Cette dernière composition pourrait représenter *Bacchante jouant le tambour*, mais elle n'est pas identifiée¹⁰⁸. La commande la mieux documentée est celle du comte Johann Hartig Ernst, comte de Bernstorff, ministre des Affaires étrangères du Danemark¹⁰⁹. En 1753, le comte veut commander une série de trois pièces et Oudry lui recommande trois scènes de la série des *Fêtes italiennes* : *Danse*, *Musique* et *Collation*. Mais le comte change d'avis sur le nombre de pièces et leurs dimensions et son nouveau choix se porte sur la série des *Amours des Dieux*. Boucher répète le sujet de Neptune et Amymone dans un des médaillons de la série des tentures de Boucher pour la manufacture des Gobelins¹¹⁰. Dans la peinture pour le médaillon, datée de 1764 et conservée actuellement à Versailles,

¹⁰⁶ Standen, *op. cit.*, 1984-1985, p. 65.

¹⁰⁷ Probablement les artisans croyaient que cette composition représente *Jupiter avec les raisins*. Cf. *Ibid.*, p. 73.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 66-67.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 67.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 73.

Neptune prend presque la même attitude que dans la série des *Amours des Dieux* tissée pour Beauvais. En 1820, les cartons sont divisés en plusieurs parties pour composer les modèles des revêtements des meubles, tout comme d'autres séries de Boucher.

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 344-352.

1 *Bacchus et Ariane* (disparu)

Tissé en 1749.

Tapiserie : laine et soie, 377,2 × 528,3 cm, New-York, The Metropolitan Museum.

(ill. 466)

2 *L'Enlèvement de Proserpine* (disparu)

Tissé en 1750.

Tapiserie : 355 × 820 cm, vente anonyme, palais Galliera, 12 juin 1973, n^o144, rep. **(ill. 467)**

3 *Neptune et Amymone* (disparu)

Tissé en 1750.

Tapiserie : 355 × 820 cm, vente anonyme, palais Galliera, 4 mars 1961, n^o 134, rep. **(ill. 468)**

4 *Jupiter et Antiope* ou *Jupiter en raisin* (disparu)

Tissé en 1750.

Tapiserie inconnue.

5 *Mars et Vénus* (disparu)

Tissé en 1750.

Tapiserie : Budapest, Présidence du Conseil. **(ill. 469)**

6 *L'Enlèvement d'Orythie* (disparu)

Tissé en 1750.

Tapiserie : Rome, palais Quirinal. **(ill. 470)**

7 *L'Enlèvement d'Europe* **(ill. 471)**

Tissé en 1750.

Huile sur toile, 160 × 93,5 cm, 1747, Paris, musée du Louvre.

Exp. : Salon de 1747.

8 *Vénus aux forges de Vulcain* **(ill. 472)**

Tissé en 1752.

Esquisse : huile sur toile, 46 × 72 cm, Paris, musée du Louvre.

8 *Apollon et Clytie* (disparu)

Tissé en 1750.

Tapiserie : 345 × 315 cm, coll. comte de Gramont, 15 juin 1934, n^o 98, repr. **(ill. 473)**

François Boucher, Dessus de porte en série des *Quatre éléments* du château de la Muette (1749) (non complétée)

En 1749, Boucher reçoit des Bâtiments la commande de quatre tableaux représentant *Les Quatre éléments* pour le château de la Muette. Boucher en exécute deux¹¹¹.

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 328 et 329.

1 *L'Eau* ou *Arion porté sur un dauphin*

Huile sur toile, 96 × 130 cm (à l'origine: chantourné), signé, collection particulière.

Version (?) : 86 × 135,5 cm, daté, 1748, New Jersey, The Princeton University Art Museum. (ill. 474)

2 *La Terre* ou *Vertumne et Pomone* (disparu)

Huile sur toile, 96 × 130 cm (à l'origine: chantourné), signé.

Version : 87 × 135,5 cm, daté, 1748, New Jersey, The Princeton University Art Museum.

Gravure : Augustin de Saint-Aubin avec la collaboration de Pasquier, 1766. (ill. 475)

Jean-Baptiste Marie Pierre, Série de cinq tableaux d'un petit cabinet des appartements de Marie Leszczyńska au château de Versailles (1749)

À la fin de 1748, la reine se préoccupe de décorer à Versailles un petit cabinet de peintures. Dans une lettre du 23 février 1749, Le Normand de Tournehem en avertit Charles-Antoine Coypel, premier peintre du roi et directeur de l'Académie et suggère les deux peintres favoris de l'époque, Boucher et Oudry. En dépit des suggestions, Coypel propose alors de confier les tableaux à Pierre, ce que la reine accepte. La commande de ce décor est précise : « Les quatre tableaux seront paysages et représenteront chacun une saison de l'année au naturel hors la moisson qu'il ne faudra pas représenter pour l'été, qu'il faudra indiquer par d'autres attributs de l'été. Il faut du lointain dans ces cinq tableaux tant des quatre saisons que celui de la veillée ; et les tenir très clairs la pièce recevant très peu de jour [...]. Comme la pièce est très petite, il faut des personnages proportionnés à la pièce »¹¹². Toutefois, la reine a trouvé les figures trop grandes pour un aussi petit endroit ; elle les a fait mettre dans des cadres dorés et les a placées dans son cabinet en bas à Fontainebleau »¹¹³. *Les Quatre saisons* et la *Veillée de village* de Pierre sont ensuite remplacés par les *Cinq Sens* d'Oudry qui sont toujours en place dans le cabinet de la reine, appelé aujourd'hui chambre des Bains. Après la Révolution, les cinq tableaux de Pierre entrent dans la collection du célèbre

¹¹¹ A.N., O¹ 1943A. Cité dans Ananoff, *op. cit.*, 1976, t. 2, p. 25, n^{os} 328 et 329.

¹¹² A. N. O¹, 1907 B 1749 f^o 4, 5 et 6. Cité par : Aaron et Lesur, *op. cit.*, p. 70.

¹¹³ Lettre du duc de Luynes, daté du novembre 1749, citée par Engerand, *op. cit.*, p. 360.

physicien et mathématicien français André-Marie Ampère (1775-1836). Perdues pendant cent cinquante ans, *Les Quatre saisons* passent en vente publique, mais la *Veillée de village* n'a pas été retrouvée¹¹⁴.

Cat. : Lesur et Aaron 2009, P. 110-*P. 114.

La Veillée de village (perdu)

Huile sur toile, 146 × 65 cm environ, 1749.

Quatre saisons

1 *Le Printemps* (ill. 476)

Huile sur toile, 111 × 66,2 cm, 1749, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau.

2 *L'Été* (ill. 477)

Huile sur toile, 110,3 × 66 cm, 1749, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau.

3 *L'Automne* (ill. 478)

Huile sur toile, 110×63 cm, 1749, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau.

4 *L'Hiver* (ill. 479)

Huile sur toile, 110,5×66 cm, 1749, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau.

François Boucher, Une partie ou paire des *Saisons* du grand salon au rez-de-chaussée du château de Montigny-Lencoup (Seine-et-Marne) de Daniel-Charles Trudaine, conseiller au Parlement de Paris, intendant des Finances (1749)

Nous ne pouvons pas savoir si ces tableaux font, à l'origine, partie d'une série des *Quatre saisons* ou s'ils sont conçus, dès le début, comme des pendants. Ces tableaux représentent les scènes des *Vendanges de Tempés* de Favart.

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 336 et 337.

1 *L'Été, ou Le Berger récompensé* (ill. 480)

2 *L'Automne, ou Pensez-ils aux raisins ?* (ill. 481)

Tous deux : huile sur toile, 264 × 201 cm, Londres, collection Wallace.

Hyacinthe Collin de Vermont, Série de peinture mythologique (1750)

Cette série est commandée par Louis XV pour le Grand Trianon en 1750.

1 *Bacchus change en feuillages de vigne les ouvrages des Ménéides* (ill. 482)

¹¹⁴ Aaron et Lesur, *op. cit.*, pp. 71-72.

Huile sur toile, 91 × 158 cm, 1750, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

2 *Jupiter et Mercure chez Philemon et Baucis* (ill. 483)

Huile sur toile, 76,5 × 157 cm, 1750, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

3 *Le Berger Apulas transformé en olivier* (ill. 484)

Huile sur toile, 93,5 × 150 cm, 1750, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

4 *Le Rajeunissement d'Iolas par Hébé* (ill. 485)

Huile sur toile, 79,5 × 157,5 cm, 1750, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

Dessus de porte en série de peinture allégorique du salon neuf de l'hôtel Lambert (v. 1750-1752)

L'hôtel Lambert, situé à l'île Saint-Louis, est acquis par le fermier général Charles Marin de La Haye (1684-1753) le 25 octobre 1745 à la marquise du Châtelet. En 1749, le fermier général fait agrandir et réaménager l'hôtel et commande à cette occasion trois dessus de porte à Natoire, quatre dessus de porte à Pierre et trois dessus de porte à Vien. Caylus, familier de Marin de La Haye, joue probablement le rôle d'intermédiaire pour le choix de Vien et Pierre¹¹⁵. Pendant la Révolution, de nombreux tableaux, des plafonds et des marbres qui ornaient l'hôtel Lambert sont vendus¹¹⁶.

Voir aussi la section des séries (v. 1750-1751) : **Jean-Baptiste Marie Pierre, Cycle de l'Histoire d'Hercule de l'hôtel Lambert.**

Dessus de porte en série de Natoire (1750-1751)

Cat. : Caviglia-Brunel 2012, P. 216-P. 219.

1 *L'Histoire qui écrit sur les ailes du Temps* (ill. 486)

Huile sur toile, 105,5 × 138,5 cm, signé et daté, 1750, localisation inconnue.

2 *Les Arts* (ill. 487)

Huile sur toile, 105,5 × 138,5 cm, signé et daté, 1751, localisation inconnue.

3 *L'Astronomie* (ill. 488)

Huile sur toile, 105,5 × 138,5 cm, signé et daté, 1751, localisation inconnue.

Paire de dessus de porte de Pierre (v. 1750-1751)

Ces quatre tableaux développent l'histoire d'Hercule dans une chambre et un salon du bâtiment neuf menant à la galerie d'Hercule ornée par Charles Le Brun au

¹¹⁵ Caviglia-Brunel, *op. cit.*, 2012, p. 374, P. 216-P. 219.

¹¹⁶ Gaetgens et Lugand, *op. cit.*, p. 148, n^{os} 77-79.

XVII^e siècle¹¹⁷. La traces du tableau se perd après la mort de Marin de La Haye en 1753. Trois autres tableaux restent dans la collection de sa veuve, dont le catalogue de la vente après décès, en 1788, fait mention. Les tableaux sont sans doute rachetés, parce qu'ils sont actuellement en place à l'hôtel Lambert sous une attribution à Lagrenée l'Aîné.

Cat. : Lesur et Aaron 2009, P. 127-P. 130.

1 *Hercule et Omphale* (ill. 489)

Huile sur toile, 94 × 129 cm, v. 1750-1751, Paris, hôtel Lambert, grand cabinet doré.

2 *Hercule étouffant les serpents* (perdu)

Huile sur toile, 75,6 × 148,6 cm, v. 1750-1751.

3 *L'Enlèvement de Déjanire par le centaure Nessus* (ill. 490)

Huile sur toile, 94 × 129 cm, v. 1750-1751, Paris, hôtel Lambert, grand cabinet doré.

4 *Le Combat d'Hercule et Achéloüs* (ill. 491)

Huile sur toile, 94 × 129 cm, v. 1750-1751, Paris, hôtel Lambert, grand cabinet doré.

Dessus de porte de Vien (v. 1752)

Ces tableaux sont probablement dispersés pendant la Révolution. Gaehtgens et Lugand n'indiquent pas leurs sujets dans le catalogue raisonné.

Cat. : Gaehtgens et Lugand 1988, n^{os} 77-79.

Jean-Baptiste Marie Pierre, Série de peinture mythologique du salon de compagnie de l'hôtel de Rohan-Strasbourg (1751)

Cat. : Lesur et Aaron 2009, P. 132 - P. 135.

Le cardinal François-Armand de Rohan-Soubise-Ventadour (1717-1756) prend possession de l'hôtel de Rohan-Strasbourg en 1749 à la suite du décès de son oncle Armand-Gaston-Maximilien de Rohan-Soubise (1674-1749). Il lui succède surtout comme prince-évêque de Strasbourg et Grand Aumônier de France. À partir de 1751, il entreprend des travaux confiés à l'architecte Pierre-Henri de Saint-Martin. Pierre réalise en 1751 les dessus de porte du salon de compagnie sur le thème de *L'Énéide* de Virgile.

1 *Junon demandant à Éole de déchaîner les vents* (ill. 492)

2 *Neptune réprimant les vents* ou *Quos ego* (ill. 493)

3 *Vulcain remet à Vénus les armes forgées pour Énée* (ill. 494)

4 *Vénus montre à Énée les armes forgées par Vulcain* (ill. 495)

Tous quatre : huile sur toile, 130 × 150 cm, 1751, Paris, Archives nationales, Hôtel de Rohan-Strasbourg, salon de compagnie.

¹¹⁷ Lesur et Aaron, *op. cit.*, p. 263, P. 127-P. 130.

Pierre Lenfant, Série des *Conquêtes du Roi en Flandres* (Salon de 1751-Salon de 1755)

En 1739, Louis XV achète le château de Choisy aux héritiers de Marie-Anne de Bourbonne, princesse de Conti, fille de Louis XIV et de Mademoiselle de La Vallière. L'architecte Gabriel est chargé des travaux qui, à partir de 1740, vont transformer le château en une résidence royale à part entière. Il modernise le décor du nouvel appartement d'apparat entre 1745 et 1747. Toutes les pièces de cet appartement recevront un décor d'actualité, très martial, représentant des sièges de villes et batailles de la guerre de Succession d'Autriche qui fait rage dans les Flandres. Une dizaine de grands tableaux et autant de dessus de portes sont prévus, ainsi qu'un portrait équestre du roi, pour la première pièce. La commande est passée à Charles Parrocel, fils du peintre de batailles Joseph Parrocel, peintre de batailles lui-même et membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture. La comparaison s'impose avec Marly, décoré pour Louis XIV, entre 1684 et 1689, de grands tableaux de ses campagnes victorieuses - la guerre de Dévotion (1667-1668) et la guerre de Hollande (1672-1678) - peints par Van der Meulen. Charles Parrocel présente dix dessins qui serviront d'esquisses aux tableaux au Salon de 1746, mais il meurt en 1746 après n'avoir exécuté qu'une *Bataille de Fontenay* [sic.] ; en laissant inachevé un second tableau, *La Bataille de Lauffeldt*. À la demande de Marigny, Philibert-Benoît de La Rue se charge de terminer la série d'après les esquisses de Parrocel. Il exécute la *Bataille de Lauffeldt* en 1753 ; mais à ce moment, un accès de folie l'oblige à renoncer à son entreprise. Lassé d'attendre et engagé dans un nouveau conflit - la guerre de Sept Ans (1756-1763) - dont il sortira vainqueur, le roi renonce au projet pour Choisy. Quelque temps après, la commande est relancée, mais avec une autre destination, l'hôtel de la Guerre, en construction à Versailles. Le travail est confié à Pierre Lenfant qui expose cinq tableaux au Salon entre 1751 et 1755 et qui livre finalement en 1771 dix tableaux, complétés par un portrait équestre du roi réalisé par son camarade d'atelier et ami, Charles Cozette. Cette série de tableaux constitue aujourd'hui le seul ensemble complet, contemporain de Louis XV qui nous soit parvenu sur ces événements militaires de son règne¹¹⁸.

1 *La Bataille de Lauffeldt, le 2 juillet 1747* (ill. 496)

Huile sur toile, 275 × 248,5 cm, avant 1771, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

¹¹⁸ *Louis XV en campagne : sièges et batailles de Pierre Lenfant*, brochure de l'exposition, 10 juin-7 septembre 2008, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, R.M.N., 2008.

2 *La Bataille de Fontenoy, le 11 mai 1745* (ill. 497)

Huile sur toile, 274 × 270 cm, signé, avant 1771, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

3 *Le Siège de Tournay et de ses citadelles, le 14 mai 1745* (ill. 498)

Huile sur toile, 275 × 248 cm, avant 1771, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

4 *Le Siège de Fribourg, le 11 octobre 1744* (ill. 499)

Huile sur toile, 334 × 253 cm, avant 1771, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

5 *La Bataille de Raucoux, le 11 octobre 1746* (ill. 500)

Huile sur toile, 89 × 146 cm, avant 1771, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

6 *Campement de mousquetaires en vue du siège de la ville et de la citadelle d'Anvers, le 1^{er} juin 1746* (ill. 501)

Huile sur toile, 270 × 120 cm, avant 1771, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

7 *Le Combat de Melle, le 9 juillet 1745* (ill. 502)

Huile sur toile, 89 × 143 cm, avant 1771, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

8 *La Surprise de la ville de Gand dans la nuit du 10 au 11 juillet 1745 par la Porte Saint-Pierre par le maréchal-comte de Lowendal ou Le Siège de Cassel* (ill. 503)

Huile sur toile, 270 × 85 cm, avant 1771, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

9 *Le Siège de Mons, du 7 juin au 11 juillet 1746* (ill. 504)

Huile sur toile, 178 × 345 cm, avant 1771, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

10 *Campement de grenadiers à cheval en vue du siège de la ville d'Ypres du 6 au 25 juin 1744* (ill. 505)

Huile sur toile, 270 × 120 cm, avant 1771, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

Décor du château de Crécy de la marquise de Pompadour (v. 1751-1756)

Pour l'histoire du château et de ses embellissements, voir la section des cycles : 1755-1756 : **François Boucher, Cycle de l'Historie de Sylvie et Aminthe du château de Crécy de la marquise de Pompadour.**

**François Boucher, Série des *Sciences et des Arts*, pour la manufacture royale des
Gobelins pour l'ensemble de meubles du grand salon du château de Crécy de
Madame de Pompadour (v. 1752-1754)**

À la fin de l'année 1751, Madame de Pompadour, pour qui un premier ensemble de meubles destiné au château de Bellevue est en cours de fabrication dans l'atelier de Jacques Neilson à la manufacture des Gobelins, envisage d'en faire faire un second. Il semble que l'exécution de ce mobilier prend du retard, car elle n'a lieu qu'en 1754-1756, toujours dans l'atelier de Neilson. L'ensemble comprend deux grands canapés à confidents, huit fauteuils et deux écrans¹¹⁹.

Voir aussi ci-dessus : v. 1751-1754.

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 444-448.

- 1 *L'Astronomie* (ill. 506)
- 2 *Le Dessin* (ill. 507)
- 3 *Les Amours architectes* (ill. 508)
- 4 *La Musique* (ill. 509)
- 5 *La Sculpture* (ill. 510)

Tous cinq : huile sur toile, 55 × 45 cm, Paris, manufacture nationale des Gobelins.

François Boucher, Tenture des *Fragments d'opéra* de la manufacture royale de Beauvais (1752)

Cette série est également appelée « Fêtes vénitiennes » ou « Fêtes de Thalie »¹²⁰. En 1751, Boucher propose à la manufacture de Beauvais huit sujets tirés de l'histoire de Renaud et Armide. Standen pense que ses clients voulaient les mêmes sujets que ceux des *Fragments d'Opéra* d'après Charles-Antoine Coypel pour les Gobelins qui étaient tissées pour le roi¹²¹. En 1752, deux pièces, *Renaud et Armide* et *Vénus et les Amours*, sont tissés, mais les deux autres, *Sommeil d'Issé* et *Vertumne et Pomone*, ne sont exécutées qu'en 1758. En 1750, une série hétérogène, constituée de quatre pièces des *Amours des Dieux*, de deux *Fragments d'Opéra* et une pièce de l'*Histoire de Psyché*, est tissée pour Madame Rondet. Ce n'est qu'une seule fois, en 1762 pour un présent du roi à Henri-Jean-Baptiste Bertin, contrôleur général entre 1759 et 1763, que les quatre *Fragments* sont tissés ensemble, mais ils sont associés à trois pièces des *Amours des Dieux* pour composer une série¹²². À l'époque, différents actes d'opéras ou des ballets sont souvent représentés et sont connus comme « fragments ». La tapisserie de

¹¹⁹ *Madame de Pompadour et les arts*, cat. exp., op. cit., 2002, p. 397.

¹²⁰ Standen, , op. cit., 1986, n^o 21, p. 123, note 1.

¹²¹ *Ibid.*, pp. 123-124.

¹²² Badin, op. cit., p. 62 ; p. 84.

Gobelins de *Renaud et Armide* illustre probablement une scène de l'opéra *Armide* de Quinault et Lully, représenté pour la première fois en 1686 et, de nouveau, en 1743. Le 15 janvier 1749, le quatrième acte des *Éléments*, dont les paroles sont écrites par Pierre-Charles Roy et la musique par André Cardinal Destouches, est représenté à Versailles. C'est *La Terre*, représentée par l'histoire de Vertumne et Pomone ; Madame de Pompadour joue le rôle de Pomone. *Issé*, opéra d'Antoine Houdar de La Motte et Destouches, est représenté de nouveau en 1750. Tout cela pourrait avoir donné à Boucher les sujets des Fragments, sauf *Vénus et les Amours* qui ne peut pas être associé à un opéra ou ballet précis. *Vertumne et Pomone*, exécuté en 1757, est le seul dessin pour Beauvais après la mort d'Oudry en 1755, car Boucher est nommé directeur de la manufacture des Gobelins le 27 mai 1755. Ananoff croit que *Les Castagnettes* appartient à cette série, mais Standen rejette ce tableau.

Cinq tapisseries sont tissées à la manufacture de Beauvais à partir de 1752¹²³.

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 384-388.

1 *Renaud et Armide*

Tissé en 1752.

Localisation inconnue.

Tapiserie : laine et soie, localisation inconnue, citée dans un document de la collection Frick. **(ill. 511)**

2 *Vertumne et Pomone*

Tissé en 1758.

Fragment du modèle : huile sur toile, San Francisco, The Palace of the Legion of Honor. **(ill. 512)**

Tapiserie : Genève, collection particulière.

3 *Le Sommeil d'Issé* (disparu)

Tissé en 1758.

Tapiserie : 340 × 390 cm, an. coll. Maurice Fenaille.

4 *Vénus et les amours* (disparu)

Tissé en 1752.

Tapiserie : laine et soie, 340 × 390 cm, anc. coll. Maurice Fenaille. **(ill. 513)**

Cf. Les Castagnettes

D'après Ananoff, on ne connaît pour cette tapiserie ni la date de tissage, ni le nombre d'exemplaires qui sont faits¹²⁴.

¹²³ Ananoff, *op. cit.*, 1976, t. 2, p. 87, n^{os} 384-384.

¹²⁴ Ananoff, *op. cit.*, 1976, t. 2, p. 89, n^o 387.

Louis-Marin Bonnet, Série de peinture mythologique (1752)

Nous avons trouvé les photographies de cette série au département des Peintures du Louvre, mais leur historique n'est pas précisé. Sur le verso de la photographie du deuxième tableau, le titre « Vénus et Adonis » est rayé et « Diane et Actéon » est écrit. Mais comme la figure masculine n'a pas de corne, nous pensons qu'il s'agit de *Vénus et Adonis*.

- 1 *Persée et Andromède* (ill. 514)
- 2 *Vénus et Adonis, ou Diane et Actéon* (ill. 515)
- 3 *Mars et Vénus* (ill. 516)
- 4 *Bacchus et Ariane* (ill. 517)

Tous quatre : huile sur toile, 81 × 130 cm, 1752, localisation inconnue.

Décor pour le « cabinet des nudités » du marquis de Vandières, futur marquis de Marigny (1752-1753)

Nous croyons que le tableau de Natoire est celui de *Léda*, commandé en 1752 par le marquis de Vandières, « pour orner une petite pièce comme dessus de porte »¹²⁵.

Abel-François Poisson, seigneur de Vandières, futur marquis de Marigny, se constitue un cabinet de nudités dans son hôtel de la rue Saint-Thomas-du-Louvre où il emménage en 1752 (Gordon 2003, pp. 25-26). Il le mentionne en février 1752 à Natoire, alors directeur de l'Académie de France à Rome : « J'ay un cabinet particulier que j'ay voulu enrichir de quatre morceaux des quatre plus habiles peintres de notre École. J'y ay déjà en place un Vanloo, un Boucher et un Pierre ; vous jugez bien qu'il me manque un Natoire. Je dois vous ajouter encore que, comme ce cabinet est fort petit et fort chaud, je n'y ay voulu que des nudités ; le tableau de Carle représente Antiope endormie ; celui de Boucher, une Jeune femme couchée sur le ventre, et celui de Pierre, une Io »¹²⁶.

- 1 Carle Vanloo, *Jupiter et Antiope* (ill. 518)

Huile sur toile, 50 × 72 cm, 1752-1753, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.

Cat. : *Carle Vanloo*, cat., exp., 1977, n° 129.

Exp. : Salon de 1753.

- 2 Charles-Joseph Natoire, *Léda* (probablement)

Huile sur toile, 62 × 72 cm environ.

Cat. : Boyer 1949, n° 266.

- 3 François Boucher, *Une jeune femme couchée sur le ventre* (ill. 519)

Ce tableau n'est pas catalogué par Ananoff.

¹²⁵ Boyer, *op. cit.*, 1949, p. 43, n° 266.

¹²⁶ Lesur et Aaron, *op. cit.*, p. 270, *P. 145.

Huile sur toile, 59 × 73 cm, Munich, Alte Pinakotek.

4 Jean-Baptiste Marie Pierre, *Io enlevée sur des nuages par Jupiter* (ill. 520)

Huile sur toile, 62,2 × 75,5 cm, signé, v. 1752, Angleterre, collection particulière.

Cat. : Lesur et Aaron 2009, P. 146.

Jean-Baptiste Marie Pierre, Décor du grand salon du château d'Asnières appartenant à Marc-René, marquis de Voyer d'Argenson (v. 1752-1753)

Marc-René, marquis de Voyer d'Argenson fait construire son château d'Asnières par Jacques Hardouin-Mansart dit Mansart de Sagonne à partir de 1750. Son inventaire, cité par Bruno Pons, mentionne que Pierre avait peint pour le grand salon au centre du château deux dessus de porte représentant *Léda et Io* ainsi qu'un ensemble de six grisailles représentant des enfants occupés aux jeux de la pêche et de la chasse, placés au dessus de la corniche.

Paire de dessus de porte de peinture mythologique

Io présente la même composition de celle du tableau, exécuté à la même époque pour le marquis de Vandières.

Voir ci-dessus : 1752-1753.

Cat. : Lesur et Aaron 2009, P. 147 et P. 148.

1 *Io enlevée sur des nuages par Jupiter* (ill. 521)

2 *Léda* (ill. 522)

Six grisailles d'Enfants occupés aux jeux de la pêche et de la chasse, placés au-dessus de la corniche

Tous huit : huile sur toile, v. 1752-1753, localisation actuelle inconnue.

Jean-Honoré Fragonard, Série des Arts de la collection de Pierre-Jacques-Onesyme Bergeret de Grancourt, fermier général (v. 1752-1753)

Vente, 24-29 avril 1786, n° 105.

Cat. : Cuzin 1987, n°s 3-6 ; Rosenberg 1989, n°s 4-7.

1 *La Peinture* (ill. 523)

2 *La Sculpture* (ill. 524)

3 *La Poésie* (ill. 525)

4 *La Musique* (ill. 526)

Tous quatre : huile sur toile, 82 × 102 cm, v. 1752-1753, États-Unis, collection particulière.

Série des *Quatre éléments* de la collection de la princesse Esterházy, femme de Paul II Antoine, ambassadeur de Hongrie à Rome (v. 1752-1753)

Cette série est commandée par le prince aux pensionnaires de l'Académie de France à Rome en août 1752.

1 Gabriel-François Doyen, *L'Air* (ill. 527)

Huile sur toile, 355 × 217 cm, 1753, Budapest, Szépművészeti Museum.

2 Charles-François de La Traverse, *L'Eau* (ill. 528)

Huile sur toile, 355 × 217 cm, 1753, Budapest, Szépművészeti Museum.

3 Jean Barbault, *La Terre* (perdu)

4 Pierre-Charles Le Mettay, *Le Feu* (disparu)

Jean-Baptiste Marie Pierre, Dessus de porte en série de peinture mythologique (v. 1752-1753)

Cat. : Lesur et Aaron 2009, P. 155- P. 157.

Paris, galerie Maurice Ségoura, 2000.

Le commanditaire demeure inconnu.

1 *Galatée sur les eaux* (ill. 529)

2 *Bacchus et trois amours* (ill. 530)

3 *Vénus et l'Amour* (ill. 531)

Tous trois : huile sur toile, 90 × 140 cm, localisation inconnue.

Jean-Honoré Fragonard, Série de peinture pastorale (v. 1752-1755)

Mentionné pour la première fois en 1902¹²⁷.

Voir aussi la section des paires : v. 1753 : Paires de peinture pastorale.

Cat. : Cuzin 1987, n^{os} 11-14 ; Rosenberg 1989, n^{os} 29-32.

1 *Le Moissonneur* (ill. 532)

Huile sur toile, 143,5 × 82,5 cm, v. 1752-1755, Detroit, The Detroit Institute of Arts.

2 *La Vendangeuse* (ill. 533)

Huile sur toile, 143,5 × 82,5 cm, v. 1752-1755, Detroit, The Detroit Institute of Arts.

3 *Le Jardinier* (ill. 534)

Huile sur toile, 143,5 × 90,1 cm, v. 1752-1755, Detroit, The Detroit Institute of Arts.

4 *La Bergère* (ill. 535)

Huile sur toile, 143,5 × 90,1 cm, v. 1752-1755, Detroit, The Detroit Institute of Arts.

¹²⁷ Rosenberg, *op. cit.*, 1989, p. 74. n^{os} 29-32.

Décor des *Allégories* du cabinet du Conseil au château de Fontainebleau (1753)

Le thème du décor de cette pièce, différentes vertus, est conservé et repris du XVI^e au XVIII^e siècle¹²⁸. En 1541, quand François 1^{er} confie le décor de son cabinet au Primatice, il décore les portes des armoires de huit grands figures, d'une par quatre vertus : la *Tempérance*, la *Justice*, la *Force* et la *Prudence*, d'autre part, les quatre grands hommes qui les ont le mieux illustrées : *Scipion*, *Zaleucus*, *César* et *Ulysse*. Ces vertus semblent avoir survécu lors des transformations de ce cabinet par Henri IV. Au moment où la pièce est agrandie, en 1714, d'un hémicycle pour être transformée en petite chambre de Louis XIV, le thème des vertus est repris par Claude Audran. Les sujets donnés par l'Abbé Guilbert sont trente-quatre vertus et attributs de héros, peints en camaïeux sur le lambris. Le cabinet du Conseil est remanié par Ange-Jacques Gabriel au début de 1753. Carle Vanloo et Jean-Baptiste Marie Pierre se partagent la décoration des grands panneaux des lambris et des portes, chacun se réservant une couleur, Pierre, le rose, Vanloo, le vert¹²⁹.

Décor de plafond par Boucher

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 417-421.

Exp. : Salon de 1753.

Centre du plafond

François Boucher, *Le Char d'Apollon, ou Le Soleil commence son cours et chasse la nuit* (ill. 536)

Huile sur toile, 130 × 250 cm (arrondi aux extrémités), Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau, cabinet du Conseil.

Série des *Quatre saisons*

1 François Boucher, *Le Printemps* (ill. 537)

Huile sur toile, 200 × 150 cm (arrondi aux quatre extrémités vers l'intérieur), Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau, cabinet du Conseil.

2 François Boucher, *L'Été* (ill. 538)

Huile sur toile, 200 × 150 cm (arrondi aux quatre extrémités vers l'intérieur), signé et daté, 1753, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau, cabinet du Conseil.

3 François Boucher, *L'Automne* (ill. 539)

Huile sur toile, 200 × 150 cm (arrondi aux quatre extrémités vers l'intérieur), signé et daté, 1753, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau, cabinet du

¹²⁸ Samoyault-Verlet, , *op. cit.*, pp. 287-288.

¹²⁹ *Ibid.* ; Carle Vanloo, *cat. exp., op. cit.*, 1977, p. 142, n^{os} 135-144.

Conseil.

4 François Boucher, *L'Hiver* (ill. 540)

Huile sur toile, 200 × 150 cm (arrondi aux quatre extrémités vers l'intérieur),
Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau, cabinet du Conseil.

Série des *Allégories* de Carle Vanloo

Cat. : *Carle Vanloo*, cat. exp., 1977, n^{os} 135-140.

1 Carle Vanloo, *La Vérité* (ill. 541)

2 Carle Vanloo, *L'Histoire* (ill. 542)

3 Carle Vanloo, *La Guerre* (ill. 543)

4 Carle Vanloo, *La Paix* (ill. 544)

5 Carle Vanloo, *La Renommée* (ill. 545)

6 Carle Vanloo, *La Valeur* (ill. 546)

Tous six : huile sur toile marouflée sur bois, 81 × 70 cm (ovales), 1753, Fontainebleau,
musée national du château de Fontainebleau, cabinet du Conseil.

Série des *Quatre éléments* de Carle Vanloo

Cat. : *Carle Vanloo*, cat. exp., 1977, n^{os} 141-144.

1 Carle Vanloo, *L'Air* (ill. 547)

2 Carle Vanloo, *La Terre* (ill. 548)

3 Carle Vanloo, *Le Feu* (ill. 549)

4 Carle Vanloo, *L'Eau* (ill. 550)

Tous quatre : huile sur toile marouflée sur bois, 50 × 80 cm (ovales), 1753,
Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau, cabinet du Conseil.

Séries des *Allégories* de Jean-Baptiste Marie Pierre

Cat. : Lesur et Aaron 2009, P. 158-P. 163.

1 Jean-Baptiste Marie Pierre, *La Force* (ill. 551)

2 Jean-Baptiste Marie Pierre, *La Clémence* (ill. 552)

3 Jean-Baptiste Marie Pierre, *Le Secret* (ill. 553)

4 Jean-Baptiste Marie Pierre, *La Fidélité* (ill. 554)

5 Jean-Baptiste Marie Pierre, *La Justice* (ill. 555)

6 Jean-Baptiste Marie Pierre, *La Prudence* (ill. 556)

Tous six : huile sur toile marouflée sur bois, camaïeu rose, 120 × 70 cm, 1753,
Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau, cabinet du Conseil.

Série des *Quatre saisons* de Jean-Baptiste Marie Pierre

Cat. : Lesur et Aaron 2009, P. 164-P. 167.

1 Jean-Baptiste Marie Pierre, *Le Printemps* (ill. 557)

2 Jean-Baptiste Marie Pierre, *L'Été* (ill. 558)

3 Jean-Baptiste Marie Pierre, *L'Automne* (ill. 559)

4 Jean-Baptiste Marie Pierre, *L'Hiver* (ill. 560)

Tous quatre : huile sur toile marouflée sur bois, camaïeu rose, 140 × 80 cm, 1753, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau, cabinet du Conseil.

François Boucher, Une partie ou paire des *Éléments* (1753)

Nous n'avons pas pu savoir si ces tableaux sont une partie d'une série des *Quatre éléments* ou s'ils sont conçus comme pendants dès l'origine. Ces tableaux ne sont pas catalogués par Ananoff.

1 *La Terre* (ill. 561)

2 *L'Eau* (ill. 562)

Tous deux : huile sur toile, 103 × 144,5 cm, signés et datés, 1753, vente Drouot, Paris, 21 décembre 1994, n° 30.

Noël Hallé, Trois dessus de porte en série des *Moments du jour du l'hôtel du fermier général Charles-François-Gaillard de La Bouexerie, rue de Clichy* par Antoine-Mathieu Le Carpentier (Salon de 1753)

Ces dessus de porte sont très probablement ceux qui sont exposés au Salon de 1753 ; le dessin du Salon par Saint-Aubin, trop imprécis, ne permet pas de les identifier. La localisation du *Midi* est inconnue, mais l'œuvre est connue par une esquisse. L'ensemble décoratif peut ainsi être reconstitué¹³⁰.

Cat. : Willk-Brocard : N. 46, N. 47 et N. 48.

Exp. : Salon de 1753.

1 *Le Midi, sous l'emblème de Vénus et l'Amour* (ill. 563)

Esquisse : huile sur papier maroufflé sur bois, 28 × 37,5 cm, traces de chantournement, collection particulière.

2 *Le Soir, désignée par une Diane* (ill. 564)

Huile sur toile, 115 × 148 cm, traces de chantournement, collection particulière.

1 *La Nuit, désignée par une figure allégorique* (ill. 565)

Huile sur toile, 115 × 138 cm, collection particulière.

Jean-Honoré Fragonard, Série de peinture pastorale (v. 1753-1755)

Vente Eugène Kraemer, 28-29 avril 1913 et 5-6 mai 1913.

Cat. : Cuzin 1987, n^{os} 16-19 ; Rosenberg 1989, n^{os} 36-39.

1 *La Petite Musicienne* (ill. 566)

¹³⁰ Willk-Brocard, *op. cit.*, 1995, p. 381, N. 46-N. 48.

Huile sur toile, 98 × 86 cm, v. 1753-1755, localisation inconnue.

2 *La Petite Jardinière* (ill. 567)

Huile sur toile, 98 × 85 cm, v. 1753-1755, localisation inconnue.

3 *La Petite Pèlerine* (ill. 568)

Huile sur toile, 82 × 76 cm, v. 1753-1755, localisation inconnue.

4 *Le Petit Éducateur* ou *Le Chien savant* (ill. 569)

Huile sur toile, 83 × 75 cm, v. 1753-1755, Cholet, musée d'Art et d'Histoire.

François Boucher, Série de *Vénus* du boudoir de l'hôtel de l'Arsenal de la marquise de Pompadour (?) (v. 1754)

La 13^e édition du catalogue de la collection Wallace indique que ces tableaux sont commandés par Madame de Pompadour pour orner son boudoir de l'hôtel de l'Arsenal, mais la 16^e édition fait remarquer qu'elle n'habite jamais cet hôtel¹³¹.

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 428-431.

1 *Vénus chez Vulcain* (ill. 570)

Huile sur toile, 164,5 × 71,5 cm, signé et daté, 1754, Londres, collection Wallace.

2 *L'Amour prisonnier* (ill. 571)

Huile sur toile, 164,5 × 84,5 cm, signé, v. 1754, Londres, collection Wallace.

3 *Vénus et Mars surprise par Vulcain* (ill. 572)

Huile sur toile, 164 × 71 cm, v. 1754, Londres, collection Wallace.

4 *Le Jugement de Pâris* (ill. 573)

Huile sur toile, 164,5 × 76,6 cm, signé et daté, 1754, Londres, collection Wallace.

Joseph-Marie Vien, Dessus de porte en série des *Saisons* de la deuxième chambre de parade des appartements du roi de Danemark à Christianborg (1754-1756) (détruits)

Voir ci-dessus : v. 1741-1756.

François Boucher, Série des *Quatre saisons* du château de Menard de la marquise de Pompadour (1755)

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 454-457.

1 *Le Printemps* (ill. 574)

Huile sur toile, 55,3 × 71,1 cm (aujourd'hui présenté dans un cadre chantourné), signé et daté, 1755, New-York, collection Frick.

2 *L'Été* (ill. 575)

¹³¹ Ananoff, *op. cit.*, 1976, t. 2, p. 121, n^{os} 428-431.

Huile sur toile, 55,6 × 71,1 cm (aujourd'hui présenté dans un cadre chantourné), trace de signature, New-York, collection Frick.

3 *L'Automne* (ill. 576)

Huile sur toile, 55,3 × 71,1 cm (aujourd'hui présenté dans un cadre chantourné), signé et daté, 1755, New-York, collection Frick.

4 *L'Hiver* (ill. 577)

Huile sur toile, 55,6 × 71,1 cm (aujourd'hui présenté dans un cadre chantourné), trace de signature et daté, 1755, New-York, collection Frick.

Jean-Honoré Fragonard, Série des *Quatre saisons* (v. 1755-1756)

L'Hiver, connu depuis 1922, appartient au musée de Los Angeles depuis 1947 ; les trois autres sont mentionnés à l'hôtel Matignon de duc de Valentinois, prince de Monaco, depuis la seconde moitié du XIX^e siècle¹³².

Cat. : Cuzin 1987, n^{os} 50-53 ; Rosenberg 1989, n^{os} 15-18.

1 *Le Printemps* (ill. 578)

2 *L'Été* (ill. 579)

3 *L'Automne* (ill. 580)

4 *L'Hiver* (ill. 581)

Tous quatre : huile sur toile, 80 × 164 cm, v. 1755-1756, Paris, hôtel Matignon.

Louis-Jean-François Lagrenée, dit l'Aîné, Décor de l'hôtel de M. Pâris de Montmartel (1755-1757)

Paire de dessus de porte du salon

Cat. : Sandoz 1983, n^{os} 18 et 19.

1 *Le Centaure Chiron instruisant Achille* (disparu)

Huile sur toile, 162×162 cm environ.

2 *Mercurius qui enseigne la géographie à l'Amour* (ill. 582)

Huile sur toile, 162 × 162 cm environ, Monaco, palais.

Exp. : Salon de 1755.

Dessus de porte en série de peinture d'histoire (probablement) (disparus)

1 *La Contenance de Scipion*

2 *Nassiva jeune prince numide est présenté à Scipion*

3 *Otages présentés à Scipion*

Huile sur toile.

Paire de peinture allégorique du cabinet (disparus)

¹³² Rosenberg, *op. cit.*, 1989, p. 73, n^{os} 15-18.

Cat. : Sandoz 1983, n^{os} 21 et 22.

- 1 *L'Éloquence et la Poésie*
- 2 *La Candeur et l'Affabilité*

Toile.

**Dessus de porte en série de peinture mythologique cabinet de toilette de
Madame de Montmartel (disparus)**

Cat. : Sandoz 1983, n^{os} 23-25.

- 1 *Diane et Actéon*

Dessin préparatoire : lavis de sépia sur traits à la plume, 18,4×22 cm, localisation inconnue.

- 2 *Vénus à sa toilette servie par les Grâces*

Données inconnues.

- 3 *Galatée se jouant sur les eaux avec les Tritons*

Dessin préparatoire : lavis de sépia sur traits à la plume, 18×21 cm, localisation inconnue.

**Louis-Jean-François Lagrenée, dit l'Aîné, Dessus de porte en série de
peinture mythologique de l'hôtel du comte d'Autray (disparus)
(1755-Vente Véri, 1778, n^o 19.**

Cat. : Sandoz 1983, n^{os} 26-29.

- 1 *Mercure apporte Bacchus aux Corybantes qui le nourrissent*
- 2 *Hercule et Omphale*
- 3 *Diane et Endymion*
- 4 *Triomphe de Galatée*

Tous quatre : toile, 1755-1757, localisation inconnue.

Jean-Baptiste Descamps, Série de l'Histoire de Dunkerque (1756)

Cette série est commandée par la Chambre de Commerce de Dunkerque pour la commémoration du rétablissement du port de commerce de cette ville¹³³.

- 1 *La Ville de Dunkerque livrée à l'Angleterre par la France après la bataille des Dunes, 26 juin 1658 (ill. 583)*

Huile sur toile, 97,5 × 153 cm, 1749, Dunkerque, musée des Beaux-Arts.

- 2 *La Ville de Dunkerque rachetée par la France, 29 novembre 1662 (ill. 584)*

Huile sur toile, 97 × 154 cm, 1750, Dunkerque, musée des Beaux-Arts.

¹³³ Loquin, *op. cit.*, p. 277 ; *Trésors des musées du nord de la France*, t. IV ; *La Peinture française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, cat. exp., Dunkerque, Valenciennes, Lille, 1980.

3 *La Paix d'Utrecht, Dunkerque, seule victime de la paix, 7 novembre 1713*

Huile sur toile, 97,5 × 153 cm, 1749, Dunkerque, musée des Beaux-Arts.

4 *La Mer, soulevée par la tempête ; rompt le batardeau qui fermait le port de Dunkerque, 31 décembre 1720*

Huile sur toile, 97,5 × 153 cm, 1749, Dunkerque, musée des Beaux-Arts.

5 *Le Roi fait annoncer à la ville de Dunkerque que son port sera rétabli, 5 juillet 1756 (ill. 585)*

Huile sur toile, 97,5 × 153 cm, 1749, Dunkerque, musée des Beaux-Arts.

Dessus de porte en série et en paire des *Allégories* du palais du comte de Moltke (actuel palais de Christian VII) à Amalienborg (v. 1756)

Le château est construit par le comte Adam Gottlib Moltke après 1750¹³⁴. Sa décoration est confiée à un architecte français, qui accomplit la majeure partie de sa carrière au Danemark, Nicolas-Henri Jardin. Le décor de ce château montre le changement entre les styles rocaille et néoclassique. En 1754, le roi du Danemark, Frédéric V, par l'intermédiaire de son ministre favori, le comte de Moltke, propose à Vien de venir s'installer. Voulant rester dans sa patrie, Vien profite pourtant des commandes faites par le roi et le comte. En 1754, cinq panneaux sont commandés au peintre, à titre personnel, par le comte de Moltke, pour son palais de la place Amalienborg à Copenhague. Ce sont les dessus de porte des deux appartements à chaque extrémité de la galerie : l'appartement privé du comte, appartement bleu, et l'appartement de Velours. Mais Vien ne se met au travail que deux ans plus tard. Les sujets choisis semblent glorifier la Royauté : force et prudence du pouvoir royal, sentiments patriotiques, traits légendaires des Rois civilisateurs et bienfaiteurs de leur peuple. De même, en 1756, le comte de Moltke commande à Boucher l'ensemble des toiles qui sont livrées en 1757 et mises en place par l'architecte N. Jardin. Ananoff présente cinq toiles mais affirme qu'il s'agit de quatre dessus de porte¹³⁵. Nous présentons ici les cinq, parce que le nombre de ces tableaux est le même que pour ceux de Vien. En 1794, le palais du comte du Moltke que possède alors son fils est acquis par l'État et prend le nom de palais de Christian VII¹³⁶.

Boucher, Dessus de porte en série des *Arts* de la salle des Chevaliers

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 467-471.

1 François Boucher, *La Sculpture* (ill. 586)

¹³⁴ Raabeymagle, *op. cit.*

¹³⁵ Ananoff *op. cit.*, 1976, t. 2, p. 145, n^{os} 467-473.

¹³⁶ Gaetgens et Lugand *op. cit.*, p. 159, n^{os} 126-130 ; Raabeymagle *op. cit.*, p. 180.

Huile sur toile, 100 × 175 cm, signé et daté, 1756, Amalienborg, palais de Christian VII.

2 François Boucher, *La Peinture* (ill. 587)

Huile sur toile, 100 × 175 cm, signé et daté, 1755, Amalienborg, palais de Christian VII.

3 François Boucher, *L'Architecture* (ill. 588)

Huile sur toile, 100 × 175 cm, signé, Amalienborg, palais de Christian VII.

4 François Boucher, *La Musique* (ill. 589)

Huile sur toile, 100 × 175 cm, Amalienborg, palais de Christian VII.

5 François Boucher, *La Poésie* (ill. 590)

Huile sur toile, 100 × 175 cm, Amalienborg, palais de Christian VII.

Boucher, Paire de dessus de cheminée des *Sciences* de la salle des Chevaliers

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 472-473.

1 François Boucher, *La Géographie* (ill. 591)

2 François Boucher, *L'Astronomie* (ill. 592)

Tous deux : huile sur toile, 70 × 145 cm, signés et datés, 1757, Amalienborg, palais de Christian VII.

Vien, Dessus de porte en série de peinture allégorique de l'appartement de velours et de l'appartement privé du comte, appartement bleu (1756)

Cat. : Gaehtgens et Lugand 1988, n^{os} 126-130.

1 Joseph-Marie Vien, *La Force*, ou *La Constance* (ill. 593)

2 Joseph-Marie Vien, *La Prudence*, ou *La Sagesse* (ill. 594)

3 Joseph-Marie Vien, *L'Amour de la patrie* (ill. 595)

4 Joseph-Marie Vien, *Orphée* (ill. 596)

5 Joseph-Marie Vien, *Amphion* (ill. 597)

Tous quatre : toile, 102 × 145 cm, signés et datés, 1756, Copenhague, Amalienborg, palais de Christian VII.

Série de peinture mythologique de la salle de marbre du château Sans-Souci de Frédéric II de Prusse (1756-1759)

La commande de Frédéric II survient à la fin de 1755 ou au début de 1756.

1 Jean II Restout, *Le Triomphe de Bacchus et d'Ariane* (ill. 598)

Huile sur toile, 442 × 608 cm, Potsdam, château de Sans-Souci.

Cat. : Gouzi 2000, P. 172.

Exp. : Salon de 1757.

2 Carle Vanloo, *Le Sacrifice d'Iphigénie* (ill. 599)

Huile sur toile, 426 × 613 cm, signé et daté, 1757, Potsdam, château de Sans-Souci.

Cat. : *Carle Vanloo*, cat. exp., 1977, n^o 158.

Exp. : Salon de 1756.

3 Jean-Baptiste Marie Pierre, *Le Jugement de Pâris* (ill. 600)

Huile sur toile, 413 × 637 cm, 1759, Potsdam, château de Sans-Souci.

Cat. : Lesur et Aaron 2009, P. 189.

Exp. : Salon de 1761.

4 Antoine Pesne, *L'Enlèvement d'Hélène* (non achevé)

Tableau inachevé à la mort de l'artiste.

Louis-Jean-François Lagrenée, dit l'Aîné, Dessus de porte en série de peinture mythologique de l'hôtel de l'abbé de Brière (disparus) (1757)

Cat. : Sandoz 1983, n^{os} 40-43.

1 *Zéphyr et Flore*

2 *Bacchus et Cérès*

3 *Diane sortant du bain*

4 *Apollon et Issé*

Tous quatre : huile sur toile, 1757, localisation inconnue.

Louis-Jean-François Lagrenée, dit l'Aîné, Dessus de porte en série de peinture d'histoire de la collection de M. Deschamps (disparus) (1757)

Ces tableaux pourraient former soit un ensemble de dessus de porte, soit deux paires de pendants : le premier avec le second, et le troisième avec le quatrième¹³⁷.

Cat. : Sandoz 1983, n^{os} 54-57.

1 *Mars et Vénus*

2 *Mercure et Hersé, et Aglaure jalouse de sa sœur*

3 *L'Automne représenté par des enfants mangeant du raisin*

4 *Des enfants jouant sur les eaux avec un dauphin*

Tous quatre : toile, 1757, localisation inconnue.

Carle Vanloo, Série de trois scènes de genre de la collection de Madame Geoffrin (Salon de 1757) (disparus)

Cat. : *Carle Vanloo*, cat. exp., 1977, n^{os} 307-309.

Ex. : Salon de 1757.

1 *Preneuse de café*

2 *Liseuse*

3 *Dormeuse*

¹³⁷ Sandoz, *op. cit.*, 1983, p. 174, n^{os} 54-57.

Tous trois : toile, ronds.

Étienne Jeaurat, Série de scènes populaires (Salon de 1757)

La critique du Salon de 1757 remarque l'authenticité de ces tableaux¹³⁸. Ils sont plus admirés du public que des amateurs d'art¹³⁹ qui reconnaissent probablement les affinités avec la tradition populaire des gravures des petits métiers de rue, généralement appelées les Cris de Paris, connue depuis le XVII^e siècle et, dans les années 1730 et 1740, des artistes tels que Charles-Nicolas Cochin, François Boucher et Edme Bouchardon ont produit des corpus d'images à l'instar des gravures chargés de les diffuser.

Exp. : Salon de 1757.

1 *La Conduite des filles de joie à la Salpêtrière* (ill. 601)

Huile sur toile, 65 × 82 cm, 1757, Paris, musée Carnavalet.

2 *Le Carnaval des rues de Paris* (ill. 602)

Huile sur toile, 65 × 82 cm, 1757, Paris, musée Carnavalet.

3 *Les Écosseuses de pois de la halle*

Données inconnues.

4 *Un Inventaire du pont de Saint-Michel*

Données inconnues.

Tenture des *Amours des Dieux* de la manufacture royale des Gobelins pour l'hôtel du marquis de Marigny (1757-1761)

Le 15 mai 1757, le roi accorde au marquis de Marigny une tenture des *Amours des Dieux*¹⁴⁰. Les tableaux sont déjà exécutés à cette époque et ils sont exposés au Salon de la même année. L'année suivante, chacun des mêmes peintres est chargé d'exécuter un ou deux tableaux d'accompagnement représentant des *Enfants* et des attributs se rapportant au tableau principal. La première série pour le marquis de Marigny est tissée entre 1758 et 1759¹⁴¹. En 1759, Madame de Pompadour passe la commande de cette tenture et les modèles des *Enfants* sont transférés de la manufacture à l'hôtel de

¹³⁸ [Anonyme], [sans titre], *Mercur de France*, octobre 1757, partie II, pp. 159-160. Cité dans : *Au Temps de Watteau, Chardin et Fragonard – chefs-d'œuvre de la peinture de genre en France*, cat. exp., Ottawa, musée des Beaux-arts du Canada, 6 juin-7 septembre 2003 ; Washington, National Gallery, 12 octobre 2003-11 janvier 2004 ; Berlin, Staatliche Museum, Gemäldegalerie, 8 février-9 mai 2004, dir., C. B. Bailey, P. Conisbee et T. W. Gaehtgens, 2003, Tournai, la Renaissance du livre, 2003, p. 208.

¹³⁹ [Anonyme,] [sans titre], *Journal encyclopédique*, 1^{er} octobre 1757, pp. 102-103. Cité dans : *Ibid.*, p. 208.

¹⁴⁰ A. N., O1 2036. Cf. Fenaille, *op. cit.*, t. 4, pp. 189-192 ; Standen, *op. cit.* 1993, pp. 21-22.

¹⁴¹ Fenaille, *op. cit.*, t. 4, pp. 202-207.

Pompadour, ancien hôtel d'Évreux et actuel palais d'Élysée, puis renvoyés pour être tissés. Les *Enfants* de Carle Vanloo et de Vien sont agrandis l'année suivante. En 1761, suivant la proposition de Soufflot, directeur des Gobelins, qui s'inquiète de voir la manufacture tomber dans la routine, la paire des *Génies*, en dépit des rigueurs budgétaires de la guerre de Sept Ans, est ajoutée à la série¹⁴². Cette paire ne semble avoir été exécutée en tapisserie que pour la tenture de Madame de Pompadour. Mais la tenture n'est livrée qu'en août 1764, après la mort de la marquise, survenue en avril de cette même année¹⁴³. Entre 1762 et 1768, la manufacture exécute une nouvelle série qui ne contient que deux pièces des *Amours des Dieux* : *L'Enlèvement d'Europe* et *L'Enlèvement de Proserpine*. Cette tenture est offerte par le roi au duc de la Vrillière pour la décoration de son nouvel hôtel de la rue de Saint-Florentin. Le 3 octobre 1772, Madame du Barry visite la manufacture des Gobelins et commande une série de quatre pièces : *Neptune et Amomyne*, *L'Enlèvement d'Europe*, *Vénus et Vulcain* et *Pluton et Proserpine*¹⁴⁴. Seules trois pièces sont exécutées et ils sont employés pour la décoration du pavillon de Louveciennes. Après l'exécution des *Enfants*, beaucoup de tableaux sont exécutés pour la manufacture des Gobelins ou transférés pour être tissés : *Mercur change Aglaure en pierre* par Pierre (1763), *Course d'Hippomène et d'Atalante* de Hallé (Salon de 1765), *Corésus et Callirhoé* de Fragonard (Salon de 1765), *Achille reconnu à la cour de Déidamie* de Hallé (Salon de 1769), *Silène* de Hallé (Salon de 1761), etc. La manufacture des Gobelins continue à exécuter les nouvelles séries des *Amours des Dieux*, en associant quelques compositions peintes pour la série du marquis de Marigny aux nouvelles scènes mythologiques¹⁴⁵.

Série de peinture mythologique

Exp. : Salon de 1757.

1 François Boucher, *Vénus demandant à Vulcain des armes pour Énée* (ill. 603)

Huile sur toile, 320 × 320 cm, signé et daté, 1757, Paris, musée du Louvre.

Cat. : Ananoff 1976, n° 478.

2 Carle Vanloo, *Neptune et Amimone* (ill. 604)

Huile sur toile, 320 × 320 cm, signé et daté, 1757, Nice, musée Chéret.

Cat. : *Carle Vanloo*, cat. exp., 1977, n° 159.

3 Joseph-Marie Vien, *Proserpine ornant de fleurs le buste de Cérès* (ill. 605)

Huile sur toile, 1758, Grenoble, musée des Beaux-Arts.

Cat. : Gaehtgens et Lugand 1988, n° 149.

¹⁴² *Madame de Pompadour et les arts*, op. cit., cat. exp. 2002, p. 390.

¹⁴³ Standen, op. cit., 1993, p. 23.

¹⁴⁴ Fenaille, op. cit., t. 4, pp. 208-213.

¹⁴⁵ *Ibid.*, t. 4, pp. 196-201 ; pp. 213-223.

4 Jean-Baptiste Marie Pierre, *L'Enlèvement d'Europe* (disparu)

Huile sur toile, 454,8 × 44,8 cm environ, v. 1757.

Cat. : Lesur et Aaron 2009, *P. 196.

Série d'Enfants pour les trumeaux

1 François Boucher, *La Cible d'amour* (ill. 606)

Huile sur toile, 268 × 167 cm, 1758, Paris, musée du Louvre.

Cat. : Ananoff 1976, n° 480.

2 Jean-Baptiste Marie Pierre, *Le Triomphe de la Fidélité* (ill. 607)

Huile sur toile, 304 × 160,5 cm, 1758, Paris, musée du Louvre.

Cat. : Lesur et Aaron 2009, P. 198.

3 Jean-Baptiste Marie Pierre, *Enfants et attributs* (disparu)

Huile sur toile, 388,8 × 97,2 (ou 162) cm environ, 1758.

Cat. : Lesur et Aaron 2009, *P. 199.

4 Joseph-Marie Vien, *Le Triomphe de l'Amour* (ill. 608)

Huile sur toile, 270 × 161 cm, signé et daté, 1758, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau, dépôt du Louvre.

Cat. : Gaehtgens et Lugand 1988, n° 151.

5 Joseph-Marie Vien, *Amours jouant avec des fleurs, un chien et une colombe* (ill. 609)

Huile sur toile, 340 × 88 cm, 1758, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau.

Cat. : Gaehtgens et Lugand 1988, n° 152.

6 Carle Vanloo, *Les Amours tenant les attributs de Neptune et d'Amimone avec un chien* (ill. 610)

Huile sur toile, 340 × 198 cm, signé et daté, 1758, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau.

Cat. : Carle Vanloo, cat. exp., 1977, n° 162.

7 Carle Vanloo, *Les Amours tenant les attributs de Neptune et Amimone* (ill. 611)

Esquisse : huile sur papier, 68 × 21,5 cm, Paris, collection particulière.

Cat. : Carle Vanloo, cat. exp., 1977, n° 160.

Paire des Génies

1 François Boucher, *Les Génies des arts* (ill. 612)

Huile sur toile, 320 × 320 cm, signé et daté, 1761, Angers, musée des Beaux-Arts.

Cat. : Ananoff 1976, n° 545.

2 Noël Hallé, *Les Génies de la poésie, de l'histoire, de la physique et de l'astronomie* (ill. 613)

Huile sur toile, 320 × 320 cm, signé et daté, 1761, Angers, musée des Beaux-Arts.

Cat. : Willk-Brocard 1995, N. 78.

Exp. : Salon de 1761.

François Boucher, Série des Arts (v. 1758)

2^e vente du prince Demidoff, San Donato, 26 février 1870.

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 492-495.

1 *La Sculpture* (ill. 614)

Signé et daté, 1758.

2 *La Poésie* (ill. 615)

3 *La Musique* (ill. 616)

4 *La Peinture* (ill. 617)

Tous quatre : huile sur toile, 72 × 57 cm, ovales, collection particulière.

François Boucher, Série de peinture pastorale (1758-1759)

Ces deux tableaux font partie à l'origine d'un ensemble composé de cinq panneaux décoratifs¹⁴⁶.

Anc. coll. baron Meyer Amschel de Rothschild, Mentmore Park, 1851.

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 501 et 502.

1 *L'Amoureux dans un parc* (ill. 618)

Huile sur toile, 229,8 × 193 cm, signé et daté, 1758, San Diego, The Timken Art Gallery.

2 *Le Pêcheur* (ill. 619)

Huile sur toile, 229,8 × 193 cm, signé et daté, 1759, Hambourg, Kunsthalle.

Carle Vanloo, Série des Arts de la collection de l'intendant général des Postes, Janel (1759) (disparus)

Cat. : *Carle Vanloo*, cat. exp., 1977, n^{os} 289-292.

1 *La Penture*

2 *La Sculpture*

3 *L'Architecture*

4 *La Musique*

Tous quatre : données inconnues.

¹⁴⁶ Ananoff, *op. cit.*, 1976, t. 2, p. 177, n^{os} 501 et 502.

Jean-Baptiste Deshays, Série des quatre têtes représentant *Les Saisons* pour le salon de « la Maison de M. Tourolle », rue d'Orléans, au Marais (1759) (disparus)

Cat. : Bancel 2008, *P. 45-P. 48.

- 1 *Le Printemps*
- 2 *L'Été*
- 3 *L'Automne*
- 4 *L'Hiver*

Tous quatre : huile sur toile, dimensions inconnues, 1759, sans doute détruits.

Louis Gabriel Blanchet, Série des *Quatre saisons* (1759)

Vente Sotheby's, Londres, 24 avril 2008, n° 475.

Selon le catalogue de la vente, deux d'entre eux sont signés et daté de 1759. Mais nous ne pouvons pas préciser lesquels.

- 1 *Le Printemps* (ill. 620)

Huile sur toile, diam. 22 cm, 1759, localisation inconnue.

- 2 *L'Été* (ill. 621)

Huile sur toile, diam. 22 cm, 1759, localisation inconnue.

- 3 *L'Automne* (ill. 622)

Huile sur toile, diam. 22 cm, 1759, localisation inconnue.

- 4 *L'Hiver* (ill. 623)

Huile sur toile, diam. 22 cm, 1759, localisation inconnue.

Louis-Jean-François Lagrenée, dit l'Aîné, Tenture des sujets mythologiques (disparus) (Salon de 1759)

Ces cartons sont destinés à être exécutés en tapisserie à la manufacture d'Aubusson.

Cat. : Sandoz 1983, p. 174, n^{os} 67-69.

Exp. : Salon de 1759.

- 1 *Vénus aux forges de Lemnos, accompagnée des Grâces et des Plaisirs, demande à Vulcain des armes pour son fils Énée*
- 2 *L'Amour enlève Céphale, jeune chasseur, pendant qu'il était occupé à tendre ses filets*
- 3 *Le Jugement de Pâris*

Tous trois : huile sur toile, 292 × 194 cm environ.

Louis-Jean-François Lagrenée, dit l'Aîné, Tenture en série (?) de peinture mythologique pour la manufacture d'Aubusson (1759-1760)

Cat. : Sandoz 1983, n^{os} 85-88.

1 *Jupiter transformé en taureau enlève Europe* (ill. 624)

Toile, 258 × 198 cm, 1759-1760, Paris, musée des Arts décoratifs.

2 *Borée enlève Orythie*

Toile, 1859-1760, localisation inconnue.

3 *Thétis reçoit Apollon* (ill. 625)

Toile, 250 × 198 cm, signé et daté, 1760, Paris, musée des Arts décoratifs.

4 *Bacchus*

Toile, 250 × 198 cm environ, localisation inconnue.

François Boucher (d'après), Série des *Sciences et des Arts* du château de Sceaux du duc de Penthièvre ou du boudoir octogonal du château de Crécy de la marquise de Pompadour (v. 1759-1761)

Les chercheurs sont partagés sur la question du commanditaire de ces panneaux : Madame de Pompadour ou le duc de Penthièvre¹⁴⁷. La plupart des figures d'enfants de cette série dérivent de peintures pour des tapisseries d'ameublement, comme le montre la correspondance entre un panneau de *L'Architecture* de la collection Frick et un dossier de chaise du même sujet aujourd'hui à San Francisco. La date de 1761 sur le tableau de *L'Architecture*, ajoutée au fait que *La Tragédie* est une parodie de *Médée* de Carle Vanloo datant de 1759, milite contre l'idée que les panneaux Frick pourraient avoir été installés dès 1755. De plus, il est peu probable que ces panneaux aient constitué une décoration murale ; ils ont plutôt dû servir de paravent, parce que, d'après l'inventaire après décès du duc de Penthièvre qui a acheté cet hôtel de la marquise, il ne s'agissait pas de panneaux sur bois, mais de toiles qui, plus tard, ont été encadrées de moulures dorées mal ajustées simulant des boiseries. Selon le catalogue d'exposition, non seulement les panneaux de la collection Frick ne sont pas de la main de Boucher, comme il a été dit, mais ils ne sont même pas sortis de son atelier. Il est plus probable qu'ils ont été sous-traités à une équipe de décorateurs dont chacun était spécialisé dans un type de peinture : fleurs, ornements, paysages ou figures. Comme les scènes enfantines étaient calquées sur des modèles réservés de Boucher et de son atelier pour des tapisseries, il est vraisemblable que, si le peintre n'a pas sous-traité lui-même l'exécution de ces panneaux, ce sont les Gobelins qui l'ont fait, sans doute avec la permission de la marquise, pour un client particulièrement favorisé, il pourrait s'agir du

¹⁴⁷ *Madame de Pompadour*, cat. exp. , *op. cit.*, 2002, pp. 45-49.

duc de Penthièvre. Mais de toute façon, les panneaux Frick sont indubitablement dans le « goût Pompadour », qu'ils aient ou non été peints pour elle.

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 365-372.

1 *L'Architecture et la Chimie* (ill. 626)

Huile sur toile, 217,2 × 77,5 cm, daté, 1761, New-York, collection Frick.

2 *La Comédie et la Tragédie* (ill. 627)

Huile sur toile, 217,2 × 77,5 cm, New-York, collection Frick.

3 *Le Chant et la Danse* (ill. 628)

Huile sur toile, 217,2 × 77,5 cm, New-York, collection Frick.

4 *La Peinture et la Sculpture* (ill. 629)

Huile sur toile, 217,2 × 77,5 cm, New-York, collection Frick.

5 *L'Oiseuse et l'Horticulture* (ill. 630)

Huile sur toile, 217,2 × 96,5 cm, New-York, collection Frick.

6 *La Poésie et la Musique* (ill. 631)

Huile sur toile, 217,2 × 96,5 cm, New-York, collection Frick.

7 *L'Astronomie et l'Hydraulique* (ill. 632)

Huile sur toile, 217,2 × 96,5 cm, New-York, collection Frick.

8 *La Pêche et la Chasse* (ill. 633)

Huile sur toile, 217,2 × 96,5 cm, New-York, collection Frick.

Louis-Jean-François Lagrenée, dit l'Aîné, Décor de la cour de Russie (disparus) (1759-1766)

Ces tableaux semblent périr au cours de l'incendie du palais en 1838¹⁴⁸. Mais une photographie est classée comme celle du tableau de *L'Automne* dans le carton du département des Peintures du Louvre.

Dessus de porte en série de peinture mythologique (1759-1760)

Cat. : Sandoz 1983, n^{os} 74-77.

1 *Mercur qui apporte Bacchus aux Corybantes*

2 *Naissance de Vénus*

3 *Hercule et Omphale*

4 *Mars et Vénus*

Tous quatre : huile sur toile.

Paire de dessus de porte de peinture mythologique (1761)

Les quatre tableaux, exécutés en 1761, semblent être mis en rapport avec un groupe,

¹⁴⁸ Sandoz, *op. cit.*, 1983, p. 179, n^{os} 74-77.

exécuté entre 1759 et 1760, et expédiés précédemment¹⁴⁹. Tous ces dessus de porte sont détruits, soit au cours du remaniement du palais, soit au cours de l'incendie de 1838¹⁵⁰.

Cat. : Sandoz 1983, n^{os} 119-3 et 119-4.

- 1 *Pâris qui est venu enlever Hélène*
- 2 *Vénus demandant des armes à Vulcain*

Tous deux : huile sur toile, localisation inconnue.

Paire de dessus de porte des Saisons (1761-1762)

Cat. : Sandoz 1983, n^{os} 119-5 et 119-6.

- 1 *Le Printemps* ou *Groupe de putti*

Huile sur toile.

- 2 *L'Automne* ou *Groupe de putti* (ill. 634)

Huile sur toile, signé et daté, 1762, localisation inconnue, photographie trouvée au département des Peintures du Louvre.

Paire de peinture mythologique de la cour de Russie (1765)

Selon Sandoz, les documents russes ne feraient pas mention des tableaux et il se demande s'ils ont été détruits au cours de l'incendie du Palais d'hiver ou s'ils ne sont pas parvenus en Russie¹⁵¹.

Cat. : Sandoz 1983, n^{os} 154 et 155.

- 1 *Vertumne et Pomone*

Exp. : Salon de 1765.

- 2 *Jupiter et Callisto*

Tous deux : huile sur toile, localisation inconnue.

Paire des Arts (1766)

Cat. : Sandoz 1983, n^{os} 156 et 157.

- 1 *La Peinture*

- 2 *La Sculpture*

Tous deux : huile sur cuivre, 15 × 19 cm.

Pierre Lenfant, Série de *La Bataille de Fontenoy* (1750-1760)

- 1 *La Bataille de Fontenoy, le 11 mai 1745* (ill. 635)

Huile sur toile, 240 × 270 cm, 1750-1760, Paris, musée de l'Armée.

- 2 *La Bataille de Fontenoy, le 11 mai 1745* (ill. 636)

Huile sur toile, 249 × 272 cm, 1750-1760, Paris, musée de l'Armée.

¹⁴⁹ *Ibid.*, n^{os} 74-77.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 191, n^{os} 119-3-6.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 205, n^{os} 154 et 155.

3 *La Bataille de Fontenoy, le 11 mai 1745* (ill. 637)

Huile sur toile, 249 × 272 cm, 1750-1760, Paris, musée de l'Armée.

François Boucher, Série de peinture pastorale de l'hôtel de Marchal de Syney (1761)

Ces trois tableaux font partie d'un ensemble composé de cinq panneaux décoratifs¹⁵².

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 554 et 556.

Exp. : Salon de 1765.

1 *L'Offrande à la villageoise* (ill. 638)

2 *La Jardinière endormie* (ill. 639)

3 *L'Aimable pasteur* (ill. 640)

Tous trois : huile sur toile, 229 × 89 cm, signés et datés, 1761, collection particulière.

Jean-Baptiste Marie Pierre, Série de peinture mythologique de la collection de Claude-Henri Watelet en 1763 (v. 1761-1762)

Vente après décès, 1786.

Deux des compositions, *Léda* et *Endymion*, sont gravées par Nicolas de Launay en 1763. La troisième œuvre, *Danaé*, se trouvait avec *Léda* dans une collection particulière il y a quelques années. La quatrième composition devrait très vraisemblablement représenter un héros mythologique masculin et compléter une série dans laquelle se trouveraient ainsi deux femmes et deux hommes. Peut-être s'agit-il de l'*Androgyne* volé par Jean Roth dans l'atelier de Pierre en novembre 1761.

Cat. : Lesur et Aaron 209, P. 216 - *P. 219.

1 *Léda* (ill. 641)

Huile sur toile, 95 × 125 cm, v. 1761-1762, localisation inconnue.

Gravure : Nicolas de Launay, 1763.

2 *Danaé* (ill. 642)

huile sur toile, 95 × 125 cm, v. 1761-1762, localisation inconnue.

3 *Endymion endormi* (perdu)

Probablement huile sur toile, 95 × 125 cm, v. 1761-1762.

Gravure : Nicolas de Launay, 1763. (ill. 643)

4 Sujet inconnu (*Androgyne* ?) (perdu)

Probablement huile sur toile, 95 × 125 cm, v. 1761-1762.

¹⁵² Ananoff, *op. cit.*, 1976, t. 2, p. 217, n^{os} 554-556.

Série de la gloire de Louis XV de la Grande Salle de l'Hôtel de Ville de Paris (v. 1761-1769)

La ville de Paris passe commande, pour la Grande Salle de l'Hôtel de Ville, à Dumont le Romain et à Alexandre Roslin, qui exposent leur toiles tous deux au Salon de 1761. Le 23 août 1763, la ville commande un autre tableau à Jean-Baptiste Deshayes, qui ne peut le réaliser à cause de son décès du 10 février 1765. La commande est alors transféré à Noël Hallé et son tableau est exposé au Salon de 1767¹⁵³. Après l'inauguration de la statue équestre de Louis XV à la place du même nom le 20 juin 1763, la ville de Paris, aux frais de laquelle la statue est érigée, commande à Pierre un tableau qui lui permet de marquer la dédicace. Pierre renonçant à réaliser cette toile, la ville s'adresse alors à Vien¹⁵⁴.

1 Jacques Dumont, dit le Romain, *Publication de la Paix d'Aix-la-Chapelle en 1748* **(ill. 644)**

Huile sur toile, 472 × 330 cm, 1761, Paris, musée Carnavalet.

Exp. : Salon de 1761.

2 Alexandre Roslin, *Convalescence de Louis XV à son retour de Metz*

Exp. : Salon de 1761.

Estampe : Charles-Nicolas Cochin (dessiné), Malapeau (gravé), estampe, Paris, B.N., département des estampes. **(ill. 645)**

3 Noël Hallé, *Allégorie de la Paix de 1763* ou *Les Magistrat de la ville de Paris recevant l'annonce de la paix 21 juin 1763* **(ill. 646)**

Huile sur toile, 324 × 457 cm, signé et daté, 1767, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

Cat. : Willk-Brocard 1995, N. 99.

Exp. : Salon de 1767.

Commandé en 1765.

4 Joseph-Marie Vien, *Inauguration de la statue équestre du roi* (détruit)

Huile sur toile, 325 × 471 cm environ, 1763-1769.

Cat. : Gaehtgens et Lugand 1988, n° 209.

Exp. : Salon de 1769.

Esquisse ou copie : huile sur toile, 47 × 61 cm, v. 1769, Paris, musée Carnavalet.

(ill. 647)

Cat. : Gaehtgens et Lugand 1988, n° 210.

¹⁵³ Willk-Brocard, *op. cit.*, 1995, pp. 420-421, N. 99.

¹⁵⁴ Gaehtgens et Lugand, *op. cit.*, p. 184, n° 209.

Joseph-Marie Vien, Série des *Quatre saisons de la chambre à coucher et cabinet de travail de Madame Geoffrin (1762-1763)*

Les Saisons ornent la chambre à coucher et le cabinet de travail de Madame Geoffrin dans son hôtel du 372 rue Saint-Honoré au moins jusqu'en 1771. Deux de ces tableaux sont placés de part et d'autres de la cheminée, avec *Proserpine* plus à droite, sur son bureau de travail. Ces toiles sont exposées au Salon de 1763 avec d'autres compositions du même genre¹⁵⁵.

Cat. : Gahtgens et Lugand 1988, n^{os} 181-184.

Exp. : Salon de 1763.

1 *Le Printemps, Glycère, ou La Marchande de fleurs* (ill. 648)

Toile, 72 × 68 cm, signé et daté, 1763, Paris, collection particulière.

2 *L'Été, Proserpine orne de fleurs le buste de Cérès, sa mère* (ill. 649)

Toile, 72 × 68 cm, signé et daté, 1762, Paris, collection particulière.

3 *L'Automne, ou l'Offrande présentée dans le temple de Vénus* (ill. 650)

Toile, 72 × 68 cm, signé et daté, 1762, Paris, collection particulière.

4 *L'Hiver, ou une Prêtresse brûle de l'encens sur un trépied* (ill. 651)

Toile, 72 × 68 cm, signé et daté, 1762, Paris, collection particulière.

Carle Vanloo, Pendants (ou une partie) des *Saisons de la collection de l'abbé de Breteuil (1763) (disparus)*

Nous ne pouvons pas savoir si ces tableaux font, à l'origine, partie d'une série des *Quatre saisons* ou s'ils sont conçus, dès le début, comme des pendants.

Cat. : Carle Vanloo, cat. exp., 1977, n^{os} 293 et 294.

1 *Le Printemps*

2 *L'Automne*

Tous deux : données inconnues.

Jean-Baptiste Deshays, Série des *Caravanes (Salon de 1763)*

Cat. : Bancel 2008, *P. 133-*P. 135.

1 *Caravane*

2 *Caravane*

3 *Caravane*

Exp. : Salon de 1763.

Tous trois : probablement huile sur toile, ovales, localisation inconnue.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 171, n^{os} 181-184 ; Raabeymagle, *op. cit.*, p.180.

Jean-Jacques Bachelier, Série de peinture allégorique de l'histoire contemporaine de l'Hôtel du Dépôt des Archives étrangères à Versailles (Salon de 1763)

Bachelier, chargé d'orne l'Hôtel du Dépôt des Archives étrangères à Versailles, réalise trois allégories à la gloire du souverain et de la dynastie¹⁵⁶.

Exp. : Salon de 1763.

1 *L'Europe savante encouragée par Louis XV* (ill. 652)

Huile sur toile, 329 × 178 cm, 1762, Paris, musée du Louvre.

2 *Pacte de famille*

Huile sur toile, 329 × 178 cm environ, 1762, Villefranche-sur-Saône, musée municipal.

3 *Alliances de la France* (ill. 653)

Huile sur toile, 329 × 178 cm environ, v. 1763, Versailles, hôtel de la Marine et des Affaires étrangères.

François Boucher, Série des *Quatre éléments* des cartons des tapisseries des Gobelins pour l'appartement du roi au château de Compiègne (1763-1764)

Le 7 novembre 1755, le marquis de Marigny propose au roi la réalisation de sept tableaux pour être exécutées en tapisserie, afin de « ranimer la manufacture »¹⁵⁷. Ces deux tableaux sont commandés par les Bâtiments pour ce projet. Entre 1772 et 1775, Maurice Jacques exécute les alentours de ces tableaux pour former une série des *Quatre saisons*¹⁵⁸.

Cat. : Fenaille 1904-1907, t. 4, pp. 301-304 ; Ananoff 1976, n^{os} 481-484.

Paire 1

1 *L'Aurore et Céphale* ou *L'Air* (ill. 654)

Huile sur toile, 142 × 117,5 cm (ovale), signé et daté, 1764, Paris, musée du Louvre.

2 *Vertumne et Pomone* ou *La Terre* (ill. 655)

Huile sur toile, 147,5 × 122 cm (ovale), signé et daté, 1763, Paris, musée du Louvre.

Paire 2

1 *Les Amours de Neptune et d'Amymone* ou *L'Eau* (ill. 656)

Huile sur toile, 150 × 188 cm, signé et daté, 1764, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, salon des Nobles de la reine.

2 *Vénus aux forges de Vulcain* ou *Le Feu* (ill. 657)

¹⁵⁶ Locquin, *op. cit.*, p. 278.

¹⁵⁷ A.N.O¹ 1934^B. Cité dans Ananoff, *op. cit.*, 1976, t. 2, p. 156, n^{os} 481-484.

¹⁵⁸ Fenaille, *op. cit.*, t. 4, p. 301.

Huile sur toile, 150 × 190 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, salon des Nobles de la reine.

François Boucher, Dessus de porte en série des *Trois amours* (1764)

Vente M. Étienne, 19-20 mai 1884, n° 234.

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 589-591.

1 *Trois amours : le Tir à la cible* (ill. 658)

2 *Trois amours : le Sommeil de l'Amour* (ill. 659)

3 *Trois amours : les Attributs de l'Amour* (ill. 660)

Tous trois : huile sur toile, 43 × 127 cm, signés et datés, 1764, collection particulière.

Décor de la galerie du château de Choisy (1764-1765 ; 1773-1778)

Le 16 octobre 1764, quatre tableaux illustrant des actions généreuses d'empereurs romains sont commandés par le directeur des Bâtiments pour la galerie du château de Choisy. Le directeur des Bâtiments demande à Cochin de lui présenter un projet ; ce dernier suggère un programme de peintures morales et didactiques. Il souhaite représenter « les actions généreuses et pleines d'humanité qui chez les bons Rois font le bonheur de leur peuple » et propose des épisodes de la vie d'empereurs romains : Auguste, Titus, Trajan et Marc-Aurèle. Les dessus de porte en pendants sont commandés à Lagrenée. L'état de santé de Boucher ne lui permet pas d'accepter la commande : il est remplacé par Lagrenée. Deshayes meurt le 10 février 1765 et le 20 février, Marigny charge Noël Hallé de lui succéder. Au moment de la mort de Carle Vanloo, le tableau est encore dans son atelier. Laissé inachevé, il est terminé par Louis-Michel Vanloo. Les trois premiers tableaux sont mis en place dans la galerie avant le 23 octobre 1765. Leur aspect moralisateur déplaît à Louis XV, qui les fait rapidement décrocher et commande quatre toiles à Boucher qui ne peut les réaliser. Cochin tient volontairement Pierre à l'écart de la première commande, mais finalement échoue. Pierre propose à Marigny de l'entreprendre seul le 1^{er} décembre 1771, après avoir remplacé Cochin dans le secrétariat de l'Académie¹⁵⁹. Emporté à l'hôtel de la Surintendance à Versailles en 1766, les quatre premiers tableaux sont destinés par Marigny à la manufacture des Gobelins, mais il semble que les tapisseries n'ont pas été exécutées¹⁶⁰. Après son arrivée aux Gobelins, la toile de Lagrenée n'est plus mentionnée et sa trace se perd¹⁶¹. En 1771, Madame du Barry se fait livrer les trois

¹⁵⁹ Lesur et Aaron, *op. cit.*, p. 307, *P. 243-*P. 246.

¹⁶⁰ Carle Vanloo, cat. exp., *op. cit.*, 1977, p. 89, n° 185 ; Willk-Brocard, *op. cit.*, 1995, pp. 145-147 ; p. 414, N. 93.

¹⁶¹ Sandoz, *op. cit.*, 1983, p. 198.

toiles originales pour la galerie du château de Choisy, sauf celle de Lagrenée, pour les placer probablement dans le salon carré du roi du pavillon de Louveciennes. Elle commande à Vien un tableau pour compléter la série de quatre peintures. Selon le catalogue raisonné de Vien rédigé par Gaehtegne et Lugand¹⁶², et Marie-Catherine Sahut, il s'agit de *La famille de Coriolan venant le fléchir et le détourner d'assiéger Rome*¹⁶³. Toutefois, elle se demande pourquoi ce tableau, inventorié avec les trois autres en 1772 dans le garde-meuble du pavillon sous le titre : *Clémence de Titus*, porte la date de 1779 à Rome¹⁶⁴. Gaehtgens pense que le tableau, commandé avant la mort de Louis XV, a été exécuté cinq à six ans plus tard à Rome¹⁶⁵. Mais l'inventaire du 1^{er} mai 1772 mentionne déjà quatre tableaux d'histoire et le nouveau tableau de Vien devait être réalisé avant cette date.

Série des *Empereurs romains* (1764-1765)

1 Carle Vanloo, *Auguste fait fermer les portes du temple de Janus* (ill. 661)

Huile sur toile, 299 × 244 cm, 1765, Amiens, musée de Picardie.

Cat. : Carle Vanloo, cat. exp., 1977, n° 185.

Exp. : Salon de 1765.

2 Noël Hallé, *Trajan partant pour une expédition militaire très pressée, descend de cheval pour entendre la plainte d'une pauvre femme* ou *La Clémence de Trajan* ou *La Justice de Trajan* (ill. 662)

Huile sur toile, 269 × 230 cm, signé et daté, 1765, Marseille, musée des Beaux-Arts.

Cat. : Willk-Brocard 1995, N. 93.

Exp. : Salon de 1765.

3 Joseph-Marie Vien, *Marc-Aurèle faisant distribuer au peuple des aliments et des médicaments dans un temps de famine et de peste* (ill. 663)

Huile sur toile, 300 × 301 cm, signé et daté, 1765, Amiens, musée de Picardie.

Cat. : Gaehtgens et Lugand 1988, n° 195.

Exp. : Salon de 1765.

4 Louis-Jean-François Lagrenée, dit l'Aîné, *Titus, après la prise de Jérusalem, libérant les prisonniers* ou *Titus permet à plus de quarante mille de se retirer où ils voudraient* (disparu)

1764.

Cat. : Sandoz 1983, n°139.

¹⁶² Gaehtgens et Lugand, *op. cit.*, p. 197, cat. n° 242.

¹⁶³ *Madame du Barry*, cat. exp., *op. cit.*, 1992, p.113.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.113, note 17.

¹⁶⁵ Gaehtgens et Lugand, *op. cit.*, p.197.

Cf.

Joseph-Marie Vien, *La Famille de Coriolan venant pour le fléchir et le détourner d'assiéger Rome* (ill. 664)

Huile sur toile, 1779, Montpellier, musée Fabre.

Cat. : Gahtgens et Lugand, 1988, n° 242.

Paire de dessus de porte de peinture allégorique de Lagrenée l'Aîné (1765)

Cat. : Sandoz 1983, n^{os} 142 et 143.

Exp. : Salon de 1765.

1 Louis-Jean-François Lagrenée, dit l'Aîné, *La Clémence et la Justice* (ill. 665)

Huile sur toile, 106 × 156 cm, signé et daté, 1765, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau.

2 Louis-Jean François Lagrenée, dit l'Aîné, *La Bonté et la Générosité* (ill. 666)

Huile sur toile, 110 × 154 cm, signé et daté, 1765, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau.

Série des *Allégories de Pierre* (1773-1778) (perdus)

Cat. : Lesur et Aaron 2009, *P. 243 à *P. 246.

1 Jean-Baptiste Marie Pierre, *Le Courage ou Clélie traversant le Tibre avec ses compagnes*

Huile sur toile, 300 × 300 cm, 1773.

2 Jean-Baptiste Marie Pierre, *L'Heureux Présage ou Thésée découvrant les marques de sa naissance*

Huile sur toile, 300 × 300 cm, 1778.

3 Jean-Baptiste Marie Pierre, *La Piété filiale ou Coriolan apaisé par les larmes de sa mère*

1774.

4 Jean-Baptiste Marie Pierre, *L'Humanité ou Glaucias roi d'Illyrie recevant Pyrrhus enfant*

1774.

Jean-Simon Berthélemy, Décor du grand salon de l'hôtel de l'intendance de Champagne (actuelle Préfecture de la Marne) (v. 1765)

En février 1765, Berthélemy signe un marché avec Jean-Gabriel Legendre architecte pour l'exécution de dix-sept tableaux destinés à la décoration de l'Hôtel de l'Intendance. Le contrat précise que tous devront être achevés en novembre de la même année. Berthélemy, probablement soucieux de se consacrer entièrement à la préparation du concours de Rome, résilie son contrat et le transmet, sans doute, à Jean-François

Godefroy qui obtiendra le deuxième prix de peinture de 1767. Avant de rompre ses engagements, Berthélemy peint six des dix-sept toiles. Mais Godefroy va, lui aussi, partager ce qui lui reste de la commande avec Antoine Renou et deux autres élèves de l'Académie. Au total, vingt-six tableaux sont actuellement en place à la Préfecture de la Marne¹⁶⁶.

Cinq dessus de porte du grand salon

Les Quatre saisons et une Allégorie

Cat. : Volle 1979, n^{os} 5-8.

- 1 *Le Printemps* (ill. 667)
- 2 *L'Été* (ill. 668)
- 3 *L'Automne* (ill. 669)
- 4 *L'Hiver* (ill. 670)
- 5 *Le Temps et l'Amour* (ill. 671)

Tous cinq : toile, chantourné, 91 × 162 cm, 1765, Châlons-sur-Marne, Préfecture, grand salon du premier étage.

Un tableau du boudoir

Cat. : Volle 1979, n^o 9.

- 1 *Psyché contemplant l'Amour endormi* (ill. 672)

Toile, ovale, chantourné, 174 × 97 cm, connu par une photo non datée, ni localisée, conservée au département des Peintures du Louvre.

Louis-Jean-François Lagrenée, dit l'Aîné, et Jean-Jacques Lagrenée, le Jeune, Décor du château de La Ferté de Jean-Joseph de La Borde, banquier de la cour (1765-1775)

Jean Joseph marquis de La Borde (1724-1794), né en Aragon, est d'abord banquier à Bayonne. Ayant amassé une fortune considérable pendant la guerre de sept ans, il fait construire et décorer le château de La Ferté¹⁶⁷. Comme ce château plaît à l'un des princes du sang, il le lui vend ensuite. La vente des tableaux qui en constitue la décoration fait l'objet d'une vacation le 14 janvier 1785¹⁶⁸.

[1] Lagrenée l'Aîné, Dessus de porte en série de peinture allégorique d'un salon (1770) (disparus)

Cat. : Sandoz 1983, n^{os} 200-203.

- 1 *L'Hymen et la Fidélité*

¹⁶⁶ Volle, *op. cit.*, pp. 70-71, n^{os} 5-8.

¹⁶⁷ Il se situait dans la commune actuelle de Laferté-sur-Amance dans le département de la Haute-Marne, arrondissement de Langres. Cf. Sandoz, *op. cit.*, 1988, p. 314.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 314.

- 2 *L'Amour et l'Amitié*
- 3 *La Richesse et la Simplicité*
- 4 *La Raison inspirée par la Sagesse enchaîne les Passions*

Tous quatre : 1770, localisation inconnue.

[2] Lagrenée l'Aîné, Série des Arts (v. 1765)

Vente, 14 janvier 1785, n° 2.

Cat. : Sandoz 1983, n°s 204-207.

1 *La Peinture* (ill. 673)

Huile sur toile, 90,5 × 75,5 cm, signé et daté, 1765, vente, Paris, hôtel Drouot, 16 février 1999.

2 *La Sculpture* (ill. 674)

Huile sur toile, 90,5 × 74,5 cm, signé et daté, 1765, vente, Paris, hôtel Drouot, 16 février 1999.

3 *L'Architecture* (disparu)

1770, localisation inconnue.

4 *La Musique* (disparu)

1770, localisation inconnue.

[3] Lagrenée l'Aîné, Séries et paire de dessus de porte de peinture allégorique (1773-1775) (disparus)

Cat. : Sandoz 1983, n°s 255 et 256.

1 *La Paix et la Douceur*

2 *La Bonté*

Tous deux : toile, 97 × 146 cm environ, 1773-1775, localisation inconnue.

[4] Lagrenée l'Aîné, Série des Sciences (1773-1775)

Cat. : Sandoz 1983, n°s 257-260.

1 *La Poésie* (disparu)

Toile, 89 × 73 cm environ, 1773-1775, localisation inconnue.

2 *La Tragédie* (disparu)

Toile, 89 × 73 cm environ, 1773-1775, localisation inconnue.

3 *La Philosophie, ou L'Étude* (ill. 675)

Toile, 89 × 73 cm environ, signé et daté, 1774, vente de Collection Jean Barville, Paris, Drouot-Richelieu, 9 juin 2006, n° 30.

4 *La Comédie* (disparu)

Toile, 89 × 73 cm environ, 1773-1775, localisation inconnue.

[5] Lagrenée le Jeune, Paire (v. 1773-1775) (disparus)

Cat. : Sandoz 1988, n° 32.

1 *La Paix et l'Abondance*

Toile, dimension inconnues, v. 1773-1775, localisation inconnue.

2 *Sujet inconnu*

[6] Lagrenée le Jeune, Série des *Génies* (v. 1773-1775) (disparus)

Cat. : Sandoz 1988, n° 32.

1 *Le Génie de la Musique*

2 *Le Génie de la Guerre*

3 *Le Génie de la Peinture*

4 *Le Génie de la Sculpture*

5 *Le Génie de l'Architecture*

Tous cinq : toile, 86 cm carrée environ, v. 1773-1775, localisation inconnue.

[7] Lagrenée le Jeune, Série d'*Enfants* (v. 1773-1775) (disparus)

Cat. : Sandoz 1988, n° 32.

1 *Deux Enfants s'amuse avec la foudre et l'aigle de Jupiter*

2 *Des Enfants jouant avec des colombes*

3 *Deux Enfants, dont un Amour tirant une flèche en l'air, tandis que l'autre joue avec un chat*

4 *Deux Enfants occupés à jouer, l'un avec une lyre, l'autre prenant de la main gauche un arc et près de lui un serpent*

Tous quatre : toile, 81 × 86 cm environ, v. 1773-1775, localisation inconnue.

[8] Lagrenée le Jeune, Paire d'*Enfants* (v. 1773-1775) (disparus)

Cat. : Sandoz 1988, n° 32.

1-6 *Enfants occupés à différents jeux*

Tous six : toile, 32 × 30 cm, v. 1773-1775, localisation inconnue.

[9] Lagrenée le Jeune, Série des *Arts* (v. 1773-1775) (disparus)

Cat. : Sandoz 1988, n° 32.

1 *La Tragédie*

2 *La Comédie*

3 *L'Éloquence*

4 *La Musique*

Tous quatre : 78 × 89 cm environ, v. 1773-1775, localisation inconnue.

[10] Lagrenée le Jeune, Série des *Quatre saisons* (v. 1773-1775) (disparus)

Cat. : Sandoz 1988, n° 32.

1 *Le Printemps*

2 *L'Été*

3 *L'Hiver*

Tous trois : toile, 76×54 cm environ, v. 1773-1775, localisation inconnue.

[11] Lagrenée le Jeune, Série des Arts (v. 1773-1775) (disparus)

Cat. : Sandoz 1988, n° 32.

- 1 *La Peinture*
- 2 *La Sculpture*
- 3 *La Musique*
- 4 *L'Architecture*

Tous quatre : 81 × 86 cm environ, v. 1773-1775, localisation inconnue.

[12] Lagrenée le Jeune, Paire allégoriques (v.1773-1775) (disparus)

Cat. : Sandoz 1988, n° 32.

- 1 *Le Feu*
- 2 *L'Éloquence*

Tous deux : toile, 84 × 88 cm environ, v. 1773-1775, localisation inconnue.

[13] Lagrenée le Jeune, Paire des allégories guerrières (v.1773-1775) (disparus)

Cat. : Sandoz 1988, n° 32.

- 1 *La Guerre*
- 2 *La Force*

Tous deux : toile, v. 1773-1775, localisation inconnue.

[14] Lagrenée le Jeune, Série allégorique (v.1773-1775) (disparus)

Cat. : Sandoz 1988, n° 32.

- 1 *La Géographie*
- 2 *La Guerre*
- 3 *L'Étude*

Tous trois : toile, 78 × 86 cm environ, v. 1773-1775, localisation inconnue.

[15] Lagrenée le Jeune, Série des Génies (v.1773-1775) (disparus)

Cat. : Sandoz 1988, n° 32.

- 1 *Le Génie des Arts*

Toile, v. 1773-1775, localisation inconnue.

- 2 *La Génie de la Guerre*

Toile, v. 1773-1775, localisation inconnue.

- 3 *Le Génie de La Musique*

Toile, 86 × 84 cm environ, v. 1773-1775, localisation inconnue.

- 4 *Une Naïade (un génie ?)*

Toile, 86 × 84 cm environ, 1773-1775, localisation inconnue.

[16] Lagrenée le Jeune, Paire allégorique (v. 1773-1775) (disparus)

Cat. : Sandoz 1988, n° 32.

1 *L'Astronomie*

2 *L'Histoire*

Tous deux : toile, 54 × 111 cm environ, v. 1773-1775, localisation inconnue.

[17] Lagrenée le Jeune, Série des *Quatre saisons* (v. 1773-1775) (disparus)

Cat. : Sandoz 1988, n° 32.

1 *Le Printemps*

2 *L'Été*

3 *L'Automne*

4 *L'Hiver*

Deux tableaux : toile, 41 × 86 cm environ, v. 1773-1775, localisation inconnue.

Deux autres : toile, 32 × 30 cm environ, v. 1773-1775, localisation inconnue.

[18] Lagrenée le Jeune, Paire de peinture mythologique (v. 1773-1775) (disparus)

Cat. : Sandoz 1988, n° 32.

1 *Mars et Vénus*

2 *Diane et Endymion*

Tous deux : toile, 100 × 149 cm environ, v. 1773-1775, localisation inconnue.

[19] Lagrenée le Jeune, Paire de peinture mythologique (v. 1773-1775) (disparus)

Cat. : Sandoz 1988, n° 32.

1 *Jupiter et Callisto*

100 × 149 cm environ, signé et daté, 1774, localisation inconnue.

2 *Tithon et Aurore*

100 × 149 cm environ, v. 1773-1775, localisation inconnue.

[20] Lagrenée le Jeune, Paire de peinture mythologique (v. 1773-1775) (disparus)

Cat. : Sandoz 1988, n° 32.

1 *Diane au bain*

2 *Vénus et l'Amour*

Tous deux : 78 × 84 cm environ, v. 1773-1775, localisation inconnue.

[21] Lagrenée le Jeune, Paire de peinture mythologique (v. 1773-1775) (disparus)

Cat. : Sandoz 1988, n° 32.

1 *Vertumne et Pomone*

2 *Zéphyr et Flore*

Tous deux : 41 × 86 cm environ, v. 1773-1775, localisation inconnue.

[22] Lagrenée le Jeune, Paire de peinture mythologique (v. 1773-1775) (disparus)

Cat. : Sandoz 1988, n° 32.

1 *Vertumne et Pomone*

2 *Junon sur des nuages*

Tous deux : 81 cm carrée environ, v. 1773-1775, localisation inconnue.

[23] Lagrenée l'Aîné, Série des *Quatre éléments* (1774)

Cat. : Sandoz 1983, n^{os} 267-270.

1 *La Terre, représentée par Cérès enseignant l'agriculture à Triptolème* (ill. 676)

Toile, 252 × 138 cm, signé et daté, 1774, localisation inconnue.

2 *L'Air, représenté par Junon qui vient prier Éole de déchaîner les vents pour faire périr la flotte d'Énée* (ill. 677)

Toile, 252 × 138 cm, signé et daté, 1774, localisation inconnue.

3 *Le Feu, représenté par Vénus qui vient demander des armes à Vulcain pour Énée* (ill. 678)

Toile, 252 × 138 cm, signé et daté, 1774, localisation inconnue.

4 *L'Eau, représentée par Neptune et Amphitrite* (ill. 679)

Toile, 252 × 138 cm, 1774, localisation inconnue.

[24] Lagrenée l'Aîné, Série de peinture allégorique (probablement du château de La Ferté) (1775)

L'historique de cette série est compliqué. Deux tableaux originaux, signés et datés de 1775, sont en vente comme pendants au Palais d'Orsay le 28 novembre 1978 : *Le Goût* et *La Fidélité et l'Amour*. Actuellement, Le musée de Prado à Madrid conserve deux originaux : *L'Odorat* et *Le Toucher*. Le musée des Beaux-Arts de Cholet conserve deux copies en sens inverse d'après Lagrenée l'Aîné, dont les originaux sont perdus : *La Vue* et *Le Goût*. Le musée Bowes conserve la série allégorique copiée d'après Lagrenée et, selon le musée, exécutée par Lagrenée le Jeune. Dans cette série, en plus de *La Vue*, *Le Goût*, *Le Toucher*, le quatrième tableau qui représente *Diane et Endymion* est interprété comme une allégorie de la Fidélité. Nous signalons que *Le Toucher*, dans lequel l'Amour touche une femme, est parfois intitulé, à tort, *L'Amour et l'Amitié*, parce qu'un des seins de la figure féminine est dévoilé, comme dans l'iconographie de l'Amitié, tandis que le musée Bowes précise que cette figure féminine est Psyché. Bien que le catalogue de Trémolières affirme que les tableaux du musée de Cholet sont en sens inverse, toutes les illustrations des originaux, en vente au Palais d'Orsay, sont dans le même sens. Nous pouvons également signaler que le musée Bowes pense que les copies de ce musée peuvent être datées de 1760 à 1765, mais que les deux tableaux originaux de la vente du Palais d'Orsay sont signés et datés de 1775. Par conséquent, les copies du musée Bowes doivent être datées de 1775 environ. Lagrenée l'Aîné a exposé au Salon de 1775 *La Candeur*, *La Douceur* et *La Fidélité et la Sincérité* et suivant l'explication de la vente du Palais d'Orsay du 29 novembre 1987, Sandoz pense que ces peintures correspondent à trois tableaux de cette série pour M. de La Borde et

que *La Fidélité et la Sincérité* appartient aussi à cet ensemble décoratif, dont il serait le sixième tableau¹⁶⁹. Mais comme la colombe représente iconographiquement l'Amour, nous pensons que ce tableau figure la Fidélité et l'Amour et non *La Fidélité et la Sincérité*.

Cat. : Sandoz 1983, n^{os} 275-1 à 275-6.

Peinture allégorique

La Fidélité et l'Amour, ou *La Fidélité et la Sincérité* (ill. 680)

Toile, 87 × 137 cm, signé et daté, 1775, localisation inconnue.

Copie : *Allégorie de la Fidélité, Diane et Endymion*, huile sur toile, 76,2 × 133,7cm, Bernard Catsle, musée Bowes

Les Cinq sens

1 *La Vue* (disparu)

Toile, 87 × 133 cm, signé et daté, 1775, localisation inconnue.

Copie : huile sur toile, Cholet, musée d'Art et d'Histoire¹⁷⁰. (ill. 681)

2 *L'Ouïe* (disparu)

Toile, v. 1775, localisation inconnue.

3 *Le Goût* (disparu)

Toile, 87 × 137 cm, signé et daté, 1775, localisation inconnue.

Copie : huile sur toile, Cholet, musée d'Art et d'Histoire. (ill. 682)

4 *L'Odorat* (ill. 683)

Huile sur toile, 86 × 136 cm, signé et daté, 1775, Madrid, Museo del Prado.

5 *Le Toucher* (ill. 684)

Huile sur toile, 86 × 135 cm, signé et daté, 1775, Madrid, Museo del Prado.

Louis-Jean-François Lagrenée, dit l'Aîné, Série des *Quatre états pour Mazade de Saint-Bresson, trésorier des États du Languedoc (1766)*

Dans le royaume de France, il n'existe que trois « états », le quatrième « état », ici la Magistrature, est une addition du commanditaire, soit pour honorer l'institution à laquelle il appartient, soit pour l'équilibre de la décoration commandée¹⁷¹.

Cat. : Sandoz 1983, n^{os} 161-164.

1 *Le Clergé, représenté par la Religion et la Vérité* (ill. 685)

Huile sur toile, 96 × 135 cm, Princeton, The Princeton University Art Museum.

2 *L'Épée, représentée par Bellone, présentant à Mars les rênes de ses chevaux*

¹⁶⁹ Sandoz, *op. cit.*, 1983, p. 243, n^{os} 265-1 à 275-6.

¹⁷⁰ Les deux tableaux du musée de Cholet sont catalogués dans la section des peintures rejetées du catalogue d'exposition de Trémolières en 1973, mais leurs références n'y sont pas précisées.

¹⁷¹ Sandoz, *op. cit.*, 1983, p. 206, n^{os} 161-164.

(ill. 686)

Huile sur toile, 99 × 145 cm, 1766, Princeton, The Princeton University Art Museum.

3 *La Magistrature, représentée par la Justice que l'Innocence désarme ; la Prudence l'en félicite* (ill. 687)

Huile sur toile, 98 × 145,5 cm, 1766, Princeton, The Princeton University Museum.

4 *Le Tiers-État, représenté par l'Agriculture et le Commerce qui amènent l'Abondance* (ill. 688)

Huile sur toile, 96 × 135 cm, vente, Paris, hôtel Drouot, 19 décembre 1860, n° 84.

Étienne Jeaurat, Une Partie ou Paire des *Éléments* (1766)

Nous n'avons pas pu savoir si ces tableaux font partie d'une série des *Quatre éléments* ou s'ils sont conçus comme pendants dès l'origine.

1 *L'Air* (ill. 689)

2 *Le Feu* (ill. 690)

Tous deux : huile sur toile, 55 × 40,5 cm, signés et datés, 1766, vente, Versailles, Hôtel des Chevaux - Leger, 27 novembre 1994, n° 36.

Décor du Petit Trianon (1766-1776)

[1] Série de sujets aux alimentaires de la salle à manger du Petit Trianon (1766-1776)

En 1766, le directeur des Bâtiments, à la demande du roi, charge Pierre de décorer la salle à manger du Petit Trianon de quatre tableaux représentant les *Saisons* obéissant à la vocation alimentaire de la pièce ; ce dernier confie trois tableaux à d'autres artistes. Pierre reçoit d'abord la commande de *La Pêche*. Un premier changement intervient rapidement : Doyen exécutera *La Pêche* et Pierre *La Vendange*¹⁷². Pierre commence le tableau et ne peut l'achever : souhaitant ardemment travailler à la galerie de Choisy après la mort de Boucher, il se fait remplacer par Noël Hallé le 23 décembre 1771. Cependant, deux des quatre tableaux ne donnent pas satisfaction. La composition de Hallé, déjugée à cause d'un manque de fini et de quelques raccourcis anatomiques jugés désagréables et maladroits¹⁷³, est retirée de la salle à manger. On substitue à ce tableau la toile du même sujet commencée par Pierre, qui est rapidement achevée. De plus, dès 1774, après avoir reçu en cadeau le Petit Trianon, Marie-Antoinette, alors reine, demande à la direction des Bâtiments du roi d'ôter de la salle à manger *La Pêche* de Doyen comprenant certaines figures féminines particulièrement dévêtues et jugées trop

¹⁷² Lesur et Aaron, *op. cit.*, p. 305, P. 241.

¹⁷³ Salmon, *op. cit.*, 2005, pp. 90-98.

lestes. Après avoir modifié sa composition et livré de nouveaux dessins, il demande finalement, en juillet 1776, à être dessaisi de la commande. Suivant la proposition de Pierre, à son retour de Rome Hallé apporte quelques modifications à son tableau qui est alors installé avec les autres. Dès la fin de 1777, Marie-Antoinette veut remplacer ces deux tableaux par les copies des toiles qui représentaient les danses des noces de Joseph II d'Autriche, frère de la reine. La reine demande à sa mère, l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche, d'envoyer ces copies pour le Petit Trianon et elles y parviennent en 1779. Toutefois, il s'avère que ces peintures se trouvaient au Grand Trianon et selon l'état des tableaux enlevés au Petit Trianon, par la commission des arts du département de Seine-et-Oise, de la salle à manger, il y avait *Diane au retour de la chasse* par Vien, *L'Automne* par Hallé, *La Fête de Bacchus* par Pierre et *La Moisson* par Lagrenée. Par conséquent, la reine n'a peut-être jamais réussi à faire installer les œuvres livrées par sa mère.

1 Gabriel François Doyen, *La Pêche* ou *Le Triomphe de Neptune et Amphitrite* (dit aussi *Le Printemps*) (ill. 691)

Huile sur toile, 277 × 253 cm, v. 1768, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon, salle à manger.

Cat. : Sandoz 1975, n° 35.

2 Louis-Jean-François Lagrenée, dit l'Aîné, *La Moisson* ou *Cérès enseignant l'agriculture à Triptolème* (dit aussi *L'Été*) (ill. 692)

Huile sur toile, 329 × 224 cm, v. 1770, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon, salle à manger.

Exp. : Salon de 1769.

3 Noël Hallé, *La Vendange* ou *Le Triomphe de Bacchus* (dit aussi *L'Automne*) (ill. 693)

Huile sur toile, 277 × 255 cm, signé et daté, 1776, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon, salle à manger.

Cat. : Willk-Brocard 1995, N. 132.

Esquisse : support, dimensions et localisation inconnues.

Exp. : Salon de 1777.

Cat. : Willk-Brocard 1995, N. 132 a.

Dessin préparatoire : plume, encre brun et lavis brun, ocre, vert, jaune, 26,2 × 23,4 cm, collection particulière.

Cat. : Willk-Brocard 1995, N. 407.

4 Joseph-Marie Vien, *La Chasse* ou *Diane ordonnant de distribuer le gibier aux bergers des environs* (dit aussi *L'Hiver*) (ill. 694)

Huile sur toile, 329 × 231 cm, signé et daté, 1772, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon, salle à manger.

Cat. : Gaetgens et Lugand 1988, n° 224.

Exp. : Salon de 1773.

Cf.

Jean-Baptiste Marie Pierre, *La Vendange ou Bacchus au milieu de sa cour* (ill. 695)

Huile sur toile, 300 × 238 cm, 1768-1773, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

Cat. : Lesur et Aaron 2009, P. 241.

Inventorié sur place le 24 Germinal An II par la commission des arts du département de Seine-et-Oise.

[2] Série de dessus de porte de la salle à manger (1768-1772)

1 Charles Monnet, *Zéphyre et Flore* (ill. 696)

Huile sur toile, 89,5 × 192 cm, 1768, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon.

2 Charles Monnet, *Borée et Orythie* (ill. 697)

Huile sur toile, 89,4 × 190,5 cm, 1772, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon.

3 Clément Belle, *Vetumne et Pomone* (ill. 698)

Huile sur toile, 98,5 × 152,5 cm, 1772, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon

4 Clément Belle, *Vénus et Adonis* (ill. 699)

Huile sur toile, 98,3 × 152 cm, 1772, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon.

[3] Série de dessus de porte du salon de compagnie (1769-1771)

1 Nicolas-Bernard Lécipié, *Adonis changé anémone* (ill. 700)

Huile sur toile, 88 × 140 cm, 1769 ou 1771, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon.

2 Nicolas-Bernard Lécipié, *Narcisse changée en fleur* (ill. 701)

Huile sur toile, 88 × 140cm, 1771, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon.

3 Nicolas-René Jollain, *Clytie changée en tournesol* (ill. 702)

Huile sur toile, 85 × 137 cm, 1769, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon.

4 Nicolas-René Jollain, *Hyacinthe changée en fleur* (ill. 703)

Huile sur toile, 95 × 130 cm, 1769, Versailles, musée national des châteaux de Versailles

et de Trianon, Petit Trianon.

Jean-Honoré Fragonard, Dessus de porte en série de la collection de Drouais, puis au château de Louveciennes (v. 1766-1770)

Il reste encore bien des points obscurs concernant les quatre dessus de porte de Louveciennes vendus par Drouais à Madame du Barry en 1770. Rosenberg doute que les quatre toiles n'aient pas été réalisées en vue de Louveciennes ; elles seraient plutôt des éléments de décoration hâtivement réunis afin de satisfaire rapidement les désirs de la comtesse. Le même 24 juin 1770, Madame du Barry débourse 420 livres pour « avoir fait remettre sur toiles trois des dessus-de-porte ci-dessus, les avoir ragrandis, fait repeindre et accorder les agrandissements ». Si le programme iconographique des quatre compositions n'est pas cohérent, si l'on est gêné par les modifications des formats et les restaurations successives, il n'en demeure pas moins que chacune des toiles renouvelle à sa façon des thèmes qu'avait précédemment abordés Boucher¹⁷⁴.

Cat. : Cuzin 1987, n^{os} 148-151 ; Rosenberg 1989, n^{os} 165-168.

1 *Les Trois Grâces* (ill. 704)

Huile sur toile, 89 × 134 cm (agrandis dans la partie supérieure), v. 1766-1770, Grasse, musée Fragonard.

2 *L'Amour qui embrasse l'Univers* (ill. 705)

Huile sur toile, 116 × 145 cm, v. 1766-1770, Toulon, musée d'Art et d'Histoire.

3 *Vénus et l'Amour*, dit aussi *Le Jour* ou *Vénus offrant des couronnes* (ill. 706)

Huile sur toile, 114 × 133 cm, v. 1766-1770, Dublin, The National Gallery of Ireland.

4 *La Nuit qui étend ses toiles*, dit aussi *Le Crépuscule* (ill. 707)

Huile sur toile, 115 × 146 cm, v. 1766-1770, collection particulière.

Jean-Bernard Restout, Série des *Quatre saisons* du salon des Jeux du château de Bellevue (1767)

À l'époque de l'exécution de cette série, le château appartient à Louis XV avant qu'il le donne à Mesdames, ses filles.

Pour l'histoire du château, voir ci-dessus : 1745-1755.

1 *Le Printemps* (ill. 708)

Huile sur toile, diam. 78 cm, signé et daté, 1767, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Grand Trianon, salon du Déjeuner.

2 *L'Été* (ill. 709)

Huile sur toile, diam. 78 cm, signé et daté, 1767, Versailles, musée national des

¹⁷⁴ Rosenberg, *op. cit.*, 1989, pp. 89-91, n^{os} 165-168.

châteaux de Versailles et de Trianon, Grand Trianon, salon du Déjeuner.

3 *L'Automne* (ill. 710)

Huile sur toile, diam. 78 cm, signé et daté, 1767, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Grand Trianon, salon du Déjeuner.

4 *L'Hiver* (ill. 711)

Huile sur toile, 98 × 165 cm, 1767, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Grand Trianon, salon du Déjeuner.

Série de l'*Histoire romaine* par Vien, Hallé et Lagrenée l'Aîné pour la chambre des Seigneurs du château royal de Varsovie de Stanislas-Auguste Poniatowski (1767-1768)

À la fin de 1765, puis au début de 1766, Stanislas-Auguste Poniatowski, roi de Pologne, demande à Madame Geoffrin, son amie, de lui fournir quatre grands tableaux historiques pour le grand salon, appelé aussi « chambre des Seigneur », de son château royal de Varsovie¹⁷⁵. Le roi veut qu'au premier coup d'œil, le spectateur serait frappé des idées de justice, d'émulation, de magnanimité et de concorde ; il indique les sujets qui doivent illustrer chacun : l'idée de justice doit être représentée par *La Continence de Scipion*, l'idée d'émulation, par *César devant la statue d'Alexandre*, l'idée de magnanimité, par *La Tête de Pompée présentée à César*, l'idée de concorde, par *Scilurus, roi des Scythes, fait rassembler ses enfants*. Il désire au préalable recevoir des esquisses qu'il pourrait ainsi confronter avec les dessins que son peintre préféré Jean Pillement a crayonnés sur les même sujets à cette intention. Madame Geoffrin choisit Hallé, Vanloo qui est, après sa mort, remplacé par Lagrenée l'Aîné, Boucher et Vien. Boucher se réserve *La Continence de Scipion* et Vien *César au pied de la statue d'Alexandre témoignant sa douleur de n'avoir encore rien fait à l'âge de vingt-trois ans*. Mais ils ne veulent pas se soumettre à une présentation des esquisses et Madame Geoffrin demande au roi de laisser libre cour à l'imagination des peintres. Stanislas-Auguste accepte d'assez mauvaise grâce. Mais selon l'inventaire des collections d'art français du roi Stanislas-Auguste de Pologne, trois esquisses des tableaux de la décoration sont mentionnées : ceux de Vien, Hallé et Lagrenée¹⁷⁶, qui ont pourtant disparu au cours de la Deuxième Guerre mondiale. Au Salon de 1767, la composition de Vien, ainsi que celles de Lagrenée et de Hallé sont présentées. Toutefois, à cause de l'âge et de la maladie, Boucher n'étant plus capable de réaliser une

¹⁷⁵ Sandoz, , *op. cit.*, 1975, t. 16, pp. 103-117.

¹⁷⁶ L. Réau, « Catalogue des œuvres d'art français de la collection du roi de Pologne Stanislas-Auguste », *Archives de l'art français*, XII, 1932, pp. 227-248. Cf. Sandoz, *op. cit.*, 1975, t. 16, p. 110.

composition d'une telle importance, passe, au début de 1768, cette commande à son ami et protégé, Vien, qui achève le tableau en septembre.

1 Joseph-Marie Vien, *César, débarquant à Cadix, trouve dans le temple d'Hercule la statue d'Alexandre* (ill. 712)

Toile, 296 × 153 cm, signé et daté, 1767, Varsovie, Musée national.

Cat. : Gaehtgens et Lugand 1988, n° 204.

Exp. : Salon de 1767.

2 Louis-Jean-François Lagrenée, dit l'Aîné, *César témoignant à la vue de la tête de Pompée l'horreur du crime inutile* (ill. 713)

Toile, 296 × 157 cm, signé et daté, 1767, Varsovie, Musée national.

Cat. : Sandoz 1973, n° 167.

Exp. : Salon de 1767.

3 Noël Hallé, *Scilurus, roi des scythes* (ill. 714)

Toile, 300 × 115,8 cm, 1767, Varsovie, Musée national.

Cat. : Willk-Brocard 1995, p. 423, N. 108.

4 Joseph-Marie Vien, *Scipion et la jeune captive* (ill. 715)

Toile, 298 × 157 cm, signé et daté, 1768, Varsovie, Musée national.

Cat. : Gaehtgens et Lugand 1988, n° 204.

Exp. : Salon de 1768.

Jean-Baptiste Le Prince, Tenture des *Jeux russiens* de la manufacture royale de Beauvais (1767-1770)

Treize tentures sont tissées entre 1769 et 1791¹⁷⁷.

1 *Le Repas*

Tapiserie : laine et soie, 400×400 cm, 2^{ème} moitié du XVIII^e siècle, Aix-en-Provence, musée des tapisseries. (ill. 716)

Tapiserie : laine et soie, 282 × 575 cm, vente, Paris, Galerie Petit, 1^{er} juin 1928.

2 *La Danse* ou *La Leçon de danse*

Tapiserie : laine et soie, 285 × 255 cm, Bucarest, Musée national d'art.

Tapiserie : laine et soie, 362 × 620 cm, Paris, musée Jacquemart-André. (ill. 717)

Tapiserie : laine et soie, 285 × 264 cm, vente, Paris, Drouot, 20 décembre 1968, n° 86.

Exp. : Salon de 1767.

3 *La Chasse aux oiseaux*

¹⁷⁷ H. Delesalle, « Les Tapisseries des *Jeux russiens* », *B.S.H.A.F.*, 1941-1944, pp. 127-132 ; H. Delesalle, *Les Tapisseries de Beauvais au XVIII^e siècle : « Les Jeux russiens » d'après J.-B. Le Prince*, thèse de l'École du Louvre, février 1944 ; *Trois siècles tapisseries de Beauvais*, cat. exp., 1964, p. 19.

Tapiserie : laine et soie, 400×400 cm, 2^{ème} moitié du XVIII^e siècle, Aix-en-Provence, musée des tapisseries.

Tapiserie : laine et soie, Galerie Edward Tuck. (ill. 718)

4 *La Diseuse de bonne aventure*

Tapiserie : laine et soie, 362 × 380 cm, v. 1770, Paris, musée Jacquemart-André.

Tapiserie : laine et soie, 280 × 375 cm, tissée vers 1782, vente Marc-Arthur Kohn, Paris, 26 mars 2010, n^o 57. (ill. 719)

Exp. : Salon de 1767.

5 *La Laitière*

Tapiserie : laine et soie, 300 × 205 cm, vente coll. Éphrussi, 20 mai 1929.

Tapiserie : laine et soie, 362 × 380 cm, tissée vers 1770, Paris, musée Jacquemart-André. (ill. 720)

Exp. : Salon de 1767.

6 *Le Musicien*

Exp. : Salon de 1767.

Tapiserie : laine et soie, 362 × 271 cm, tissée entre 1771 et 1772, Paris, musée Jacquemart-André. (ill. 721)

Jean-Honoré Fragonard, Dessus de porte en série des *Amours* ou des *Quatre saisons* (v.1767-1772)

Cat. : Cuzin 1987, n^{os} 249-251 ; Rosenberg 1989, n^{os} 172-174.

1 *Deux amours avec des colombes*, ou *Le Printemps* (ill. 722)

Vente Wilson, 27-28 avril 1874, n^o 35.

2 *Deux amours endormis sur des fleurs*, ou *L'Été* (ill. 723)

Vente marquis de La Rochebouseau, 5-8 mai 1873, n^o 120.

3 *Deux amours et un zéphyr avec des grappes de raisin*, ou *L'Automne* (ill. 724)

Vente Wilson, 27-28 avril 1874, n^o 34.

Tous trois : huile sur toile, 79 × 120 cm, v. 1767-1772, Paris, collection particulière.

Noël Hallé, Dessus de porte des *Quatre moments du jour* (1768)

On ignore la destination de cet ensemble¹⁷⁸.

Cat. : Willk-Brocard : N. 109, N. 110, N. 111 et N. 112.

1 *L'Aurore* (disparu)

97 × 145 cm environ.

Dessin : pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier bleu marouflé sur carton,

¹⁷⁸ Willk-Brocard, *op. cit.*, 1995, p. 425, N. 109-N. 112.

30,4 × 44,3 cm, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques. (ill. 725)

2 *Le Midi : Vénus et les Amours* (ill. 726)

Huile sur toile, 97 × 145 cm, signé et daté, 1768, collection particulière.

3 *Le Soir : Diane chasseresse* (ill. 727)

Huile sur toile, 97 × 145 cm, signé et daté, 1768, collection particulière.

4 *La Nuit* (disparu)

98×145 cm environ.

Dessin : *Figure allégorique de la Nuit*, pierre noire, rehauts de craie blanche, papier bleu marouflé sur carton, 30,9 × 44,7 cm, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques. (ill. 728)

Jean-Honoré Fragonard, Série des *Quatre moments du jour au château de Nointel*¹⁷⁹ (v. 1768)

Les tableaux pourraient provenir du château de Nointel, propriété de Bergeret de Grancourt où un inventaire de 1785 mentionne « quatre tableaux de Fragonard »¹⁸⁰.

Cat. : Cuzin 1987, n^{os} 155-158 ; Rosenberg 1989, n^{os} 161-164.

1 *L'Aurore* (ill. 729)

2 *Le Jour* (ill. 730)

3 *Le Crépuscule* (ill. 731)

4 *La Nuit* (ill. 732)

Tous quatre : huile sur toile, 100 × 80 cm, v. 1768, États-Unis, collection particulière.

François Boucher, Décor de peinture mythologique provenant de l'hôtel de Marcilly (1769)

Paire de peinture mythologique

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 670 et 671.

1 *L'Aurore et Céphale*¹⁸¹ (ill. 733)

2 *Vénus sur les eaux* (ill. 734)

Tous deux : huile sur toile, 265 × 86 cm, signés et datés, 1769, Los Angeles, The Paul Getty Museum.

Série de peinture mythologique

Cat. : Ananoff 1976, n^{os} 674-677.

¹⁷⁹ Selon Rosenberg.

¹⁸⁰ Rosenberg, *op. cit.*, 1989, p. 89, n^{os} 161-164.

¹⁸¹ Ananoff intitule ce tableau *Vénus et Endymion*, mais dans l'iconographie habituelle, c'est normalement Diane qui accompagne Endymion et nous suivons donc le titre adopté par le musée Paul Getty.

1 *Junon commande à Éole de déchaîner les vents* (ill. 735)

Huile sur toile, 228 × 201,5 cm, signé et daté, 1769, Fort Worth, The Kimbell Art Museum.

2 *Vénus commandant des armes pour Énée* (ill. 736)

Huile sur toile, 222,5 × 205,5 cm, signé et daté, 1769, Fort Worth, The Kimbell Art Museum.

3 *La Naissance de Bacchus* (ill. 737)

Huile sur toile, 222,5×203 cm, signé et daté, 1769, Fort Worth, The Kimbell Art Museum.

4 *Borée enlevant Orythie en présence de ses sœurs* (ill. 738)

Huile sur toile, 221 × 206 cm, signé et daté, 1769, Fort Worth, The Kimbell Art Museum.

Nicolas-Guy Brenet, Série de six tableaux de peinture allégorique de la grand-chambre du palais du Parlement de Douai (v. 1769)

Sandoz ne connaît pas les circonstances de la commande de cette série¹⁸². Ils ont les mêmes dimensions (13 pieds 8 pouces sur 6 pieds 3 pouces), à l'exception de deux d'entre eux, un peu plus larges, *La Justice* et *La Religion*, dont chacun occupe le centre d'un demi-ensemble, en vis-à-vis ; ils sont tous cintrés dans le haut. Deux de ces tableaux, *La Vérité* et *L'Étude*, sont exposés au Salon de 1769 et les autres sont mis en place directement, très semblablement dans les années suivantes. Ce programme décoratif composé exclusivement d'allégories emprunte l'essentiel de son iconologie au traité de Cesare Ripa (*Nova iconologia*, Padoue, 1618), encore suivi au XVIII^e siècle, surtout d'après l'édition de Baudouin (Paris, 1644) et prolongé par l'Iconologie de J.-B. Boudard. Mais conformément à l'opinion de son temps, déjà exprimée par Baudouin, afin de rendre l'allégorie plus accessible, Brenet ne retient que les caractères essentiels des figures proposées par Ripa et imparfaitement seulement le programme d'attributs qu'il modifie selon ce qu'il pense répondre le mieux à l'attente du public. Il place les figures allégoriques dans une situation et compose autour d'elles un « théâtre » ou une action tels que l'intérêt se porte immédiatement sur elles, avec agrément.

Cat. : Sandoz 1979, n^{os} 46, 47, 54-57.

¹⁸² M. Sandoz, *Jean-Simon Berthélemy : 1743-1811 : avec des remarques préliminaires sur Nicolas-Guy Brenet, Jacques-Louis David, Philibert-Benoît de La Rue, Charles de La Traverse, Jean-Baptiste Deshayes, Gabriel-François Doyen, Jean Honoré Fragonard, François-Guillaume Ménageot, Jean-Bernard Restout, Hugues Taraval*, Paris, Editart-Quatre Chemins, 1979, pp. 89-90, n^{os} 46, 47, 54-57. Pour cette série : M. Sandoz, « Nicolas-Guy Brenet, peintre d'histoire (1728-1792) », *B.S.H.A.F.*, année 1960, parue en 1961, pp. 33-55. En particulier, p. 39.

1 *La Vérité* (ill. 739)

Huile sur toile, 450 × 105 cm environ, signé et daté, 1769, Douai, Parlement, grand-chambre de la cour d'appel.

2 *L'Étude* ou *La Science* (ill. 740)

Huile sur toile, 450 × 85 cm environ, signé et daté, 1769, Douai, Parlement, grand-chambre de la cour d'appel.

Exp. : Salon de 1769.

3 *La Force* ou *La Justice* (ill. 741)

Huile sur toile, 450 × 85 cm environ, peu après 1769, Douai, Parlement, grand-chambre de la cour d'appel.

4 *La Prudence* (ill. 742)

Huile sur toile, 450 × 85 cm environ, peu après 1769, Douai, Parlement, grand-chambre de la cour d'appel.

5 *La Religion* (ill. 743)

Huile sur toile, 450 × 105 cm environ, peu après 1769, Douai, Parlement, grand-chambre de la cour d'appel.

6 *La Justice* ou *L'Indépendance* (ill. 744)

Huile sur toile, 450 × 85 cm environ, peu après 1769, Douai, Parlement, grand-chambre de la cour d'appel.

Louis-Jacques Durameau, Décor de l'Opéra royal de Versailles (1769-1770)

Depuis l'incendie de la salle du manège en 1751, la cour est privée d'une salle de spectacle permanente¹⁸³. Le 2 août 1768, l'architecte Gabriel demande qu'on choisisse un artiste qui pourrait peindre le plafond de la salle de spectacle de Versailles, qui devrait être prête pour le mariage du dauphin et de Marie-Antoinette. Le premier sujet, *Noces de Psyché*, en effet « trop particulièrement adapté à la cérémonie du mariage de M^{gr} le Dauphin », est abandonné probablement par Durameau lui-même pour préférer le même sujet que celui du plafond de la chambre à coucher de Madame de Voyer à l'hôtel d'Argenson¹⁸⁴, commandé en 1768 et achevé en juin 1769, et que celui du plafond de l'Opéra du palais-Royal de Paris¹⁸⁵, alors siège de l'Académie royale de la Musique, achevé vers la fin de 1769. Le 10 décembre 1768, Cochin propose à Marigny *Apollon couronnant les arts* que le directeur des Bâtiments trouve « préférable au premier

¹⁸³ J.-P. Gousset ; R. Masson, *Versailles : L'Opéra royal*, Paris, Artlys, 2010.

¹⁸⁴ Le Marquis de Voyer est fils du ministre de la guerre d'Argenson. Cf. Leclair, , *op. cit.*, 2001, P. 32.

¹⁸⁵ *Ibid.*, *P. 33.

comme plus analogue à l'objet de l'édifice ». Durameau termine probablement le plafond en mars ou avril 1770. Après la cérémonie du mariage du dauphin et de Marie-Antoinette, la salle est inaugurée le 16 mai avec le Festin royal¹⁸⁶. Sollicité par Gabriel en 1769, Durameau peint douze petits plafonds dans les encadrements sculptés et dorés au sein de la colonnade, à l'étage des loges, la partie la plus somptueuse de l'Opéra de Versailles. Le programme prévoit d'abord les *Amours des dieux*, mais comme il est bien difficile de déceler quelque chose de tel, il semble bien que l'artiste se soit contenté d'une simple nomenclature en faisant appel à l'identification la plus sommaire, mais aussi la plus immédiate¹⁸⁷. Les divinités sont caractérisées par des enfants qui ornent de fleurs leurs attributs¹⁸⁸. L'ordre de ces tableaux n'obéit à aucune règle apparente et met en évidence l'absence de programme iconographique cohérent à l'échelle de la salle : ainsi, aucune des divinités évoquées ne correspond, dans son emplacement, à l'un des grands bas-reliefs sculptés deux étages plus bas ; certains dieux représentés à la colonnade sont même absents des bas-reliefs des premières loges et inversement¹⁸⁹.

Cat. : Leclair, P. 36 ; P. 40 A-L.

Plafond

1 *Apollon préparant des couronnes aux hommes illustres dans les arts* (ill. 745)

Détrempe sur toile marouflée sur bois, 1270 × 790 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, plafond de l'Opéra.

Caissons de la colonnade de l'étage des loges

Côté nord

1 *Les Attributs de Pan* (ill. 746)

Détrempe sur toile marouflée sur bois, 130 × 130 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, plafond de l'Opéra.

2 *Les Attributs d'Apollon* (ill. 747)

Détrempe sur toile marouflée sur bois, 130 × 170 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, plafond de l'Opéra.

3 *Les Attributs de Momus* (ill. 748)

Détrempe sur toile marouflée sur bois, 130 × 130 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, plafond de l'Opéra.

4 *Les Attributs de Vulcain* (ill. 749)

Détrempe sur toile marouflée sur bois, 130 × 130 cm, Versailles, musée national des

¹⁸⁶ *Ibid.*, pp. 138-141, P. 36.

¹⁸⁷ Gousset et Masson, *op. cit.*, p. 116.

¹⁸⁸ Leclair, *op. cit.*, 2001, p. 143, P. 40 A-L.

¹⁸⁹ Gousset et Masson, *op. cit.*, p. 116.

châteaux de Versailles et de Trianon, plafond de l'Opéra.

5 *Les Attributs de Pluton* (ill. 750)

Détrempe sur toile marouflée sur bois, 130 × 170 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, plafond de l'Opéra.

6 *Les Attributs de Bacchus* (ill. 751)

Détrempe sur toile marouflée sur bois, 130 × 170 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, plafond de l'Opéra.

Coté sud

1 *Les Attributs de Vénus* (ill. 752)

Détrempe sur toile marouflée sur bois, 130 × 170 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, plafond de l'Opéra.

2 *Les Attributs de Neptune* (ill. 753)

Détrempe sur toile marouflée sur bois, 130 × 170 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, plafond de l'Opéra.

3 *Les Attributs de Mars* (ill. 754)

Détrempe sur toile marouflée sur bois, 130 × 170 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, plafond de l'Opéra.

4 *Les Attributs d'Hercule* (ill. 755)

Détrempe sur toile marouflée sur bois, 130 × 130 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, plafond de l'Opéra.

5 *Les Attributs de Mercure* (ill. 756)

Détrempe sur toile marouflée sur bois, 130 × 130 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, plafond de l'Opéra.

6 *Les Attributs d'Éole* (ill. 757)

Détrempe sur toile marouflée sur bois, 130 × 130 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, plafond de l'Opéra.

François-Joseph Casanova et Jean-Baptiste Le Paon, Décor de la grande galerie du Palais-Bourbon de Louis-Joseph de Bourbon, prince de Condé (1769-1771)

Louis-Joseph de Bourbon, prince de Condé, commande en 1769 un ensemble de tableaux retraçant les faits d'armes du Grand Condé pour la grande galerie du Palais-Bourbon¹⁹⁰. Le Paon exécute deux grands tableaux : *Bataille de Rocroy* et

¹⁹⁰ L. Stasi, « Les Choc de cavalerie : une collaboration de Jean-Baptiste Le Paon (1738-1785) et Francesco Giuseppe Casanova (1727-1802) pour le Palais-Bourbon ? », *Le Musée Condé*, décembre 2003, n° 60, pp. 31-35.

Bataille de Nordlingen. Ils font pendant aux peintures de Casanova : *Bataille de Lens* et *Bataille de Fribourg*. Les dessus de portes, qui sont exécutés par Le Paon et qui les accompagnent, illustrent les sièges. Trois d'entre eux viennent à Chantilly en 1843 pour être remontés dans le cabinet d'angle, tandis que *Siège de Thionville* est perdu. En même temps, les collections accueillent quatre scènes des *Chocs de la Guerre de Sept Ans* qui proviennent du même palais. Durant cette guerre, Louis-Joseph s'illustre aux côtés de son beau-père (le maréchal de Soubise) à Hastenbeck (1757) et Hetzelberg (1758). Il commande avec talent le corps de réserve pour les affrontements de Meppen (1761), Grünigen et Johannisberg (1762). Les batailles restent difficilement identifiables. La mise en parallèle des victoires du Grand Condé, représenté devant Ypres, avec celles de son descendant est un programme iconographique rationnel pour le palais. Cette démarche comparative de l'histoire rétrospective et contemporaine s'intensifie avec le comte d'Angiviller qui politise la peinture d'histoire. La série des *Chocs* procède bien du même système décoratif. Tandis que *L'Attaque* et *La Débâcle* qui en sont les pendants représentent des moments de défaite, les pendants des *Chocs* figurent les combats à leur paroxysme héroïque. Pressé de finir ce chantier, Casanova demande, probablement à Le Paon, de mettre en couleurs le tableau *Choc de cavalerie et d'infanterie*.

Série des grands tableaux de batailles

- 1 François-Joseph Casanova, *Bataille de Lens par le prince de Condé contre l'armée espagnole*
Huile sur toile, 386 × 455 cm, avant 1771, Paris, musée du Louvre.
- 2 François-Joseph Casanova, *Le Premier des trois combats de Fribourg*
Huile sur toile, 387 × 456 cm, avant 1771, Paris, musée du Louvre.
- 3 Jean-Baptiste Le Paon, *Bataille de Rocroy*
Huile sur toile, 300 × 452 cm, v. 1770, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.
- 4 Jean-Baptiste Le Paon, *Bataille de Nordlingen, gagnée par le prince de Condé sur l'armée espagnole* (ill. 758)
Huile sur toile, 392 × 454 cm, v. 1771, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

Dessus de porte en série des Sièges de Le Paon

- 1 Jean-Baptiste Le Paon, *Siège de Thionville* (perdu)
Huile sur toile marouflée, 153 × 55 cm, Chantilly, musée Condé.
- 2 Jean-Baptiste Le Paon, *Siège de Philippsburg* (ill. 759)
Huile sur toile marouflée, 153 × 55 cm, Chantilly, musée Condé.

3 Jean-Baptiste Le Paon, *Siège de Dunkerque* (ill. 760)

Huile sur toile marouflée, 153 × 55 cm, Chantilly, musée Condé.

4 Jean-Baptiste Le Paon, *Siège d'Ypres* (ill. 761)

Huile sur toile marouflée, 153 × 55 cm, Chantilly, musée Condé.

**Dessus de porte en série des *Chocs de la Guerre de Sept Ans de Casanova et
Le Paon***

1 François-Joseph Casanova et Jean-Baptiste Le Paon (attr.), *Choc de cavalerie et d'infanterie* (ill. 762)

Huile sur toile marouflée, 85 × 153 cm, v. 1769, Chantilly, musée Condé, cabinet d'angle.

2 François-Joseph Casanova (attr.), *Choc de cavalerie* (ill. 763)

Huile sur toile, 100 × 154 cm, v. 1769, Chantilly, musée Condé, salon de musique.

3 Jean-Baptiste Le Paon (attr.), *Attaque d'un convoi* (ill. 764)

Huile sur toile marouflée, 85 × 148 cm, Chantilly, musée Condé, salon Louis III.

4 Jean-Baptiste Le Paon (attr.), *La Débâcle de la cavalerie* (ill. 765)

Huile sur toile marouflée, 105 × 150 cm, Chantilly, musée Condé, corridor de la chambre de la reine.

Louis-Jacques Durameau, Série des *Amours des Dieux* en peinture sur verre (v. 1669-1770) (disparus)

En raison de la provenance de Versailles, ces œuvres sont peut-être à mettre en rapport avec des projets ou des études pour le plafond et Versailles et les douze caissons de la colonnade de l'étage des loges. À l'hôtel du marquis de Voyer, fils du ministre de la guerre d'Argenson, Durameau peint aussi des amours qui jouent avec les colombes de Vénus¹⁹¹.

Cat. : Leclair 2001, *P. 42-*P. 45.

1 *Un Amour donnant du cor de chasse et tenant une flèche à la main gauche*

Verre, 57 × 59 cm.

2 *Un Amour lançant une flèche*

Verre, 56 × 56 cm.

3 *Un Amour portant une colombe posée sur une guirlande de fleurs*

Verre, 56 × 56 cm.

4 *Un Amour tenant une pomme de la main droite et une couronne de fleurs*

Verre, 56 × 59 cm.

¹⁹¹ Leclair, *op. cit.*, 2001, p.144, *P. 42-*P. 45.

François-Joseph Casanova, Série des *Quatre accidents*, Rennes, musée des Beaux-Arts (v. 1770)

À l'occasion de l'exposition *French Painting : The Revolutionary Decades*, qui a eu lieu à Sydney et à Melbourne en 1980, Jacques Vilain propose l'attribution de ces quatre tableaux, jusqu'alors reconnue à Casanova, à son élève Philippe-Jacques de Loutherbourg¹⁹². Bien que cette nouvelle attribution soit refusée par les spécialistes des deux peintres, tels que Brigitte Kuhn et Rüdiger Joppien, elle a été acceptée en France, car le caractère violent et emporté des scènes représentées semblait contraster avec la personnalité conventionnelle de Casanova. En se fondant sur une source, conservée au ministère des Affaires étrangères, Olivier Lefeuvre a ensuite montré que cette série était bien exécutée par Casanova, conformément à l'attribution ancienne. Le *Livre des présents du Roi*, qui répertorie les biens mis à la disposition du ministère par le roi pour servir de présents diplomatiques, enregistre ces quatre tableaux de Casanova dans la colonne des acquisitions du fascicule de l'année 1775¹⁹³. Selon la tradition, les quatre tableaux sont commandés par Jean-Benjamin de la Borde, alors premier valet de chambre du roi, puis transmis au pavillon de Louveciennes de Madame du Barry. Mais le document du ministère des Affaires étrangères montre qu'ils sont achetés directement de la Borde en 1773, année où il est tombé en difficulté financière après sa rupture avec l'actrice Guimard. Les toiles sont installées dans les appartements du ministre, situés dans l'aile droite de l'avant-cour du château de Versailles. Pendant la Révolution, ils sont placés pour un temps en dépôt au Museum central des Arts et sont ensuite envoyés au musée de Rennes en 1801.

1 *L'Attaque de brigands pendant la nuit* (ill. 766)

2 *La Rupture d'un pont de bois* (ill. 767)

3 *La Scène d'orage* (ill. 768)

4 *La Scène d'ouragan* (ill. 769)

Tous quatre : huile sur toile, 22,6 × 28,2 cm, v. 1770, Rennes, musée des Beaux-Arts.

François-Joseph Casanova, Série des *Chasses* (1770-1775)

En 2001, Laure Stasi redécouvre cette série, dont quatre tableaux sont conservés à l'hôtel de Béhague, résidence de l'ambassadeur de Roumanie à Paris¹⁹⁴. Les couleurs

¹⁹² O. Lefeuvre, « Les « quatre accidents » du musée de Rennes : Loutherbourg ou Casanova ? », *Revue de l'art*, février 2002, n° 136, pp. 63-66.

¹⁹³ Archives du Ministère des Affaires étrangères, Série Mémoire et Documents, M. D. 2080, fol. 46. Cité dans Lefeuvre, *op. cit.*, pp. 65-66.

¹⁹⁴ L. Stati, « Une série inédite de peintures de la période parisienne de Francesco Guiseppe Casanova (1727-1802) », *B.S.H.A.F.*, 2001, pp. 89-101.

des équipages ne permettent pas d'identifier un éventuel commanditaire et sont sans doute fantaisistes. Stasi n'a pu retrouver aucun document concernant une commande et l'historique des toiles jusque dans les années 1870 reste inconnu ; ces tableaux se présentent alors marouflés dans les boiseries de la salle à manger du Petit hôtel d'Octave de Béhague (1827/28-1879), sur l'avenue Bosquet. Octave de Béhague, connu comme bibliophile, est aussi amateur de boiseries et de peintures dites décoratives. Il a probablement acheté lui-même cette série, ou par l'intermédiaire de son architecte Hippolyte Alexandre Gabriel Destailleur (1822-1893). Stasi pense que ces toiles étaient, à l'origine, installées dans les lambris avant d'être réemployées par le comte de Béhague, mais malheureusement, les informations sur les lambris n'existent pas. Martine de Béhague, fille d'Octave, hérite de l'hôtel en 1893 et le démolit en grande partie pour construire sa propre demeure qui est l'actuelle résidence de l'ambassadeur de Roumanie. Quatre des toiles de cette série sont réemployées dans le minuscule salon octogonal que l'architecte Walter-André Destailleur, fils d'Hippolyte, réalise en 1903. *Le Départ pour la chasse* et *Le Déjeuner de chasse* sont passés en vente anonyme à l'hôtel Drouot en décembre 1905. Le vendeur en est la comtesse de Béhague. Ces tableaux sont présentés en pendants. Il semble que ces deux compositions soient vendues au baron Lepic par l'intermédiaire de Charles Wakefield-Mori, marchand britannique et antiquaire à Paris et à New-York.

1 *Le Départ des équipages* (ill. 770)

Huile sur toile, 183 × 110 cm, v. 1770-1775, localisation inconnue.

2 *Le Relais de chasse* (ill. 771)

Huile sur toile marouflée, 183 × 110 cm, v. 1770-1775, Paris, hôtel de Béhague, résidence de l'Ambassadeur du Roumanie en France.

3 *L'Hallali sur pied* (ill. 772)

Huile sur toile marouflée, 183 × 110 cm, v. 1770-1775, Paris, hôtel de Béhague, résidence de l'Ambassadeur du Roumanie en France.

4 *L'Hallali par terre* (ill. 773)

Huile sur toile marouflée, 183 × 110 cm, v. 1770-1775, Paris, hôtel de Béhague, résidence de l'Ambassadeur du Roumanie en France.

5 *La Curée* (ill. 774)

Huile sur toile marouflée, 183 × 110 cm, v. 1770-1775, Paris, hôtel de Béhague, résidence de l'Ambassadeur du Roumanie en France.

6 *Le Déjeuner de chasse* (ill. 775)

Huile sur toile marouflée, 183 × 110 cm, v. 1770-1775, localisation inconnue.

Jean-Honoré Fragonard, Série du pavillon de Louveciennes de Madame du Barry (1771-1772)

Louis XV donne à sa maîtresse déclarée, Jeanne Aimart de Vaubernier, comtesse du Barry (1743-1793), le château de Louveciennes en 1769. Au début d'octobre, Ange-Jacques Gabriel, premier architecte du roi, commence alors à rebâtir le vieux château. Le 15 septembre 1770, à la demande de la favorite, Claude Nicolas Ledoux se met en plus à la construction d'une maison de plaisance. Achevé en juillet 1771, ce pavillon est inauguré en présence du roi le 2 septembre. Ce serait vers l'automne de cette année que Madame du Barry passe commande à Jean-Honoré Fragonard d'un cycle de quatre tableaux, généralement appelé les *Amours des bergers* pour décorer le salon en « cul-de-four ». Les tableaux figurent dans un inventaire du château du 1^{er} mai 1772¹⁹⁵. On remarque deux paiements de 1200 livres à l'artiste, dans les comptes de Madame du Barry, en juin et septembre de 1771¹⁹⁶.

Parlant des toiles dans ses *Mémoires secrets* à la date du 20 juillet, Pidansat de Mairobert indique que les panneaux ne sont « pas encore finis »¹⁹⁷. Fragonard pourrait avoir travaillé les châssis une fois mis en place. Un article publié au moment du Salon de 1773 témoigne également de cette série à Louveciennes¹⁹⁸. Cependant, à ce moment, les tableaux paraissent être déjà retournés au peintre depuis plusieurs mois, car au Salon de cette année, Joseph-Marie Vien expose deux premières toiles de la nouvelle série, qui remplacera celle de Fragonard¹⁹⁹. On reconnaît un paiement de 3000 livres à l'artiste, daté du 26 mai 1773²⁰⁰. L'inventaire du pavillon de Louveciennes, daté du 30 juin 1774, affirme que le quatrième tableau n'est alors pas encore fini²⁰¹. On suppose que Madame du Barry passe commande d'une série à Vien peu après la mise en place des panneaux de Fragonard. Après leur renvoi par la comtesse, Fragonard garde les toiles roulées dans son atelier jusqu'en 1790. Cette même année, Fragonard se rend à Grasse, sa ville natale, en raison du délabrement de sa santé. Il s'installe chez son cousin Alexandre Maubert, dans un salon duquel il place

¹⁹⁵ « Quatre grands tableaux tenants lieu de tenture, représentant les quatre âges de l'amour, peint par Fragonard, dans leurs cadres dorés ». Cf. L'inventaire du 1^{er} mai 1772, coll. priv. ; vente à Drouot, étude Courturier et Nicolay, 26 février 1975, lot 13.

¹⁹⁶ « État des paiements faits sur les 300 000 du mois de juin 1771 ». (B. N. Mss. franç. 8158, f^o 83) ; « État des paiements faits sur les 300 000 du mois de septembre 1771 » (B.N. Mss. franç. 8158, f^o 86).

¹⁹⁷ Bachaumont, « Le 20 juillet 1772 », , *op. cit.*, t. 24, p. 161.

¹⁹⁸ Renou [anonyme], *op. cit.*.

¹⁹⁹ Le deuxième tableau ne fut pas terminé à temps pour être accroché lors de l'inauguration du Salon. Cf. Gaehtgens et Lugand, *op. cit.*, p. 84.

²⁰⁰ « Paiements faits au mois de mai » (B. N. Mss. Franç. 8158, f^o 96).

²⁰¹ « Le quatrième, à placer, non fini, Deux amants qui se jurent un amour éternel ». (L'inventaire du 30 juin 1774, coll. priv. ; vente à Drouot, étude Courturier et Nicolay, 26 février 1975, lot 13).

alors les quatre panneaux de Louveciennes et complète la décoration. Les tableaux restent dans cette demeure jusqu'en 1898, puis ils sont cédés par M. Malvilan, par l'intermédiaire de Charles Wertheimer, à Agnew qui les vendra à John Piermont Morgan à Londres. Les originaux, remplacés à Grasse par des copies dues à Auguste La Bély, sont d'abord installés à Londres puis, à la mort de Piermont Morgan en 1914, acquis par Deveen, qui les vendra ensuite à Henry Clay Frick. La Collection Frick conserve aujourd'hui ces quatre toiles avec d'autres, ajoutées pour le décor de la maison de Maubert. Quant aux panneaux de Vien, Antoine Nicolas Dezallier d'Argenville mentionne leur présence dans le salon en cul-de-four de Louveciennes²⁰². L'inventaire du 6 mars 1793²⁰³, établi après la mort de Madame du Barry, énumère également ces panneaux. Ils sont envoyés à Versailles, au Museum, en attente de leur entrée dans les collections du Louvre²⁰⁴. En 1846, deux de ces tableaux, la *Rencontre avec l'Amour* et le *Couronnement*, vont au château de Vincennes et y sont intégrés dans les boiseries de l'ancienne salle des Gardes du pavillon de la reine. En 1939, ils retournent aux réserves du Louvre. Quant aux deux autres : le *Serment de l'amitié* et l'*Autel de l'Hymen*, leurs bords sont repliés pour des raisons indéterminées entre 1832 et 1867. Le 19 décembre 1860, après le rattachement de la Savoie à la France, le château des ducs de Savoie à Chambéry est concédé pour l'installation des services de la préfecture. Les appartements d'honneur, réservés à l'empereur Napoléon III, reçoivent le 27 août 1867 quelques tableaux envoyés par le Louvre, dont les deux panneaux de Louveciennes font partie.

Cat. : Cuzin 1987, n^{os} 239-242 ; 390 ; Rosenberg 1989, n^{os} 273-276 ; 446.

1 *La Poursuite* (ill. 776)

Huile sur toile, 317,8 × 215,5 cm, signé, 1771-1772, New-York, collection Frick.

2 *Le Rendez-vous*, dit *L'Escalade* (ill. 777)

Huile sur toile, 317,5 × 243,8 cm, signé, 1771-1772, New-York, collection Frick.

3 *L'Amant couronné* (ill. 778)

Huile sur toile, 317,8 × 243,2 cm, signé, 1771-1772, New-York, collection Frick.

4 *Les Lettres d'amour*, dit parfois *Les Souvenirs* (ill. 779)

Huile sur toile, 317,1 × 216,8 cm, signé, 1771-1772, New-York, collection Frick.

Cf.

²⁰² Dezallier d'Argenville, , *op. cit.*, 1779, t. 2, pp. 179-180.

²⁰³ « L'inventaire et description des meubles et effets appartenant à la citoyenne du Barry présumée émigrée (commencé le 6 mars 1793) » : « Quatre grand tableaux représentant différents sujets d'histoire » (A. N., F⁷ 4682) *Cf.* publié dans *Madame du Barry*, cat. exp., *op. cit.*, 1992, pp. 61-70.

²⁰⁴ Sur le cycle de Vien, voir : Lugand, *op. cit.*, pp. 251-258 ; Gaetgens et Lugand, *op. cit.*, pp. 190-191.

5 *La Rêverie, ou L'Abandonné* (ill. 780)

Huile sur toile, 317 × 197 cm, 1790, New-York, collection Frick.

François-Joseph Casanova, Tenture des *Amusements de la campagne de la manufacture royale de Beauvais* (avant 1772)

Sept tentures sont tissées entre 1772 et 1779²⁰⁵. Deux pièces de cette série sont conservées dans le grand salon du Conseil constitutionnel, situé dans l'aile Montpensier du Palais-Royal. Nous ne savons pas lesquelles²⁰⁶.

1 *Le Rendez-vous de chasse*

2 *La Pêche aux filets*

Tapiserie : laine et soie, 305×385 cm, tissée entre 1773 et 1775, Paris, marché de l'art. (ill. 781)

3 *La Chasse aux canards*

Tapiserie : laine et soie, tissée entre 1773 et 1775, Paris, Mobilier national. (ill. 782)

4 *L'Abreuvoir*

Tapiserie : laine et soie, tissée entre 1773 et 1775, Paris, Mobilier national. (ill. 783)

5 *Le Repas*

Tapiserie : 360 × 505 cm, Stockholm, palais royal.

6 *Le Fauconnier assis*

Tapiserie : laine et soie, 350 × 120 cm, entre fenêtre, Paris, Mobilier national.

7 *La Blanchisseuse*

8 *La Charette de poisson*

Louis-Jean-François Lagrenée, dit l'Aîné, Dessus de porte en série des *Quatre moments du jour de la chambre à coucher de M. de Saint-Julien, trésorier du clergé* (1772)

Cat. : Sandoz 1983, n^{os} 233-236.

1 *Le Lever de l'Aurore*

Toile, 74,3 × 140 cm, signé et daté, 1772, localisation inconnue.

2 *Le Soleil dissipant les vents et les orages* (ill. 784)

Toile, 74,3 × 140 cm, signé et daté, 1772, Allen Art Museum, Oberlin College.

3 *Apollon dans le sein de Thétis* (ill. 785)

Toile, 74,3 × 140 cm, signé et daté, 1772, Allen Art Museum, Oberlin College.

²⁰⁵ *Trois siècles des tapisseries de Beauvais*, cat. exp., *op. cit.*, 1964, p. 19.

²⁰⁶ Site Internet du Conseil constitutionnel :

<http://www.conseil-constitutionnel.fr/conseil-constitutionnel/francais/le-conseil-constitutionnel/le-s-lieux/le-siege-du-conseil/le-siege-du-conseil.5206.html>

4 *La Nuit qui couvre de son voile les heureux amants*

Toile, 74,3 × 140 cm, signé et daté, 1772, localisation inconnue.

Jean-Honoré Fragonard, Série de peinture allégorique (v. 1772)

Rosenberg pense que ces tableaux font pendants²⁰⁷. Toutefois, il semble que Cuzin ne le fasse pas, parce qu'il présente les seconds titres, non allégoriques, donnés ci-dessous²⁰⁸.

Cat. : Cuzin 1987, n^{os} 227, 229 et 230 ; Rosenberg 1989, n^{os} 244-246.

1 *Allégorie de la Vigilance* ou *Buste de jeune fille de profil couronnée de roses* (ill. 786)

Huile sur toile, 69 × 55 cm, v. 1772, New-York, The Metropolitan Museum of Art.

Anc. coll. Gabriel Cognac.

2 *Allégorie de la Force* ou *Buste de Minerve* (ill. 787)

Huile sur toile, 70 × 56 cm, v. 1772, Detroit, The Detroit Institute of Arts.

Anc. coll. Mr et Mrs Edgar B. Whitcomb.

3 *Allégorie de la Prudence* ou *Jeune femme couronnée de roses tenant un miroir*, dit parfois *Mademoiselle Guimard* (ill. 788)

Huile sur toile, 74 × 61 cm, v. 1772, collection particulière.

Proviendrait de la coll. de M^{lle} Guimard.

Joseph Melling, Décor mural du château de Sickingen à Fribourg-en-Brigau (après 1772)

Cette décoration est commandée par le comte de Sickingen en 1772.

Grand paysage (ill. 789)

Huile sur toile, 250 × 250 cm environ, signé et daté, 1772, Fribourg, château de Sickingen.

Série des scènes champêtres

L'une entre elles est signée et datée de 1772, mais la note, conservée dans le carton du département des Peintures du Louvre ne précise pas laquelle. Nous pouvons signaler la citation de personnages de la peinture pastorale de Boucher.

1 *Scène champêtre* (ill. 790)

Huile sur toile, 250 × 120 cm environ, Fribourg-en-Brigau (Allemagne), château de Sickingen.

2 *Scène champêtre* (ill. 791)

²⁰⁷ Rosenberg, *op. cit.*, 1989, n^{os} 244-246, pp. 97-98.

²⁰⁸ Cuzin, *op. cit.*, 1987, n^{os} 227, 227 et 230, p. 304.

Huile sur toile, 250 × 120 cm environ, Fribourg-en-Brisgau (Allemagne), château de Sickingen.

3 *Scène champêtre* (ill. 792)

Huile sur toile, 250 × 120 cm environ, Fribourg-en-Brisgau (Allemagne), château de Sickingen.

4 *Scène champêtre* (ill. 793)

Huile sur toile, 250 × 120 cm environ, Fribourg-en-Brisgau (Allemagne), château de Sickingen.

Louis-Jean-François Lagrenée, dit l'Aîné, Série et paire de la collection du duc de Liancourt (1772-1775)

Série des Arts (1772)

La Peinture et *La Sculpture* sont gravés en 1777 par Antoine-François Deniel et les estampes sont dédiées au duc et à la duchesse de Liancourt²⁰⁹. Alors que Sandoz croit que ces tableaux sont les esquisses²¹⁰, Schnapper affirme que la série pour le duc de Liancourt est, dès le début, de petites dimensions²¹¹.

Cat. : Sandoz 1983, n^{os} 242-245.

Exp. : Salon de 1773.

1 *La Poésie : Homère caressé par les Muses* (ill. 794)

Cuivre, 42 × 34 cm, signé et daté, 1772, Paris, collection particulière.

2 *La Peinture : Apelle amoureux de la maîtresse d'Alexandre ; ce prince la lui cède* (ill. 795)

Cuivre, 42,9 × 35 cm, signé et daté, 1772, Caen, musée des Beaux-Arts.

3 *La Sculpture : Pygmalion amoureux de la statue ; Vénus l'anime*

Cuivre, 42 × 34 cm, signé et daté, 1772, localisation inconnue.

Gravure : Antoine-François Deniel, estampe, 47,4 × 34,4 cm, 1778, Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage. (ill. 796)

4 *La Musique : Orphée ; Pluton lui rend Eurydice, son épouse* (ill. 797)

Cuivre, 42,5 × 33,8 cm, signé et daté, 1772, vente, Paris, Hôtel Dassault, 12 décembre 2004, n^o 35.

Paire des sujets antiques (1775)

Cat. : Sandoz 1983, n^{os} 284 et 285.

²⁰⁹ A. Schnapper, « Louis Lagrenée and the Theme of Pygmalion », *Bulletin of the Detroit Institut of Arts*, 1975, n^o 53, p. 114.

²¹⁰ M. Sandoz, « Tableaux retrouvés de Jean-Baptiste Deshayes, Gabriel Doyen et Louis Lagrenée (l'aîné) », *B.S.H.A.F.*, 1967, p. 118, n^o 2.

²¹¹ Schnapper, *op. cit.*, 1975, p. 114.

Exp. : Probablement, Salon de 1775.

1 *Une Jeune Fille qui se regarde dans l'eau*

Bois, 43 × 32 cm environ, signé et daté, 1775, localisation inconnue.

Copie : huile sur cuivre, 43 × 34 cm, signé et date, 1775-1776, vente, Paris, Audap et Mirabaud, 15 décembre 2010. (ill. 798)

2 *Invocation à l'Amour ou L'Offrande à l'Amour*

Bois, 43 × 32 cm environ, signé et daté, 1775, le commerce parisien en 1982.

Copie : huile sur cuivre, 43 × 34 cm, signé et daté, 1775-1776, vente, Paris, Audap et Mirabaud, 15 décembre 2010. (ill. 799)

Charles Amédée Philippe Vanloo, Tenture du *Costume turc* de la manufacture royale des Gobelins (1772-1776)

En 1754, avec le succès des dessus de porte du sujet turc que Carle Vanloo a peint pour le château de Bellevue de Madame de Pompadour, la direction des Bâtiments du roi conçoit de commander à l'artiste une série de cinq compositions pour la tenture des *Modes et usages du Levant*²¹². François-Bernard Lécipié, secrétaire et historiographe de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, fournit les instructions sur ce projet, qui n'est pourtant jamais réalisé. Le 27 mars 1772, Pierre, Premier peintre du roi, reprend le projet de Lécipié et confie à Amédée Vanloo l'exécution des cartons²¹³. Le peintre expose le premier tableau de cette commande au Salon de 1773. La tenture ne se compose que de quatre tableaux au lieu des cinq décrits dans le projet. Les quatre tableaux sont exposés au Salon de 1775, où ils ne sont pas bien accueillis par la critique. Selon Fenaille, le quatrième tableau n'a pas été retrouvé dans les collections des musées. Entre 1777 et 1792, trois séries complètes du *Costume turc* et une tapisserie du *Déjeuner* sont tissées dans l'atelier de Michel Audran et Pierre François Cozette.

Cat. : Fenaille 1904-1907, t. 4, pp. 327-336.

1 *La Sultane favorite avec ses femmes, servie par des Eunuques noirs et blancs* ou *Le Déjeuner de la Sultane* (ill. 800)

Huile sur toile, 320 × 480 cm, signé et daté, 1773, Paris, musée du Louvre.

Exp. : Salon de 1773.

2 *La Toilette de la Sultane* (ill. 801)

Huile sur toile, 320 × 380 cm, signé et date, 1774, Paris, musée du Louvre.

Tapisserie : laine et soie, 1774, Compiègne, musée national du château de Compiègne.

²¹² « Lettre du 14 mars 1754 » dans Furcy-Raynaud, , *op. cit.*, t. XIX. Cf. Stein, , *op. cit.*, 1996, p. 418.

²¹³ Fenaille, *op. cit.*, t. 4, pp. 327-332.

Exp. : Salon de 1775.

3 *La Sultane commande des ouvrages aux Odalisques* (ill. 802)

Huile sur toile, 320 × 380 cm, signé et daté, 1774, Paris, musée du Louvre.

Exp. : Salon de 1775.

4 *Fête champêtre donnée par les Odalisques en présence du Sultan et de la Sultane ou La Danse dans les jardins du sérail* (disparu)

Huile sur toile, 325 × 487 cm environ.

Exp. : Salon de 1775.

Jean-Honoré Fragonard, Décor des *Amours* de la maison Maubert, cousin du peintre (v.1772 ; v.1790)

Il y a plusieurs versions de ce thème aux années 1770 et nous avons adopté la datation et les titres de Rosenberg.

Cat. : Cuzin 1987, n^{os} 391-395 ; Rosenberg 1989, n^{os} 280-283 ; 445.

Peinture centrale

L'Amour vainqueur (ill. 803)

Huile sur toile, 318 × 142 cm, v.1790, New-York, collection Frick.

Dessus de porte en série

1 *L'Amour-folie* (ill. 804)

Huile sur toile, 150,8 × 151,4 cm, v.1772, New-York, collection Frick.

2 *L'Amour en sentinelle* (ill. 805)

Huile sur toile, 150 × 120 cm, v.1772, New-York, collection Frick.

3 *L'Amour tentant de saisir une colombe* (ill. 806)

Huile sur toile, 151,4 × 121,2 cm, v.1772, New-York, collection Frick.

4 *L'Amour poignardant une colombe* (ill. 807)

Huile sur toile, 150 × 127 cm, v.1772, New-York, collection Frick.

Lagrenée l'Aîné, Série des *Sciences* du château de La Ferté de M. de La Borde (1773-1775)

Voir ci-dessus : 1770-1775.

François-Joseph Casanova, Tenture des *Bohémiens* pour la manufacture royale de Beauvais (1773-1776)

1 *La Marche des Bohémiens*

Tapiserie : laine et soie, Paris, hôtel de Courteilles ou de Rochouart, actuellement ministère de l'éducation nationale.

2 *Le Repas*

Tapiserie : laine et soie, 357 × 252 cm, vente, Paris, Drouot-Richelieu, 22 juin 2005, n° 319. **(ill. 808)**

3 *Le Dormeur*

Tapiserie : laine et soie, 357 × 252 cm, vente, Paris, Drouot-Richelieu, 22 juin 2005, n° 319. **(ill. 809)**

4 *Le Vol de la malle*

Données inconnues.

5 *Le Partage des vols*

Données inconnues.

6 *Le Repos*

Tapiserie : laine et soie, Paris, hôtel de Courteilles ou de Rochouart, actuellement ministère de l'éducation nationale.

Pierre, Série allégorique de la galerie du château de Choisy (1773-1778)

Voir ci-dessus : 1765-1765 ; 1773-1778.

Lagrenée l'Aîné, Série des *Quatre éléments* du château de La Ferté de M. de La Borde (1774)

Voir ci-dessus : 1770-1775.

Bibliographie

Abréviations

B.M. *The Burlington Magazine*

G.B.A. *Gazette des Beaux-Arts*

M.F. *Mercure de France*

R.M.N. Réunion des musées nationaux

C.D. Collection des pièces sur les Beaux-Arts. Dite collection du fonds Deloynes.

Sources manuscrites

Lettre de Bachaumont à François Boucher. (B.n.F. Arsenal, MS. 4011 (327H.F.) n° 65-fol 362).

Inventaire après décès d'Anne-Marie-Louise de la Tour d'Aubergne et de Bouillon, première femme de Charles de Rohan, prince de Soubise (1724).

(A.N. AB XIX 622).

Inventaire après décès d'Anne-Thérèse de Savoie-Carignan, seconde femme de Charles de Rohan, prince de Soubise (1739)

(A.N. AB XIX 622).

Inventaire après décès d'Hercule-Mériadec, prince de Rohan (1745).

(A.N. AB XIX 622).

Inventaire du château et du pavillon de Louveciennes du 1^{er} mai 1772.

(collection particulière ; vente à Drouot, étude Couturier et Nicolay, 26 février 1975, lot 13).

État des tableaux, statues, meubles & autres effets appartenant à Madame La Comtesse Du Barry (13 mai-23 juin 1774) (B.N., Mss. franç. 8158, f° 33-34).

État des tableaux, statues, groupes et d'autres effets qui peuvent former la masse des objets à vendre. (B.N., Mss. franç. 8158, f° 35).

Inventaire du château et du pavillon de Louveciennes du 30 juin 1774.

(collection privée ; vente à Drouot, étude Couturier et Nicolay, 26 février 1975, lot 13).

Inventaire du château de La Chapelle-Godefroy du 18 au 20 décembre 1792 par A.N. Lasserrey, F. J. Bouquot et P. Baudemant. (A.D. de l'Aube, 1/Q/1008).

Inventaire du château de La Chapelle-Godefroy du 25 février 1793.

(A.D. de l'Aube, 1/Q/1009).

Inventaire du château de La Chapelle-Godefroy du 3 juin 1793.

(A.D. de l'Aube, 1/Q/1008).

Extrait des procès-verbaux de la Commission de Louveciennes relativement aux effets précieux. (29 pluviôse an II) (A.D. 78, IV, Q36).

Inventaire et description des meubles et effets appartenant à la citoyenne du Barry présumée émigrée (commencé le 6 mars 1793). (A.N., F⁷ 4682).

Inventaire des meubles et effets étant à Louveciennes dans la maison de la Du Barry fait par le P. Guillot (6 mars 1793). (A.D. 78, IV, Q36).

Inventaire du château et du pavillon de Louveciennes du 22 messidor an II.

(A.D. 78, IV, Q36).

Inventaire du château et du pavillon de Louveciennes du 7 fructidor an II.

(A.D. 78, IV, Q36).

Inventaire du château et du pavillon de Louveciennes du 29 nivôse an III.

(A.D. 78, IV, Q36).

Sources imprimées

« Addition à l'article de l'exposition des tableaux », [anonyme], *M.F.*, septembre 1748, pp. 231-232.

« Arts. Exposition au Salon du Louvres [sic.] des peintures, des sculptures et des gravures de MM. de l'Académie royale », *L'Avant-coureur*, 6 septembre 1773, n° 36, pp. 561-569.

« Arts : peintures », [anonyme], *L'Avant-coureur*, 31 août 1761, n° 35, pp. 554-557.

« Catalogue abrégé des ouvrages de Mrs les peintres, sculpteurs et graveurs de l'Académie (aujourd'hui vivants) exposés au Salon du Louvre, à commencer le 22 août 1740 jusques et compris le 15 septembre suivant », [anonyme], *M.F.*, novembre 1740, pp. 2512-2513.

« Catalogue abrégé des ouvrages de Mrs les peintres, sculpteurs et graveurs de l'Académie, aujourd'hui vivants, exposés dans le Salon du Louvre, le premier septembre, jusques et compris le 23 du même mois », [anonyme], *M.F.*, octobre 1741, pp. 2284-2297.

« Catalogue abrégé des ouvrages de Mrs les peintres, sculpteurs et graveurs de l'Académie, aujourd'hui vivants, exposés dans le Salon du Louvre, le 25 août dernier, fête de S. Louis, jusques et compris le 21 septembre suivant », [anonyme], *M.F.*,

septembre 1742, pp. 2054-2067.

« Catalogue abrégé des ouvrages de Mrs les peintres, sculpteurs et graveurs de l'Académie, aujourd'hui vivants, exposés dans le Salon du Louvre, le 5 du mois d'août, jusques et compris le dimanche premier septembre », [anonyme], *M.F.*, septembre 1743, pp. 2043-2060.

« Exposition au Salon du Louvre des peintures, sculptures et gravures de MM. de l'Académie royale », [anonyme], *L'Avant-coureur*, n° 35, 31 août 1767, pp. 547-552.

« Exposition au Salon du Louvre des peintures, sculptures et gravures de MM. de l'Académie royale », [anonyme], *L'Avant-coureur*, n° 37, 11 septembre 1769, pp. 577-583.

« Exposition de peintures, sculptures et gravures des Académiciens au Salon du Louvre à Paris. Lettre adressée aux auteurs de ce journal », [anonyme], *Journal encyclopédique*, t. 7 (1769), 1^{er} octobre 1769, pp. 97-105.

« Exposition de tableaux, dessins, sculptures, gravures et autres ouvrages des peintres, sculpteurs et graveurs de l'Académie royale établie à Paris, sous la protection du Roy », [anonyme], *M.F.*, septembre 1737, pp. 2013-2028.

« Exposition de tableaux, sculptures, gravures, dessins et autres ouvrages de l'Académie royale établie à Paris, sous la protection du Roy, 1739 », [anonyme], *M.F.*, septembre 1739, pp. 2217-2227.

« Exposition des ouvrages de peinture, sculpture et gravure par MM. de l'Académie royale », [anonyme], *M.F.*, octobre 1738, pp. 2270-2279.

« Exposition des peintures, sculptures et gravures de l'Académie royale », [anonyme], *L'Année littéraire*, t. 5, 1773, Paris, Le Jay, lettre 10, pp. 101-128.

« Exposition des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie royale », *L'Année littéraire*, t. 5, 1769, lettre 13, pp. 289-324 (C.D., t. IX, n° 127).

« Exposition des peintures, sculptures et gravures dans le grand Salon du Louvre », *L'Année littéraire*, t. 6, 30 août 1761, pp. 3-21 ; t. 7, 18 octobre 1761, pp. 44-50.

« Exposition des peintures, sculptures et gravures de MM. de l'Académie royale dans le Sallon du Louvre, 1773 », [anonyme], *M.F.*, octobre 1773, t. 1, pp. 152-185.

« Exposition des peintures, sculptures, gravures de Messieurs de l'Académie royale », [anonyme], *L'Année littéraire*, t. 6, lettre IV (1767), pp. 73-114 (C.D., t. XLIX, n° 1299).

« Exposition des tableaux au salon du Louvre », [anonyme], *M.F.*, octobre 1747, pp. 121-127.

« Exposition des tableaux », [anonyme], *L'Année littéraire*, 1765, t. 6, lettre VII, pp. 146-147.

- « Exposition des tableaux », [anonyme], *L'Année littéraire*, 1765, t. 6, lettre VII, 4 octobre 1765, pp. 145-175 (C.D., t. XLVIII, n° 1294).
- « Exposition des tableaux », [anonyme], *M.F.*, septembre 1748, pp. 159-164.
- « Exposition des tableaux, sculptures, et autres ouvrages de Messieurs les peintres, sculpteurs et graveurs de l'Académie royale établie à Paris, sous la protection du Roy, 1738 », [anonyme], *M.F.*, octobre 1738, pp. 2178-2192.
- « Lettre à l'auteur. Sur les tableaux actuellement exposés au Louvre », [anonyme], *Observations périodiques sur la physique, l'histoire naturelle et les arts*, t. 3, 1757 (C.D., t. 7, n° 83), pp. 11-12.
- « Lettre à M. *** sur l'exposition des tableaux, sculptures et gravures au Sallon du Louvre, 1773 », [anonyme], *Journal encyclopédique*, t. 7 (1773), partie 1, 1773, Bouillon, De l'imprimerie du Journal, pp. 120-127.
- « Lettre à M. de Poiresson-Chamarande, lieutenant-général au bailliage et siège présidial de Chaumont en Bassigny, au sujet des tableaux exposés au Salon du Louvre », [anonyme], *Nouveaux Amusements du cœur et de l'esprit*, t. XI, 1740, pp. 1-38 (C.D., t. 1, n° 14).
- « Lettre sur l'exposition publique des ouvrages de l'Académie royale de peinture et de sculpture de France dans le Salon du Louvre à Paris », [anonyme], *Journal encyclopédique*, t. 7 (1759), 15 octobre 1759, pp. 103-125.
- « Mémoire sur M. Messonnier », [anonyme], *M.F.*, octobre 1750, pp. 138-141.
- « Observations sur les ouvrages de peinture et de sculpture, etc., exposées au Louvre en 1765 », [anonyme], *M.F.*, octobre 1765, t. 1, pp. 139-169 ; t. 2, pp. 188-198 ; novembre 1765, pp. 155-173 (C.D., t. XLVIII, n° 1293).
- « Peintures, sculptures et gravures exposées au salon du Louvre, le 25 août 1765 », [anonyme], *Journal encyclopédique*, 1^{er} novembre 1765, t. 7 (1765), p. 99-108 ; t. 8 (1765), 15 novembre 1765, pp. 71-90 ; 1^{er} décembre 1765, pp. 93-100 ; t. 1 (1766), 1^{er} janvier 1766, pp. 120-122 (C.D. t. XLVIII, n° 1295).
- « s. t. », [anonyme], *M.F.*, septembre 1745, pp. 133-137.
- « s. t. », [anonyme], *M.F.*, octobre 1746, pp. 133-136.
- « s. t. », [anonyme], *M.F.*, octobre 1773, vol. 1, pp.166-168.
- « s. t. », [anonyme], *Annonces, affiches et avis divers*, n° 36, 8 septembre 1773, pp. 143-144 ; n° 37, 15 septembre 1773, pp. 147-148.
- « Suite de la lettre sur l'exposition des peintures, sculptures et gravures des académiciens, au salon du Louvre, à Paris », [anonyme], *Journal encyclopédique*, t. 7 (1769), 15 octobre 1769, pp. 263-274.
- « Sur les tableaux, 1750, à Mad. V*** », [anonyme], *M.F.*, décembre 1750,

pp. 154-157.

Critique des peintures et sculptures de Messieurs de l'Académie royale l'an 1765, [anonyme], s. l., 1765.

Dictionnaire de l'Académie française, 4^e édition, 2 vols, Paris, Vve de Bernard Brunet, 1762.

Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale, [anonyme], Paris, J.-F. Collombat, 1746.

Explication des peintures, sculptures, et gravures de MM. de l'Académie royale, [anonyme], Paris, 1755 (C.D., t. 6, n^o 70).

Explication de peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie royale, [anonyme], Paris, J. J. E. Collombat, 1757.

Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, [anonyme], Paris, J.-T. Hérissant, 1763 (C.D., t. 8, n^o 98).

Explication des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie royale [...], [anonyme], Paris, Hérissant, 1767.

Explication des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie royale [...], [anonyme], Paris, Veuve Hérissant, 1769.

Explication des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie royale [...], Paris, [anonyme], Veuve Hérissant, 1773.

Extraits des Observations sur la physique et les arts. Lettre à l'auteur, [anonyme], s. l., 1757.

Le Dévidoir du Palais Royal, instrument assez utile aux peintres du Salon de 1773, [anonyme], La Haye, 1773.

Lettre d'un particulier à un de ses parens, peintre en province, [anonyme], s. l., s. d.

Lettre sur la cessation du Sallon de peinture, [anonyme], Cologne, 1749. (C.D., t. 4, pièces 39 à 52).

Lettre sur le Salon de 1755, adressée à ceux qui la liront, [anonyme], Amsterdam, 1755 (C.D., t. 6, n^o 71).

Lettres originales de Madame la comtesse du Barry avec celles des Princes, Seigneurs, Ministres & autres qui lui ont écrit & qu'on a pu recueillir, Genève, Jacques Ormeaux, 1779.

Mémoires authentiques de Mme la comtesse Du Barri, extraits d'un manuscrit que possède Mme la duchesse de Villeroy, [anonyme], (trad. en anglais) le chevalier Fr. N., Londres, aux dépens des éditeurs, 1775.

Mémoires de l'abbé Terrai, contrôleur général avec une relation de l'émeute arrivée à Paris en 1775, et suivis de 14 Lettres d'un actionnaire de la Compagnie des Indes,

[anonyme], Londres, 1776.

ALBERTS, Rutgets, *Recueil des statues et des groupes [...] dans le château et parc de Versailles*, gravé par Thomassin Simon, La Haye, 1724.

APULÉE, *Les Métamorphoses, ou l'Âne d'or*, trad. par Comain de Saint-Martin, Paris, M. Brunet, 1707 ; 1736.

ARGENSON (René-Louis, maquis d'), *Mémoire et journal inédit du marquis d'Argenson, publié pour la première fois d'après les manuscrits autographes de la Bibliothèque du Louvre, pour la Société de l'histoire de France, par E. B. Rathery*, Paris, 9 vols, Vve de J. Renouard, 1859-1867.

AUBERT DE LA CHESNAYE-DES BOIS, François-Alexandre, *Dictionnaire de la Noblesse contenant les généalogies, l'histoire & la chronologie des familles nobles de la France*, t. 9, Paris, réimpr. en fac-similé, par Michel Fleury, Paris, Berger-Lebrault, 1980 (1^{re} éd., Paris, Vve Duchesne et l'auteur, 1770-1786)

BACHAUMONT, Louis Petit de, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours ou Journal d'un observateur par feu M. de Bachaumont*, Londres, J. Adamson, 1777- 1789.

BAILLET DE SAINT-JULIEN (baron de), Louis-Guillaume [anonyme], « Examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le 25 Août 1748 », *Lettre sur la peinture, sculpture et architecture à M****, s. l., 1748.

BAILLET DE SAINT-JULIEN (baron de), Louis-Guillaume [anonyme], « Contenant des Notes Critiques sur la Lettre de M. L'Abbé le B. sur la Peinture », *Lettre sur la peinture, sculpture et architecture à M****, s. l., 1748.

BAILLET DE SAINT-JULIEN (baron de), Louis-Guillaume [anonyme], « Réflexions sur quelques circonstances présentes contenant deux lettres sur l'exposition des tableaux au Louvre cette année 1748, à M. le comte de R***, et une lettre à Voltaire au sujet de sa tragédie de 'Sémiramis' », s. l., s. d. [entre 1748-1749]. (C.D., t. 3, pièces 31 à 38).

BAILLET DE SAINT-JULIEN (baron de), Louis-Guillaume [anonyme], « Réponse aux Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la Peinture en France », *Lettre sur la peinture, sculpture et architecture à M****, s. l., 1748.

BAILLET DE SAINT-JULIEN (baron de), Louis-Guillaume [anonyme], *Lettres sur la peinture à un amateur*, Genève, 1750. (C.D., t. 4, pièces 39 à 52).

BAILLET DE SAINT-JULIEN (baron de), Louis-Guillaume [anonyme], *Remerciement à M. B***, amateur des lettres sur la peinture, vulgairement appelées la critique du Sallon, et imprimées à Genève en 1750, par M. Z***, peintre de l'académie de Saint-Luc*, s. l., 1751.

BAILLET DE SAINT-JULIEN (baron de), Louis-Guillaume, ou ESTÈVE, Pierre,

[anonyme], *Lettre à un partisan du bon goût sur l'exposition des tableaux faite dans le grand Sallon du Louvre*, s. l., s. d. (C.D., t. 6, n° 74).

BANIER, Antoine (abbé de), *La mythologie et les Fables expliquées par l'histoire* ; par M. l'Abbé Banier, de l'Académie des Inscriptions & Belles-Lettres, 3 vols, Paris, Briasson, 1738-1740.

BASTIDE, Jean-François de, *Les gradations de l'amour*, Amsterdam et Paris, Mérigot jeune, 1772.

BAUDOIN, Jean, *Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques [sic.] des vertus, des vices, des arts, des sciences [...]*, Amsterdam, A. Braakman, 1698 (1^{re} éd., Paris, l'auteur, 1636).

BENSÉRADE, Isaac de ; LULLY, Jean-Baptiste, *Ballet de Psyché, ou de la puissance de l'amour danse par sa Majesté le 16, jour de Janvier 1656*, Divisé en deux parties : Dans la première sont représentées les beautés & les délices du Palais d'Amour, Et dans la seconde, l'Amour même y divertit la belle Psyché par la représentation d'une partie des merveilles qu'il a produites, Paris, Impr. de R. Rallard, 1656.

BEREY, Claude-Auguste, *Histoire de la monarchie française, où se voient les portraits de tous ses rois, depuis Pharamond jusqu'à Louis XIV, à présent régnant, avec un abrégé historique, sous chacun d'eux, de leurs vies et des actions les plus remarquables de leurs règnes*, Paris, Perey, 1711.

BLONDEL, Jacques-François, *Architecture française*, exéc. sous les auspices du Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts sous le contrôle de MM. Guadet et Pascal, repr., 2 vol., Paris, E. Lévy, 1910 (1^{re} éd., Paris, C.-A. Jombert, 1752).

BLONDEL, Jacques-François, *Cours d'architecture ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments : contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes*, 6 vol., Paris, Desaint et Vve Desaint, 1771-1777.

BLONDEL, Jacques-François, *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, 2 vol., Paris, C.-A. Jombert, 1737-1738.

BOFFRAND, Germain, *Livre d'architecture : contenant les principes généraux de cet art, et les plans, élévations et profils de quelques-uns des bâtiments faits en France & dans les pays étrangers*, Paris, Cavelier, 1745.

BOISARD, Jean Jacques François Marin, *Fables*, Paris, Lacombe, 1773 ; t. 1.

BOMBELLE (marquis de), (prénom inconnu), *Journal*, Genève, Droz, 1977, t. 1.

BONAIR, Henri Stuart de, *Histoire de France, depuis Pharamond jusqu'à Louis le Grand, [...] avec un discours à la gloire de monseigneur le Dauphin, [...] avec les portraits des rois et des reines, suivant les véritables originaux*, Paris, A. Besoigne, 1688.

- BOUDARD, Jean-Baptiste, *Iconologie tirée de divers auteurs*, Paris, Tilliard, 1759.
- BOURGEOIS, Thomas, « Psyché » ; « L'Amour et Psyché », dans *Cantatas*, Philippe Courbois ; Thomas Bourgeois, éd. David Tunley, New-York, Garland Publications, 1991 (Musique manuscrite, s. l., s. d. [v. 1718]).
- BOULMIERS, M. des, [anonyme], « Exposition des peintures, sculptures et gravures de MM. de l'Académie royale dans le Salon du Louvre, 1769 », *M.F.*, octobre 1769, t. 1, pp. 177-203.
- BOULMIERS, M. des, [anonyme], « Suite de l'exposition des peintures, sculptures et gravures de MM. de de l'Académie royale dans le Salon du Louvre, 1769 », *M.F.*, octobre 1769, t. 2, pp. 190-199.
- BOYER, [prénom inconnu][anonyme], « Vision du Juif Ben-Esron, fils de Sépher, marchand de tableaux », Amsterdam, s. n., 1773, pp. 10-12.
- BRICE, Germain, *Description de la ville de Paris, et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*, , Paris, Librairies Associes, 2 vol., 1752 (1^{re} éd., Paris, Vve Audinet, 1684).
- CAPPERONNIER, Claude, *Apologie du Télémaque, contre les sentiments de monsieur de Voltaire, tirés de son Essai sur le poëme épique*, Paris, P. Ribou, 1736.
- CAYLUS (comte de), Anne Claude Philippe de Pestels de Lévis de Tubières de Grimoard [anonyme], « Beaux-arts », *M.F.*, octobre 1750, pp. 132-141 ; novembre 1750, p. 151.
- CAYLUS (comte de), Anne Claude Philippe de Pestels de Lévis de Tubières de Grimoard, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, et romaines*, Paris, Desaint et Saillant, 7 vol., 1752-1767.
- CAYLUS (comte de), Anne Claude Philippe de Pestels de Lévis de Tubières de Grimoard, *Mémoire sur la peinture à l'encaustique*, Paris ; Genève, Pissot, 1755.
- CAYLUS (comte de), Anne Claude Philippe de Pestels de Lévis de Tubières de Grimoard, *Nouveaux sujets de peinture et de sculpture*, Paris, Dechesne, 1755.
- CAYLUS (comte de), Anne Claude Philippe de Pestels de Lévis de Tubières de Grimoard [anonyme], *Description d'un tableau représentant le sacrifice d'Iphigénie peint par M. Carle Vanloo*, Paris, Duchesne, 1757.
- CHALONS, [prénom inconnu], *Histoire de France composée, par M. de Chalons, prêtre de l'Oratoire, par ordre et sous les yeux de M. de Harlay, premier Président au Parlement de Paris*, 3 vol., Paris, Pierre Jean Mariette, 1734 (1^{re} éd., Paris, Mariette, 1720).
- COCHIN, Charles-Nicolas [anonyme], « Supplication aux Orfèvres, Ciseleurs, Sculpteurs en bois pour les appartements & autres, par une société d'Artistes », *M.F.*,

décembre 1754, pp. 178-187.

COCHIN, Charles-Nicolas, [anonyme], « Lettre à M. l'Abbé R*** sur une très-mauvaise plaisanterie qu'il a laissé imprimer dans le Mercure du mois de Décembre 1754, par une société d'Architectes, qui pourroient bien aussi prétendre être du premier mérite & de la première réputation, quoi qu'ils ne soient pas de l'Académie », *M.F.*, février 1755, pp. 148-171.

COCHIN, Charles-Nicolas, *Recueil de quelques pièces contenant les arts, extraites de plusieurs « Mercure de France », Paris, C.-A. Jombert, é vols, 1757-1771.*

COCHIN, Charles-Nicolas, [anonyme], « Discours sur la connaissance des arts fondés sur le dessin et particulièrement de la peinture », *M.F.*, mars 1759, pp. 171-194.

COCHIN, Charles-Nicolas, [anonyme], « Réponse de M. C*** à des observations d'Amateurs », *M.F.*, mai 1760, p. 152-162.

COCHIN, Charles-Nicolas ; GRAVELOT, Hubert François, *Iconologie par figures, ou Traité complet des allégories, emblèmes & c.*, 2 vol., Paris, Le Pan, 1789.

COLLE, Charles, [sans titre], *Journal et mémoire*, nouv. éd. augm. par H. Bonhomme, Paris, Firmin-Didot, 1868, t. I, p. 242.

CORDEMOY, Louis-Géraud de, *Histoire de France*, 2 vol., Paris, Coignard, 1685-1689.

CRÉVIER, Jean-Baptiste-Louis, *Histoire des empereurs romains depuis Auguste jusqu'à Constantin*, t. 8, Amsterdam, J. Westein, 1753.

CRÖY-SOLRE (duc de), Emmanuel, *Journal de cour*, t. 4 et 5, Clermont-Ferrand, Paleo, 2005.

DANCHET, Antoine et al., *Télémaque : tragédie [...] représentée pour la première fois par l'Académie royale de Musique l'onzième jour de novembre 1704*, opéra composé par A. Campra, Paris, J.B.C. Ballard, 1730 (1^{re} éd., Paris, C. Ballard, 1704 ; Paris, P. Ribout 1714).

DANIEL, Gabriel (abbé), *Abrégé de l'histoire de France depuis l'établissement de la monarchie française dans les Gaules*, Paris : D. Mariette, 1731 (1^{re} éd., Paris, D. Mariette, 1723-1724).

DANIEL, Gabriel (abbé), *Histoire de France, depuis l'établissement de la monarchie française dans les Gaules*, Paris, Mariette, t.1, 1727 (1^{re} éd., Paris, S. Bernard, 1696).

DANTE ALIGHIERI, *La Comédie de Dante, de l'Enfer, du Purgatoire et Paradis, mise en ryme françoise et commentée par M. B. Grangier*, Paris, Vve Drobet et J. Cesselin, 1596-1597.

DANTE ALIGHIERI, *La Divine Comédie de Dante Alighieri, contenant la description de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis*, traduit en français par le comte Colbert

d'Estouteville, Paris, Sallior, successeur de Didot jeune, 1796.

DAUDÉ DE JOSSAN [prénom inconnu][anonyme], *Lettre sur les peintures, gravures et sculptures qui ont été exposées cette année au Louvre par M. Raphaël, peintre de l'Académie de S. Luc [...] à M. Jérôme, son ami, rapeur de tabac et riboteur*, Paris, Delalain, 1769.

DAUDÉ DE JOSSAN [prénom inconnu][anonyme], *Sentiments sur les ouvrages du Salon*, s. l. s. d. [1769].

DAUDÉ DE JOSSAN [prénom inconnu][anonyme], *Éloge des tableaux exposés au Louvre, le 26 août 1773, suivi de l'entretien d'un lord avec M. l'abbé A****, Paris, s. n., 1773.

DESFONTAINES (abbé), Pierre-François-Guyot [anonyme], [sans titre], *Observations sur les écrits modernes*, Paris, Chaubert, 1735-1743, t. XIV, lettre 208 (13 septembre 1738), pp. 301-309.

DESFONTAINES (abbé), Pierre-François-Guyot [anonyme], « Exposition de peinture, sculpture et gravures », *Observations sur les écrits modernes*, Paris, Chaubert, 1735-1743, t. XIX, lettre 275 (26 septembre 1739), pp. 113-120.

DESFONTAINES (abbé), Pierre-François-Guyot [anonyme], « Exposition de peinture, sculpture et gravures », *Observations sur les écrits modernes*, Paris, Chaubert, 1735-1743, t. XXII, 1740, lettre 328, pp. 281-287.

DESFONTAINES (abbé), Pierre-François-Guyot [anonyme], « Exposition des tableaux de l'Académie », *Observations sur les écrits modernes*, Paris, Chaubert, 1735-1743, t. XXV, 1741, lettre 374, pp. 330-336.

DESFONTAINES (abbé), Pierre-François-Guyot [anonyme], « Exposition des tableaux de l'Académie de peinture et de sculpture », *Observations sur les écrits modernes*, Paris, Chaubert, 1735-1743, t. XXIX, 1742, lettre 435, pp. 352-358.

DESMARETS DE SAINT-SORLIN, Jean, *Clovis ou la France chrétienne, poème héroïque*, avec une introduction, des notes, des variantes de l'édition de 1673, un glossaire [...] des appendices [...] par Félix R. Freudmann, et avec une notice bibliographique par H. Gaston Hall, Louvain, Nauwelaerts ; Paris, B.-Nauwelaerts, 1972 (1^{re} éd., Paris, A. Coubé, 1657).

DEZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine-Nicolas, *Voyage pittoresque de Paris, ou Description des maisons royales, châteaux et autres lieux de plaisance situés à 15 lieues aux environs de cette ville*, Paris, De Bure l'aîné, 1768 ; 1779 (1^{re} éd. Paris, De Bure l'aîné, 1755).

DEZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine-Nicolas, *Voyage pittoresque de Paris, ou indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture*

- et architecture*, Paris, De Bure l'aîné, 1779 (1^{re} éd., Paris, De Bure l'aîné, 1749).
- DIDEROT, Denis (éd.), *Encyclopédie : ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de gens de lettres / Mis en ordre & publié par M. Diderot ; quant à la partie mathématique, par M. d'Alembert*, 35 vol., Paris, Briasson, 1751-1780.
- DIDEROT, Denis ; GRIMM (baron de), Friedrich Melchior [anonyme], [sans titre], *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, revue par M. Tourneux, vol. I (1877), 24 août 1750, pp. 460-466 ; 17 septembre 1750, pp. 469-473, Paris, Garnier, 1877-1882.
- DIDEROT, Denis, *Œuvres complètes*, Nendeln, Kraus reprint, 1966 (1^{re} éd. Paris, Garnier frères, 1876).
- DIDEROT, Denis, *Essai sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, textes établis par J. Chouillet, Paris, Hermann, 1984.
- DU CHASTEAU, [prénom inconnu], [anonyme], « Réponse aux vers de M. Gresset sur les tableaux exposés à l'Académie royale de peinture, au mois de septembre 1737 », *Nouveaux Amusements du cœur et de l'esprit*, La Haye, Zacharie Chastelain, 1737-1745, t. III., 1742, pp. 444-449.
- DU PERRON, [prénom inconnu], *Discours sur la peinture et sur l'architecture dédié à Madame de Pompadour*, Paris, Prault père, 1758.
- DU PONT DE NEMOURS, Samuel, « Lettres sur les Salons de 1773, 1777 et 1779 adressées par Du Pont de Nemours à la margrave Caroline-Louise de Bade », *Archives de l'art français*, nouv. pér., t. 2, 1908, pp. 7-41.
- DUBOS (abbé), Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, P.-J. Mariette, 3 vol., 1733 (1^{re} éd., Paris, J. Mariette, 1719).
- DUBOS (abbé), Jean-Baptiste, *Histoire critique de l'établissement de la Monarchie française dans les Gaules*, Paris, Osmont, 1734.
- DUBUISSON, Simon-Henri, [sans titre], *Mémoires secrets du XVIII^e siècle. Lettres du commissaire Dubuisson au marquis de Caumont (1735-1741)*, lettre 12 (20 novembre 1737), éd., A. Rouxel, Paris, P. Arnould, 1882, pp. 403-404 ; lettre 8 (septembre 1739), pp. 580-581.
- DULAURE, Jacques Antoine, *Nouvelle description des curiosités de Paris, contenant les détails historiques et descriptifs des maisons royales, des villes, bourgs, villages, châteaux, etc. remarquables*, 2 vols, Paris, Lejay, 1785 ; 1786 ; 1791.
- DUPLEIX, Scipion, *Mémoires des Gaules depuis le déluge jusques à l'establissement de la monarchie française, avec l'estat de l'Église et de l'Empire depuis la naissance de Jésus-Christ attendant en suite l'entière histoire de France*, 5^e éd., Paris, C. Sonnius,

1639 (1^{re} éd., Paris, C. Sonnius, 1619).

DU P..., *Lettre sur le Salon de M.DCC.LXIII. Lettre sur les arts, écrite à Monsieur d'Yfs de l'Académie royale des belles lettres de Caen par M. du P... académicien associé*, s. l., s. d. (C.D., t. 48, n° 1289).

ESPRINCHARD, Jacques, *L'Histoire auguste, contenant les vies des empereurs romains depuis Jules Caesar jusques à Rodolphe II*, 2^e éd., Paris, S. Crespin, 1610 (1^{re} éd., Paris, 1591).

ESTÈVE, Pierre, [anonyme], « Lettre à un ami sur l'exposition des tableaux, faite dans le grand Salon du Louvre, le 25 août 1753 », s. l., s. d., 1753 (C.D., t. 5, n° 56).

FAGAN, Barthélemy Christophe, « L'Esclavage de Psyché, opéra-comique en trois actes, par Mrs Pansart & Fagan ; représenté pour la première fois sur le Théâtre de la Foire S. Germain, le 3 Février 1731 », dans *Théâtre de M. Fagan, et autres œuvres du mesme auteur*, Nouvelle édition, t. 4, Paris, N.B. Duchesne, 1761.

FAYDIT, Pierre-Valentin, *La Télémacomanie, ou la Censure et critique du roman intitulé : « Les Aventures de Télémaque »*, Eleutéropole, P. Philalèthe, 1700.

FÉLIBIEN, André, *Conférences de l'académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, réimpr., Genève, Minkoff, 1973 (1^{re} éd., Paris, F. Léonard, 1668).

FLAVIUS JOSÈPHE, *Nouvelle traduction de l'historien Josèphe, faite sur le Grec, avec des notes historiques et critiques*, trad. le R.P. Gillet, t. 4, Paris, J.-L. Nyon, 1757.

FRÉRON, Élie-Catherine, *Réponse de l'amateur à la première lettre sur la peinture*, s. l., s. d. [entre 1750 et 1751]. (C.D., t. 4, pièces 39 à 52).

FURETIÈRE, Anoine, *Dictionnaire universel*, 2^e éd., 2 vols, La Haye et Rotterdam, Arnoud et Reinier Leers, 1702.

GARRIGUES DE FROMENT (abbé, Antoine-Joseph, dit), [anonyme], *Sentiments d'un amateur sur l'exposition des tableaux du Louvre et la critique qui en a été faite*, s. l., s. d. (C. D., t. 6, n° 69).

GAUCHER, Charles-Étienne, *Iconologie, ou Traité de la science des allégories, en 350 figures gravées d'après les dessins de MM. Gravelot et Cochin*, 4 vol., Paris, Lattré, s. d. [1791].

GOUGENOT (abbé), Louis [anonyme], *Lettre sur la peinture, la sculpture et l'architecture à M****, Amsterdam, s. n., 1749. (C.D., t. 4, pièces 39 à 52).

GRESSET, Jean-Baptiste-Louis, « Vers de M. Gresset, sur les tableaux exposés à l'Académie royale de peinture, au mois de septembre 1737 », *Nouveaux Amusements du cœur et de l'esprit*, t. II, 1741, pp. 403-406.

GUEUDEVILLE, Nicolas, *Critique générale des Aventures de Télémaque*, Cologne, les héritiers de P. Marteau, 1700.

GRÉGOIRE DE TOURS, *Histoire des Francs*, trad. en français par M. Guizot et R. Fougère, Clermont-Ferrand, 2001, première partie, Livre II.

HURTAUT, Pierre-Thomas-Nicolas, *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs*, Paris, Moutard, 1779.

L*** [Sieur], *Abrégé de l'histoire de vingt-quatre pères de l'Église ; Histoire abrégée des empereurs romains depuis Jules César jusqu'à Constantin le Grand ; Caractères de cinquante-huit des meilleurs historiens, orateurs & poètes grecs, latins & français*, Paris, Tautin ; Morel le Jeune et Musier fils, 1732.

LA FONT DE SAINT-YENNE, Étienne [anonyme], *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, Paris, La Haye, 1747. (C.D., t. 2, pièces 20 à 30).

LA FONT DE SAINT-YENNE, Étienne [anonyme], *Lettre de l'auteur des 'Réflexions sur la peinture' et de l' 'Examen des ouvrages exposés au Louvre en 1746'*, s. l., s. d. [1747]. (C.D., t. 2, pièces 20 à 30).

LA FONT DE SAINT-YENNE, Étienne, *Œuvre critique*, éd. Étienne Jollet, Paris, École nationale des Beaux-Arts, 2001.

LA FONTAINE, Jean de, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, Paris, J.-G. Ninon, 1708.

LA FONTAINE, Jean de, « Psyché » dans *Œuvres diverses*, Paris, Didot, 1729, t. 3.

LA FONTAINE, Jean de, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, éd. et établie par Françoise Charpentier, Paris, Flammarion, 1990 (1^{re} éd., Paris, Barbin, 1669).

LA SERRE, Jean Puget de, *Les Amours de dieux, de Cupidon et de Psyché, du Soleil et Clytie, de Jupiter et Danaé, de Jupiter et Io, de Jupiter et Callisto, de Neptune et Amphitrite, avec celles d'Orphée et sa descente aux enfers*, Paris, E. d'Aubin, 1624.

LACOMBE, Jacques [anonyme], *Le Salon, en vers et en prose ou jugement des ouvrages exposés au Louvre en 1753*, s. l., s. d. (C.D., t. 6, n° 69)

LACOMBE DE PREZEL, Honoré, *Dictionnaire iconologique, ou Introduction à la connaissance des peintures, sculptures, estampes, médailles, emblèmes, devises, etc.*, Paris, Hardouin, 1779.

LA GARDE, Philippe Bridard (abbé de) [anonyme], *Observations des amateurs sur les tableaux exposés au Salon*, s. l., 1761 (C.D., t. 7, n° 94).

LA GARDE, Philippe Bridard (abbé de) [anonyme], « Observations sur les tableaux, sculptures et gravures exposés au Salon du Louvre le 25 août 1767 », *M.F.*, t. 1, septembre 1767, pp. 172-182.

LA GARDE, Philippe Bridard (abbé de) [anonyme], « Suite des Observations sur les

tableaux, sculptures et gravures exposés au Salon du Louvre le 25 août 1767 », *M.F.*, octobre 1767, article IV, pp. 161-179.

LA PORTE, Joseph (abbé de) [anonyme], « Le Salon des tableaux », *L'Observateur littéraire*, t. 5, 6 septembre 1759, lettre 5, pp.111-113.

LA PORTE, Joseph (abbé de) [anonyme], *Observations d'une société d'amateurs sur les tableaux exposés au Salon cette année 1761, tirés de l'Observateur littéraire de M. l'abbé de La Porte*, s. l., 1761.

LA PORTE, Joseph (abbé de) [anonyme], « Description des tableaux exposés au Salon du Louvre, avec des remarques. Par une Société d'amateur », *M.F.*, septembre 1763, pp. 197-206 (C. D., t. 8, n° 99).

LAUGIER (abbé de), Marc-Antoine, *Essai sur l'architecture*, Paris, Duchesne, 1753.

LAUJON, Pierre, *Silvie, pastorale héroïque en trois actes, avec un prologue, représentée devant le roi, sur le Théâtre des petits Appartements à Versailles*, dans *Divertissements du théâtre des petits appartements pendant l'hiver de 1748 à 1749*, t. 3, s. l. [Imprimée par exprès commandement de Sa Majesté], 1749.

LE BEUF (abbé), Jean [anonyme], *Dissertation sur plusieurs circonstances du règne de Clovis, et en particulier sur l'antiquité des monnaies de nos rois et de celles qui portent le nom de Soissons ; qui a remporté le prix dans l'Académie française de Soissons, en l'année 1738*, Paris, J.-B. Delespine, 1738.

LE BLANC (abbé), Jean-Bernard, *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture et sculpture de l'année 1747 et en général sur l'utilité de ces sortes d'exposition*, à R.D.R..., Paris, 1747.

LE BLANC (abbé), Jean-Bernard, *Observations sur les ouvrages de MM. de l'Académie de peinture et de sculpture, exposés au Salon du Louvre en l'année 1753 et sur quelques écrits qui ont rapport à la peinture*, à M. le président de B***, s. l., 1753 (C.D., t. 5, n° 63).

LE GENDRE, Louis, *Histoire de France, contenant le règne des rois des deux premières races*, Paris, J. et M. Guignard, 1700.

LE MENU DE SAINT PHILIBERT, Christophe, *Le Retour d'Aminte, cantatille à voix seule et symphonie, gravée par Labassée*, musique imprimée, Paris, Le Menu, 1761.

LE TASSE, *L'Aminte du Tasse, pastorale, traduit de l'italien en vers françois*, Paris, C. Barbin, 1666.

LE TASSE, *Nouvelle traduction française de l'Aminte du Tasse, avec le texte à côté par Pecquet*, Paris, Nyon fils, 1734.

LE TASSE, *L'Aminte*, trad. par Lescalopier de Nourar, Paris, A. Cailleau ; G. A. Depuis, 1735.

- LEDOUX, Claude Nicolas, *L'Architecture de C. N. Ledoux*, Princeton, New Jersey, Princeton Architectural Press, 1984 (1^{re} éd., Paris, Lenoir, 1847).
- LEDOUX, Claude Nicolas, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, t. 1, Paris, Hermann, 1997 (1^{re} éd., Paris, chez l'auteur, rue Neuve d'Orléans, 1804).
- LEDOUX, Claude Nicolas, *Prospectus de L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Arc-et-Sénans, Fondation Claude-Nicolas-Ledoux, 1985 (1^{re} éd., Paris, C. F. Patris, 1802).
- LIEUDÉ DE SEPMANVILLE, Cyprien-Antoine de, *Réflexions nouvelles d'un amateur des beaux-arts, adressées à M. de ***; pour servir de suppléments à la lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture etc.*, de l'année 1747, s. l., s. d. [1747]. (C.D., t. 2, pièces 20 à 30).
- LIMOJEON DE SAINT-DIDIER, Ignace François, *Clovis, poème*, avec les *Lettres critiques sur le poème de Clovis* et une *Lettre sur le nouveau poème de Clovis*, par M. Poisson V. De Gomez, Paris, P. Prault, 1725.
- M. L. R., *Les Curiosités de Paris, de Versailles, de Marly, de Vincennes, de Saint-Cloud et des environs, avec les antiquitez justes et précises sur chaque sujet et les adresses pour trouver facilement tout ce que ces lieux renferment d'agréable et d'utile*, 2 vol.; Paris, les libraires associés, 1778 (1^{re} éd., Paris, Saugrain, 1716).
- M. A. O. I. E. A., *Abrégé de la vie des empereurs romains d'Orient et d'Occident, depuis Jules César jusques à Charlemagne, enrichis de quatrains fort convenables à leur vie*, Paris, S. Eschart, 1666.
- MARCEL, Guillaume, *Histoire de l'origine et des progrès de la monarchie française, suivant l'ordre des temps*, 7 vol., Amsterdam, Schette, 1705.
- MATHON DE LA COUR, Charles-Joseph, *Lettre à Madame***, sur les peintures, les sculptures et les gravures exposées dans le sallon du Louvre cette année, 1763*, s. l., 1763.
- MATHON DE LA COUR, Charles-Joseph, *Lettres à Monsieur***, sur les peintures, les sculptures et les gravures exposées au sallon du Louvre en 1765*, Paris, Bauche et Dhoury, 1765.
- MERCY-ARGENTEAU, Florimond de, *Correspondance secrète entre Marie-Thérèse et le Cte de Mercy-Argenteau : avec les lettres de Marie-Thérèse et de Marie-Antoinette*, Num. BNF de l'éd., 2002 (1^{re} éd., Paris, F. Didot frères, fils, 1874).
- MÉZERAY, François-Eudes de, « Clovis », *Abrégé chronologique de l'histoire de France, contenant l'origine des Français et leur établissement dans les Gaules avant Clovis et le règne des rois de France des deux premières races, avec la vie des reines*,

nouv. éd. augmentée, t. 1, Paris, C. Robustel, 1717 (1^{re} éd., Paris, L. Billaine, 1667-1668), pp. 310-321.

MÉZERAY, François-Eudes de, *Histoire de France, depuis Pharamond jusqu'à maintenant. Œuvre enrichie de plusieurs belles et rares antiquités et d'un abrégé de la vie de chaque reine, [...] avec les portraits au naturel des rois, des reines, [...]*, Paris, M. Guillemot, 3 vol., 1685 (1^{re} éd., Paris, M. Guillemot, 1643-1651).

MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin, « Psyché », *Les Œuvres de Monsieur de Molière, reveuës, corrigées et augmentées par Vivot et C. Varlet, sieur de La Grange*, Paris, D. Thierry, C. Barbin et P. Trabouillet, 1682, t. 6.

MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin, « Psyché, tragi-comédie et ballet », dans *Œuvres*, t. 6, Paris, 1734 (1^{re} éd., Paris, P. Le Monnier, 1671).

MONTFAUCON, Bernard, *Les monuments de la monarchie française*, Paris, J.-M. Gandouin et P.-F. Giffart, 1729-1733, t. 1 : *L'origine des Français et la suite des rois jusqu'à Philippe I^{er} inclusivement*, 1729.

MORÉRI, Louis, *Grand dictionnaire historique, ou, Le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, éd. corrigée & considérablement augmentée, Basle, J. Brandmuller, t. 8, partie 2, 1731-1732 (1^{re} éd., Lyon, J. Girin et B. Rivière, 1674).

NEUFVILLE DE BRUNHAUBOIS-MONTADOR, Jean-Florent-Joseph de [anonyme], *Description raisonnée des tableaux exposés au Louvre. Lettre à Mme la marquise de S. P. R.*, Paris, s. n., 1738.

NEUFVILLE DE BRUNHAUBOIS-MONTADOR, Jean-Florent-Joseph de [anonyme], *Description raisonnée des tableaux exposés au Louvre. Lettre à Mme la marquise de S. P. R.*, Paris, s. n., 1739.

NEUFVILLE, Philippe de, *Les soupirs et la solitude d'Aminte à Carlis*, Paris, Antoine de Sommaville, 1624.

PAILLET, Alexandre-Joseph, *Catalogue de tableaux et dessins originaux des plus grands maîtres des différentes écoles, morceaux à gouasse [sic.], terres-cuites, pierres gravées & pâtes de composition, &c. qui composoient le cabinet de feu Charles Natoire*, Paris, Chariot, 1778.

PELLEGRIN (abbé), Simon-Joseph, *Télémaque, tragédie, représentée par l'Académie royale de musique, pour la première fois par la même académie le jedy quinzième jour de novembre 1714, et pour la 2e fois, le [...] 23 février 1730*, Paris, J.-B.-C. Ballard, 1730 (1^{re} éd., Paris, Ballard, 1714).

PETITY (abbé de), Jean-Raymond, *Le Manuel des artistes et des amateurs, ou Dictionnaire historique et mythologique des emblèmes, allégories, énigmes, devises, attributs et symboles*, Paris, J.-P. Costard, 1770.

- PIDANSAT DE MAIROBERT, Mathieu-François, *Anecdotes sur Mme la comtesse du Barri*, s. l., 1775.
- PIGANIOL DE LA FORCE, Jean-Aymar, *Description de Paris, de Versailles, de Marly, de Meudon, de S.-Cloud, de Fontainebleau, et de toutes les autres belles maisons et châteaux des environs de Paris*, 8 vol., Paris, C.-N. Poirion, 1742.
- PIGANIOL DE LA FORCE, Jean-Aymar, *Nouvelle description des chasteaux et parcs de Versailles et de Marly*, [...], Paris, P.-F. Didot jeune, 1764 (1^{re} éd., Paris, F. et P. Delaune, 1701).
- PILES, Roger de, *Abrégé de la vie des peintres: avec des réflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, & de l'utilité des estampes*, Paris, repr. Darmstadt, 1985 (1^{re} éd., Paris, François Muguet, 1669).
- PILES, Roger de, *Cours de peinture par principe*, Amsterdam et Leipsick, Arkstée & Merkus, 1766.
- PILES, Roger de, *L'idée du peintre parfait*, préf. Et annoté par X. Carrère, Paris, le Promeneur, 1993 (1^{re} éd., Paris, 1699)
- PUGET DE LA SERRE, Jean, *Les Amours des dieux, de Cupidon et Psyché, du Soleil et Clytie, de Jupiter et Danaé, de Jupiter et Io, de Jupiter et Calisto, de Neptune et Amphitrite, avec celles d'Orphée et sa descente aux enfers*, Paris, D. de Cay, 1624.
- PULTARQUE, *Les Vies des hommes illustres*, Paris, Compagnie des Librairies, 1762.
- QUESNEY, François, *Physiocratie ou Constitution naturelle du gouvernement le plus avantageux au genre humain*, Leyde ; Paris, Merlin, 1768-1769.
- RAMSAY, Andrew Michael, *Discours de la poésie épique et de l'excellence du poème de Télémaque*, suivi des *Aventures de Télémaque* par Fénelon, 2 vol., Paris, F. Delaulne, 1717.
- RAMSAY, Andrew Michael, *Essay de politique où l'on traite de la nécessité, de l'origine des droits, des bornes et des différentes formes de la souveraineté selon les principes de l'auteur de Télémaque*, La Haye, H. Scheurleer, 1719.
- RENOU, Antoine [anonyme], *Dialogues sur la peinture, seconde édition enrichie de notes*, 2^{ème} éd., Paris, Tartouillis, s. d. [1773]. (C.D., t. 10, n° 147).
- RIBAUD DE LA CHAPELLE, Jacques, *Dissertation sur le règne de Clovis*, s. l., 1741.
- RIPA, Cesare, *Iconologie ou La Science des emblèmes, devises, etc.*, 2 tomes en 1 vol., Amsterdam, A. Braakman, 1698.
- SAINT-YVES, [prénom inconnu] [anonyme], *Observations sur les arts et sur quelques morceaux de peinture et sculpture exposés au Louvre, où il est parlé de l'utilité des embellissements dans les villes*, Leyde, Elias Luzac Junior, 1748. (C.D., t. 3, pièces 31 à

38).

SALIGNAC DE LA MOTHE FÉNELON, François de, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, 2^e éd, Paris, J. Estienne, 1734 (1^{re} éd., 1717 ; Paris, T. Legras, 1740).

SAUGRAIN, Claude-Marin, *Les Curiosités de Paris, de Versailles, de Marly, de Vincennes, de Saint-Cloud et des environs, avec les antiquitez justes et précises sur chaque sujet et les adresses pour trouver facilement tout ce que ces lieux renferment d'agréable et d'utile, ouvrage enrichi d'un grand nombre de figures en taille-douce*, Paris, Saugrain l'aîné, 1723 (1^{re} éd., Paris, Saugrain aîné, 1716).

SAVARON, Jean, *De la sainteté du roi Louis, dit Clovis, avec les preuves et autorités, et un abrégé de sa vie remplie de miracles*, 3^e éd., revue et augmentée, Lyon, N. Jullieron, 1622.

SUÉTONE, *Des Vies des douze Césars, empereurs romains, avec leurs portraits en taille douce, traduit en français par M. Du Teil*, Amsterdam, L & D. Elzevier, 1663.

SUÉTONE, *Histoire des empereurs romains, écrite en latin par Suétone et traduite en français par D. B.*, nouv. éd., Paris, Nicolas Le Gras, 1700.

TANNEVOT, Alexandre [anonyme], « Lettre à M. D*** sur celles qui ont été publiées récemment concernant la peinture, la sculpture, l'architecture », *M.F.*, décembre 1748, t. I., pp.136-146. (C.D., t. 3, pièces 31 à 38).

THIÉRY, Luc-Vincent, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris [...]*, 2 vol., Paris, Hardouin et Gatty, 1786-1787.

THIÉRY, Luc-Vincent, *Paris tel qu'il était avant la Révolution ou description raisonnée de cette ville, de sa banlieue [...]*, 2 vol., Paris, Delaplace, 1795-1796.

VIEN, Joseph-Marie, *Académie royale de peinture et de sculpture (France), adressé à l'Assemblée nationale, par la presque totalité des officiers de l'Académie royale de peinture & de sculpture [...], Projet de statuts et règlements pour l'Académie royale de peinture & de sculpture [...], Observations faisant suite à l'adresse des officiers de l'Académie de peinture & de sculpture à l'Assemblée nationale*, Paris, Veuve Hérisant, 1790.

VIEN, Joseph-Marie, *Messieurs du Comité de constitution par les officiers de l'Académie royale de peinture & de sculpture, en apportant leur nouveau plan de statuts*, signés par MM. Vien, Vanloo, Bachelier *et al.*, 1995, Reprod., Num. BNF de l'éd., s. 1., Micro Graphix, cop. 1992 (1^{re} éd., Paris, Veuve Hérisant, 1791).

VIEN, Joseph-Marie, *Précis motivé par les officiers de l'Académie royale de peinture & de sculpture, & plusieurs académiciens [...]*, 1995, Reprod., Num. BNF de l'éd., s. 1., Micro Graphix, cop. 1992 (1^{re} éd., Paris, Veuve Hérisant, 1791).

VIEN, Joseph-Marie, *Rapport au nom de la commission nommée pour examiner les*

discours envoyés sur cette question proposée par la section de peinture : Quelle a été et quelle peut être encore l'influence de la peinture sur les mœurs et le gouvernement d'un peuple libre? [...], Paris, Baudouin, imprimeur de l'Institut national, 1798.

VILLIERS, Pierre, *Manuel du voyageur aux environs de Paris* [...], 2 vol., Paris, Favre, An 10 (1802).

VOISENON (abbé), Claude-Henri de Fusée de ; ABEILLE, Louis-Paul, « L'Amour et Psyché, divertissement en un acte; représenté devant Leurs Majestés à Fontainebleau le jeudi 21 octobre & 11 novembre 1762 », dans *Les Fêtes de Paphos, ballet héroïque, représenté pour la première fois, par l'Académie royale de musique, le... 9 may 1758* [1^{er} acte : Vénus et Adonis, par J.-B. Collet de Messine ; 2^e acte : Bacchus et Érigone, par C.-A. Leclerc de La Bruère ; 3^e acte : L'Amour et Psyché, par l'abbé C.-Henri Fusée de Voisenon.], éd. Christophe-Jean-François Ballard, 2^e éd., Paris, De l'imprimerie de Christophe Ballard. 1762 (1^{re} éd., Paris, Vve Delormel et fils, 1758).

VOLTAIRE, *Le temple de l'amitié et le temple du goût*, s. l., Hierome Print-All, 1733.

WATELET, Claude-Henri [anonyme], *Lettre des jeunes élèves de peinture à Mr. L...F...*, Paris, s. n., 1747.

Études

« s. t. », [anonyme], *Revue universelle des arts*, 1858, t. 2, p. 82.

« Fragonard », [anonyme], *Grands peintres*, n^o 19, Paris, F. Magazine, 1987.

« Fragonard », [anonyme], *Regards sur la peinture*, n^o 81, Paris, Fabbri, 1988.

Sur M. Vien, [anonyme], In-8^o, Extrait du *Moniteur*, 1809.

« L'Opéra royale de Versailles », *Connaissance des arts*, hors-série, n^o 433, 2010, Paris, Société française de promotion artistique, 2010.

« Promenades françaises au musée de Tours », [anonyme], *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, s. l., s. d., pp. 511-516.

Tableaux anciens, objets d'art, meubles et sièges du XVIII^e siècle, tapisseries des XVII^e et XVIII^e siècles : dont une très rare suite de neuf tapisseries de Beauvais dite Première tenture chinoise, cat. de vente, Paris, Palais Galliera, 30 mai 1973, Paris, P. Touzet et al., 1973.

Catalogue des tableaux exposés au musée de Troyes, fondé et dirigé par la Société académique de l'Aube, [anonyme], 3^e éd., Troyes, impr. De Dufour-Bouquot, 1879.

Catalogue des tableaux exposés au musée de Troyes, fondé et dirigé par la Société académique de l'Aube, [anonyme], 8^e éd., Troyes, Musée, 1911.

- Tableaux de la galerie du Château de Châteaufort-sur-Loire*, [anonyme], Paris, 1786.
- AARON, Olivier, *Jean-Baptiste Marie Pierre : 1714-1789*, Paris, Galerie de Bayser, 1993.
- AARON, Olivier ; LESUR, Nicolas, « Jean-Baptiste-Marie Pierre des scènes villageoises aux fastes de l'Orient », *Estampille. L'objet d'art*, 2002, n° 365, pp. 68-75.
- AARON, Olivier ; LESUR, Nicolas, *Jean-Baptiste Marie Pierre, 1714-1789, Premier peintre du roi*, Paris, Arthena, 2009.
- ACKROYD, Paul, « Nicolas Lancret's The Four Times of Day », *National Gallery technical bulletin*, 2004, n° 25, pp. 48-61.
- ADAM, Florence ; GARNIER, Nicole, « Jean-François de Troy, *Le Déjeuner d'huîtres*, 1735, restauré par les Amis du musée Condé avec le soutien de l'imprimerie E. Grille », *Musée Condé*, octobre 1999, n° 56, pp. 42-45.
- ALBANEL, Christine ; ARIZZOLI-CLÉMENTEL, Pierre ; SALMON, Xavier, « Le domaine de Marie-Antoinette », *Connaissance des arts*, hors-série, n° 288, 2006.
- ALGOULD, Henri, *Fragonard*, Monaco, Les Documentations d'art, 1941.
- ANANOFF, Alexandre, *L'œuvre dessinée de Jean-Honoré Fragonard, 1732-1806*, catalogue raisonné, Paris, F. de Nobele, 1971.
- ANANOFF, Alexandre, *François Boucher*, Lausanne ; Paris, La Bibliothèque des arts, 1976.
- ANTOINE, Michel, *Louis XV*, Paris, Fayard, 1991 (1^{re} éd., Paris, Fayard, 1989)
- ASHTON, Dore, *Fragonard in the Universe of Painting*, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 1988.
- AUBERT, Francis, « Joseph-Marie Vien », *G.B.A.*, 1^{re} pér., vol. 22, 1867, pp. 180-190, pp. 282-294, pp. 493-507 ; vol. 23, 1867, pp. 175-187, pp. 297-310, pp. 470-482.
- AUSCHER, S., « Les sculpteurs et peintres de Madame du Barry : Pajou, Caffiéri, Drouais et Mme Vigée-Lebrun », *Versailles illustré*, t. 6, avril 1901-mars 1902, pp. 87-92.
- BABEAU, Albert, *Le Château de la Chapelle-Godefroy*, Troyes, Dufour-Bouquot, 1875, extrait des *Mémoires de la Société académique de l'Aube*, t. 15, 1876, pp. 1-34.
- BABEAU, Albert, « Musées de province : le Musée de Troyes », *G.B.A.*, 3^e pér., t. 21, 1899, pp. 497-511.
- BABELON, Jean-Pierre ; ROSENBERG, Pierre, « Les dessus de porte de l'Hôtel de Soubise. À propos de deux œuvres retrouvées », *B.S.H.A.F.*, 1967, pp. 211-215.
- BABELON, Jean-Pierre, *Histoire et description des bâtiments des Archives Nationales*, dans *Musée de l'Histoire de France*, t. 1, 2^e éd., Paris, Impr. nationale, 1969.
- BABELON, Jean-Pierre, *Du Palais Soubise au CARAN : le siège des Archives*

- nationales*, Paris, La Documentation française, 1988.
- BABELON, Jean-Pierre, *Chantilly*, Paris, Scala, 1999.
- BADIN, Jules, *La Manufacture de tapisseries de Beauvais depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1909.
- BAILEY, Colin B., « Madame Du Barry and Greuze, » *B.M.*, novembre 1994, vol. 136, n° 1100, pp. 758-759.
- BAILEY, Colin B., « Mythologie galante ou l'art ingénieux: les récits cachés dans la peinture mythologique en France au XVIII^e siècle », *À travers l'image : lecture iconographique et sens de l'œuvre*, actes du séminaire C.N.R.S., GDR 712, Paris, Klincksieck, 1994, pp. 51-175.
- BAILEY, Colin B., *Patriotic Taste : Collection Modern Art in Pre-Revolutionary Paris*, New-Haven, Yale University Press, 2002.
- BAILEY, Colin B., *Fragonard's Progress of love at the Frick Collection*, New-York, Frick Collection ; D. Giles Limited, 2011.
- BALLOT, Marie-Juliette, *Le décor intérieur au XVIII^e siècle : à Paris et dans la région Parisienne*, Paris, G. Van Oest, 1930.
- BAR, Virginie ; BRÊME, Dominique, *Dictionnaire iconologique, les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudouin*, Dijon, Faton, 1999.
- BAR, Virginie, *La Peinture allégorique au Grand Siècle*, Dijon, 2003.
- BARATTE, François, « Remarques à propos de la left-pointing-double-angle *Chasse au Léopard* right-pointing-double-angle de François Boucher », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1989, pp. 250-251.
- BARBERY, B., « Les Fragonard de Grasse à New-York », *M.F.*, avril 1949, pp. 641-646.
- BARDON, Henry, « Les Peintures à sujets antiques au XVIII^e siècle d'après les livrets des Salons », *G.B.A.*, 1963, n° 61, pp. 217-50.
- BARRIER, Janine, *Les architectures européennes à Rome : 1740-1765 : la naissance du goût « à la grecque »*, Paris, Éd. du Patrimoine, 2005.
- BAULEZ, Christian, « Le goût de Madame du Barry, » *Connaissance des arts*, avril 1992, n° 482, pp. 96-105.
- BAULEZ, Christian, « Sèvres : commandes et achats de Madame du Barry, » *Estampille. L'objet d'art*, avril 1992, n° 257, pp. 34-53.
- BAULEZ, Christian, « A propos d'un don de la Société des amis de Versailles : Buffault et le service de Madame du Barry, » *Revue du Louvre et des Musées de France*, vol. 44, n° 3, 1994, pp. 58-60.
- BAULEZ, Christian, *Visite du Petit Trianon et du Hameau de la Reine*, Versailles,

- Artlys, 2007.
- BAZIN, Germain, *Baroque et Rococo*, 2^e éd. en français, Paris, Thames and Hudson, 1994 (1^{re} éd. Londres, Thames and Hudson, 1964).
- BEAUSSANT, Philippe, *L'Opéra royal de Versailles*, Paris, X. Barral, 2009.
- BÉCHU, Philippe ; TAILLARD, Christian, *Les Hôtels de Soubise et de Rohan-Strasbourg : marchés de construction et de décor*, Paris, Centre historique des Archives nationales : Somogy, 2005.
- BELFIORE, Jean-Claude, Belfiore, *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 2003.
- BERTHON, Maurice, *Louveciennes : son histoire, ses monuments, ses sites dans leurs états actuels et d'après des documents anciens*, Louveciennes, chez l'auteur, 1937.
- BERTIÈRE, Simone, *Les reines de France au temps des Bourbons*, t. 3, *La reine et la favorite*, Paris, éd. des Fallois, 2000.
- BERTRAND, Pascal-François, « L'audience de l'Empereur de Chine de François Boucher », *Beaux-Arts Magazine*, 1986, n° 39, pp. 40-43.
- BERTRAND, Pascal-François, « La seconde « tenture chinoise » tissée à Beauvais et Aubusson : relations entre Oudry, Boucher et Dumons », *G.B.A.*, 1990, vol. 116, n° 1462, novembre 1990, pp. 173-184.
- BIEBEL, Frankline M., « Fragonard and Madame du Barry », *G.B.A.*, 1960, pp. 207-226.
- BLANC, Charles, *École française*, dans *Histoire des peintres de toutes les écoles*, C. Blanc et al., 3 vol., Paris, Vve Renouard et H. Loones, 1862-1863.
- BLUNT, Anthony (éd.), *Baroque & Rococo : architecture & decoration*, Londres, Paul Elerk, 1978.
- BOËLL, Denis-Michel ; DUCHÊNE, Virginie, *Les Vues des Ports de France*, Paris, musée national de la Marine, 2011.
- BORDEAUX, Jean-Luc, « The epitome of the pastoral genre in Boucher's œuvre *The Fountain of love* and *The Bird Catchers* from *The Noble Pastoral* », *J. Paul Getty Museum Journal*, 1976, n° 3, pp. 75-101.
- BORDEAUX, Jean-Luc, *François Le Moyne and his generation : 1688-1737*, Neuilly-sur-Seine, Arthena, 1985.
- BORYS, Stephan Donald, *Fragonard and the Garden Setting : the Progress of Love at Louveciennes*, thèse de doctorat, McGill University, Montréal, 1994.
- BOSQUET, André, *Mythologie et Maniérisme : Italie-Bavière-Fontainebleau-Prague : Pays-Bas : Peinture et Dessins*, Paris, Albin Michel, 1985.
- BOTTINEAU, Yves, *L'Art d'Ange-Jacques Gabriel à Fontainebleau*, Paris, 1962.

- BOUTOULLE, Myriam, « La nouvelle jeunesse des *Chasses royales* », *Connaissance des arts*, 2004, n° 614, pp. 104-107.
- BOYER, Ferdinand, *Le peintre Charles Natoire : sa vie et son œuvre (1700-1777)*, thèse de doctorat, Université de Paris, Paris, 1945.
- BOYER, Ferdinand, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Charles Natoire*, Paris, A. Colin, 1949.
- BRAHAM, Allan, *L'Architecture des lumières de Soufflot à Ledoux*, Paris, Berger Levrault, 1982 (1^{re} éd. en anglais, Londres, Thames and Hudson, cop. 1980).
- BREAZEALE, Mary Kenon, *The Art of Joseph-Marie Vien, Catalogue, includes Bibliographical References (leaves 470-495)*, these de doctorat, University of Chicago, Chicago, 1980.
- BRIÈRE, Gaston, « L'art français du XVIII^e siècle dans des collections des musées des États-Unis », *Bulletin des musées de France*, 1949, supplément, pp. 16-27.
- BRIÈRE-MISME, Clothilde, « Résurrection de la salle à manger de Louis XV au Petit Trianon », *B.S.H.A.F.*, 1967, pp. 217-240.
- BROOKNER, Anita, « Aspects of Neoclassicism in French Painting », *Apollo*, septembre 1958, n° 68, pp. 67-73.
- BROUZET, David, « Noël Coypel, peintre d'histoire au Grand Siècle », *Estampille-l'objet d'art*, novembre 2004, pp. 50-65.
- BRUNEL, Georges, *Boucher*, Paris, Flammarion, 1986.
- BRUNETTE, Peter ; WILLS, David, *Deconstruction and the Visual Arts : Art, Media, Architecture*, Cambridge ; New-York, Cambridge University Press, 1994.
- BRYSON, Norman, *Word and Image: French Painting of the Ancien Regime*, Londres, New-York, Melbourne, Cambridge University Press, 1981.
- BUFQUIN, B. et P., « La salle du Parlement de Flandres : les tableaux allégoriques de Nicolas Brenet », *Les Amis de Douai*, s. d., pp. 204-207.
- BUKDAHL, Elise Marie, « Lagrenée the Elder : "mythologie" and "allégorie" », *Bulletin - Allen Memorial Art Museum*, 1988-1989, vol. 43, n° 2, pp. 26-33.
- CABANNE, Pierre, *Fragonard*, Paris, Somogy, 1987.
- CAILLAUD-DE GUIDO, Laurence, « Trois expositions dessinent le nouveau visage de Boucher », compte rendu d'exposition, *Estampille. L'Objet d'art*, 2003, n° 385, pp. 6-7.
- CAILLEUX, Jean de, « Le Pavillon de Madame du Barry à Louveciennes et son architecte C.-N. Ledoux », *Revue de l'art*, mai 1935, pp. 213-224 ; juin, 1935, pp. 35-48.
- CAILLEUX, Jean de, « The « lecture de Molière » by Jean François de Troy », *B.M.*, février 1960, supplément publicitaire.

- CALLAN, Guy, « Taking Boucher seriously », review of a book, *Art book*, août 2005, n° 12, pp. 8-9.
- CAMESASCA, Ettore, *Tout l'œuvre peint de Watteau*, nouv. éd. mise à jour, 1982, Paris, Flammarion.
- CANIN, Julien, « Les premières illustrations françaises de Don Quichotte », dans *Mélanges Bertaux, recueil de travaux dédié à la mémoire d'Émile Bertaux, maître de conférences à la Sorbonne*, Paris, De Boccard, 1924, pp. 27-37.
- CANTIN, Alexandre : « Les Ports de France (1753-1763) de Joseph Vernet : un regard au service du roi », *Histoire de l'art*, n° 65, 2009, pp. 59-69 , pp. 176-177.
- CASTELLUCCIO, Stéphane, « The two apartments of Mme du Barry at the Château de Marly, » *Studies in the Decorative Arts*, printemps 1995, vol. 2, n° 2, pp. 77-91.
- CASTELOT, André, *Madame du Barry*, Paris, Perrin, 1989.
- CASTRIES (duc de), René de La Coix, *La Du Barry*, Paris, Hachette, 1967.
- CAVICCHIOLI, Sonia, *The Tale of Cupid et Psyche: An Illustrated History*, New-York, George Brazziler, 2002.
- CAVIGLIA-BRUNEL, Susana, « Les dessins de Charles-Joseph Natoire 1700-1777 au musée des Beaux-Arts de Lyon », *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, 2000, n° 4, pp. 22-37.
- CAVIGLIA-BRUNEL, Susana, « Charles-Joseph Natoire et les peintres italiens de son temps », *G.B.A.*, juillet-août 2001, pp. 41-60.
- CAVIGLIA-BRUNEL, Susana, *Charles-Joseph Natoire (1700-1777) : dessinateur : étude critique et catalogue raisonné*, thèse de doctorat, 5 vol., Université Paris 1, 2002.
- CAVIGLIA-BRUNEL, Susana, « Le voyage d'étude en Italie du nord d'un pensionnaire du roi au début du XVIII^e siècle », *Les cahiers d'histoire de l'art*, n° 1, 2003, pp. 109-125.
- CAVIGLIA-BRUNEL, Susana, « Des finalités du dessin chez Charles-Joseph Natoire », *Revue de l'art*, n° 143, 2004, pp. 35-48.
- CAVIGLIA-BRUNEL, Susana, *Charles-Joseph Natoire 1700-1777*, Paris, Arthena, 2012.
- CAVIGLIA-BRUNEL, Susanna ; GADY, Bénédicte ; JOLLET, Étienne, *et al.*, « Natoire : le dessin à l'origine de la création ; exposition du musée des Beaux-Arts de Nîmes, 8 juin-16 septembre 2012 », *Dossier de l'art*, n° 196, 2012.
- CLAVILIER, Catherine, *Cérès et le laboureur : la construction d'un mythe historique de l'agriculture au XVIII^e siècle*, Paris, Éd. du Patrimoine, 2009.
- CHAMCHINE, B., *Le Château de Choisy*, thèse de doctorat, Paris, Jouve, 1910.
- CHARENSOL, Georges, « Fragonard », *Médecines et peintures*, 1956, n° spécial.

- CHATELAIN, Urbain-Victor, « La Fontaine et la légende de Psyché », *Cahiers des Études littéraires françaises*, 1925, pp. 45-48.
- CHAUDON, Louis-Mayeul ; DELANDINE, Antoine-François, *Dictionnaire critique et bibliographique contenant les vies de hommes illustres, célèbres ou fameux dans tous les pays et dans tous les siècle, suivi d'un dictionnaire abrégé des mythologies*, Paris, Ménard et Desenne, 1828.
- CHAUSSARD, Pierre-Jean-Baptiste, « Notice sur J.-M. Vien », *Revue universelle des arts*, n° 17, 1863, pp. 20-39.
- CHAUVELOT DE PONFOL, [prénom inconnu], *Notice des principaux tableaux et dessins provenant de feu M. le comte J.-M. Vien*, Paris, 10-16 avril 1849.
- CHERVET, Henri, « Charles Joseph Natoire », *Revue de l'art ancien et moderne*, t. 31, 1912, pp. 193-204 ; 383-396.
- CHRIST, Yvan, *Projets et divagations de Claude-Nicolas Ledoux, architecte du roi*, Paris, Éd. du Minotaure, 1961.
- CLARKE, A. *et al.*, « The d'Antin Don Quixote tapestries », *Christie's Review of the Season*, 1993, Londres, Christie's, 1993.
- COLAS, René, *Paris qui reste, vieux hôtels, vieilles demeures (rive droite)*, Paris, Librairie René Colas, 1914.
- CONISBEE Philip, « Natoire at Compiègne and Nîmes », *B.M.*, 1977, vol. 119, n° 893, pp. 594-597.
- CONISBEE, Philip *et al.*, *French Genre Painting in the Eighteenth Century*, Washington, National Gallery of Art, 2007.
- CONSTANS, Claire (éd.), *Les peintures du Musée national du château de Versailles et de Trianon*, Paris, R.M.N., 1995.
- CONTET, Frédéric, *Les vieux hôtels de Paris : le Temple et le Marais*, t. 1 et 2, Paris, F. Contet, 1920.
- CORAL, Jean *et al.*, *Manufacture nationale de tapisserie (Beauvais)*, Paris, Centre national des arts plastiques, 1992.
- COURAJOD, Louis, *Histoire de l'École des Beaux-arts au XVIII^e siècle: l'École royale des élèves protégés*, rééd., Nogent-le-Roi, Librairie des arts et métiers-éd., 1994 (1^{re} éd. 1874).
- COZIC, H., « Vien, sa vie et son œuvre », *Revue de France*, 1865, p.180 ss.
- CREMONA, Ishida, *L'influence de l'Aminta sur la pastorale dramatique française*, Paris, J. Vrin, 1977 (1^{re} éd., Montréal, 1972).
- CROW, Thomas, *Painting and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New-Haven ; Londres, Yale University Presse, 1985.

- CROW, Thomas, « La Critique des Lumières dans l'art du dix-huitième siècle », *Revue de l'art*, 1986, n° 73, pp. 9-16.
- CUZIN, Jean-Pierre, *François-André Vincent : 1746-1816*, Paris, Galerie de Bayser, 1988.
- CUZIN, Jean-Pierre, *Jean-Honoré Fragonard, vie et œuvre, catalogue complet des peintures*, Fribourg, Office du Livre ; Paris, Vilo, 1987.
- CUZIN, Jean-Pierre, « Le Déjeuner de chasse de Jean-François de Troy (1679-1752) peint pour Fontainebleau », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1991, vol. 41, n° 1, pp. 43-50.
- CUZIN, Jean-Pierre, *Fragonard*, musée du Louvre, département des arts graphiques, Paris, musée du Louvre, 2003.
- CUZIN, Jean-Pierre, *François-André Vincent, 1746-1816 : entre Fragonard et David*, Paris, Arthena, 2013.
- DACIER, Émile, « En marge du « Monument du costume »: L'« Athénienne » et son inventeur », *B.S.H.A.F.*, 1931, pp. 176-177.
- DACIER, Émile, *L'Art au XVIII^e siècle en France : Epoque régence-Louis XV, 1715-1750*, Paris, Guy Le Prat, 1951.
- DALLA VALLE, Daniela, « Aspects de l'influence de l'*Aminta* en France. Les relations entre la pièce, son public et son milieu », *L'Âge d'or du mécénat (1598-1661)*, Paris, 1985, pp. 305-314.
- DALLA VALLE, Daniela, « La pastorale dramatique baroque et l'influence de l'*Aminta* », *Aspects de la pastorale dans l'italianisme du XVII^e siècle*, Paris, 1995, pp. 25-43.
- DAMS, Bernd ; ZEGA, Andrew, « La Ménagerie de Versailles et le Trianon de porcelaine : un passe restitué », *Versalia*, n° 2, 1999, pp. 66-73.
- DAREMBERG, Charles ; SAGLIO, Edmond ; POTTIER, Edmond, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, 10 vol., Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1962-1978 (1^{re} éd., Paris, Hachette, 1877-1919).
- DEJEAN, Joan E., *Tender Geographies: Women and the Origins of the novel in France*, New-York, Columbia University Press, 1991.
- DELAPLANCHE, Jérôme, *Noël-Nicolas Coypel, 1690-1734*, préf. par Nicole Willk-Brocard, Paris, Arthena, 2004.
- DELESALLE, Hubert, « Les Tapisseries des *Jeux russiens* », *B.S.H.A.F.*, 1941-1944, pp. 127-132.
- DELESALLE, Hubert, *Les Tapisseries de Beauvais au XVIII^e siècle : « Les Jeux russiens » d'après J.-B. Le Prince*, thèse de l'École du Louvre, février 1944.

- DÉMORIS, René, « Les fêtes-galantes chez Watteau et dans le roman contemporain », *Dix-huitième siècle*, 1971, n° 3, pp. 337-57.
- DELMARCEL, Guy, *La tapisserie flamande du XV^e au XVIII^e siècle*, Paris, Imprimerie nationale, 1999.
- DELAPLANCHE, Jérôme, *Joseph Parrocel, 1646-1704 : la nostalgie de l'héroïsme*, préf. par Joël Cornette, Paris, Arthena, Association pour la diffusion de l'histoire de l'art, 2006.
- DESJARDINS, Gustave, *Le Petit Trianon : histoire et description*, Versailles, L. Bernard, 1885.
- DESJARDINS, Gustave, *Supplément à l'histoire du Petit Trianon*, extrait des *Mémoires de la Société des Sciences morales, des Lettres et des Arts de Seine-et-Oise*, t. XVIII, Versailles, Marpon et Flammarion, 1894.
- DESPRECHINS, Anne, « Tapisserie royale à sujet de l'Astrée appartenant à la Ville de Paris », *Études sur le XVIII^e siècle*, Bruxelles, 1981, n° 8, pp. 147-150.
- DONNELL, Edna ; KIMBAL, Fiske, « Les boiseries du cabinet vert de l'Hôtel de Soubise », *G.B.A.*, mars 1928, n° 17, pp. 183-186.
- DREYER, Peter, « Maratti : Drawings Inscribed by Joseph-Marie Vien », *Master drawings*, winter, 1993, vol. 31, n° 4, pp. 432-436.
- DUCAMPS, Emmanuel (dir.), « *L'Apothéose d'Hercule* » de François Lemoyne, au château de Versailles : histoire et restauration d'un chef-d'œuvre, Paris, A. de Gourcuff, 2001.
- DUCLAUX, Lise, « La Décoration de la chapelle de l'hospice des Enfants-trouvés à Paris », *Revue de l'Art*, 1971, n° 14, pp. 45-50.
- DUCLAUX, Lise, *Charles Natoire*, Paris, Galerie De Bayser, 1991.
- DUHOUSSET, [prénom inconnu], « Inauguration du buste de Fragonard à Grasse », *L'Illustration*, avril 1877, pp. 239.
- DUMAS, Jean, *Bordeaux ; ville paradoxale : Temps et espaces dans la construction imaginaire d'une métropole*, Talence, Maison des sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2000.
- DURETESTE, M., *Formation de Natoire et caractères spécifiques de son œuvre considérés à travers le décor du château de la Chapelle-Godefroy 1731-1740*, thèse de L'École du Louvre, 1947.
- DURO, Paul (éd.), *The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork*, Cambridge ; New-York, Cambridge University Press, 1996.
- EHRARD, Jean, *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.

- ELLRICH, Robert J., « Modes of Discourse and the Language of Sexual Reference in Eighteenth-Century French Fiction », *Eighteenth-century life*, mai 1985, n° 9, pp. 217-228.
- ENGERAND, Fernand, *Inventaires des collections de la couronne, Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du roi (1709-1792)*, Paris, Ernest Leroux, 1901.
- ERIKSEN, Svend, « Marigny et le goût grec », *B.M.*, 1962, n° 104, pp. 96-101.
- ERIKSEN, Svend, *Early Neoclassicism in France: the Creation of the Louis Seize Style in Architectural Decoration, Furniture and Ormolu, Gold and Silver, and Sèvres Porcelain in the mid-Eighteenth*, traduit du danois et édité par Peter Thornton, Londres, Faber and Faber, 1974.
- ERNST, Serge, « L'exposition de peinture française à Petrograd », *G.B.A.*, t. 17, 5^e période, mars 1928, pp. 163-182 ; pp. 238-252.
- ETLIN, Richard A., *Symbolic Space: French Enlightenment Architecture and its Legacy*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- FAILLE, René, « Dégustons les huîtres pendant les mois en "R" », *Bulletin de la Société archéologique, historique et artistique, le Vieux Papier*, n° 230, janvier 1969, pp. 301-304.
- FENAILLE, Maurice, *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins de 1600 à 1900*, t. 3 : XVIII^e siècle, 1^{ère} partie, 1699-1736 ; t. 4 : XVIII^e siècle, 2^e partie, 1737-1794, Paris, Hachette, 1903-1923.
- FORREST, Tim, « Finding a Bust of Madame du Barry, » *Apollo*, vol. 132, n° 341, juillet 1990, p. 51.
- FOUCAUD, Louis de, « Honoré Fragonard IV: De Paris à Grasse », *Revue de l'art*, 1907, vol. 21, pp. 219-228.
- FURCY-RAYNAUD, Marc (éd.), « Correspondance de M. Marigny avec Coyel, Lécipié et Cochin », 2 vol., *Nouvelles archives de l'art français*, 3^e série, t. XIX-XX, Paris, 1904-1905.
- FURCY-RAYNAUD, Marc (éd.), « Correspondance de M. d'Angiviller avec Pierre », 2 vol., *Nouvelles archives de l'art français*, 3^e série, t. XXI-XXII, Paris, 1906-1907.
- GABEAU, Alfred, « La Galerie de tableaux du duc de Choiseul », *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements à la Sorbonne*, vol. 28, 1904, pp. 232-271.
- GAEHTGENS, Thomas W., « J.-M. Vien et les peintures de la légende de sainte Marthe », *Revue de l'art*, 1974, vol. 23, pp. 64-69.
- GAEHTGENS, Thomas W., « Deux tableaux de J.-M. Vien récemment acquis par les musées de Brest et de Lille », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1976, vol. 26,

pp. 371-378.

GAEHTGENS, Thomas W. et LUGAND, J., *Joseph-Marie Vien: peintre du roi (1716-1809)*, Paris, Arthena, 1988.

GAEHTGENS, Thomas W., « David et son maître Vien, » *David contre David*, actes du colloque du musée du Louvre (6-10 décembre 1989), dir. R. Michel, Paris, La Documentation française, 1993, pp. 17-34.

GAEHTGENS, Thomas W., « Œuvres de Vien : La donation de Suzanne et Henri Baderou au musée de Rouen », *Revue du Louvre et des Musées de France*, n° 1, 1980, pp.75-80.

GAEHTGENS, Thomas W., « Vien, vers un nouveau style, » *Connaissance des arts*, avril 1989, n° 446, pp. 87-98.

GAEHTGENS, Thomas W., « Love Fleeing Slavery: A Sketch in the Princeton University Art Museum », *Record of the Art Museum, Princeton University*, 2006, n° 65, pp. 12-21.

GAEHTGENS, Thomas W ; HOCHNER, Nicole (dir.), *L'image du roi de François 1^{er} à Louis XIV*, Paris, Édition de la Maison des sciences de l'homme, 2006.

GAILLARD, Marc, « Servandoni, Oudry, Watteau et ses élèves au château de Condé-en-Brie », *Œil*, 1990, n° 417, Lausanne, pp. 44-49.

GAILLEMIN, Jean-Louis, « La Galerie des chasses exotiques de Versailles », compte rendu d'exposition, *Connaissance des arts*, 1996, n° 526, pp. 40-47.

GALLET, Michel, *Claude-Nicolas Ledoux : 1736-1806*, Paris, Picard, 1980.

GALLET, Michel, *Architecture de Ledoux : inédits pour un tome III*, Paris, Éd. du Demi-cercle, 1991.

GARMS, Jörg, « Compte-rendu : Barrier, Janine : Les architecture européen à Rome : 1740-1765 : la naissance du goût à la grecque, Paris, Monum, Éditions du Patrimoine, 2005 », *Bulletin monumental*, n° 165 mars 2007, pp. 314-316.

GARNIER, Éd., *L'Hôtel de Soubise*, Paris, Didier, 1879.

GARNIER-PELLE, Nicole, *Antoine Coyppel : 1661-1722*, Paris, Arthena, 1989.

GARNIER-PELLE, Nicole, *Chantilly, musée Condé, peinture du XVIII^e siècle*, Paris, 1995.

GEFFRIAUD ROSSO, Janette, *Études sur la féminité aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Pise, Libera Goliardica, 1984.

GENDRE, Catherine, « Temps modernes: 17-18 siècles. Versailles, musée Lambinet. Esquisses de Collin de Vermont et de J.-M. Vien » dans *Nouvelles acquisitions des Musées de Province 1980-1983*, *Revue du Louvre et des Musées de France*, Paris, 1983, vol. 33, n^{os} 5-6, pp. 399-403.

- GENDRE, Catherine, « Esquisse de Collin de Vermont et de J.-M. Vien », *Revue du Louvre*, 1983, n° 33, pp. 399-403.
- GEORGET, Luc, *et al.*, *Guide du musée des Beaux-Arts, I : peintures*, Marseille, musées de Marseille, 2000.
- GERLINI, Elsa, *Villa Farnesina alla Lugara Rome*, Rome, Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1990.
- GOLDFARB, Hillard T., « Boucher's Pastoral Scene with Family at Rest and the Image of the Pastoral in Eighteenth-Century France », *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 1984, vol. 71, n° 3, pp. 82-89.
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef, *The Sense of Order : a study in the psychology of decorative art*, London, Phaidon, 1989 (1^{re} éd., Londres, Phaidon, 1979).
- GONCOURT, Edmond de et Jules de, *L'Art du XVIII^e siècle*, 2 vols, Paris, 1873-1874.
- GONCOURT, Edmond de et Jules de, *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine, 1985 (1^{re} éd., Paris, 1854-1934).
- GONCOURT, Edmond de et Jules de, *La Du Barry*, Paris, France-Empire, 1988 (1^{re} éd., « Madame du Barry », *Les Maîtresses de Louis XV, Lettres et documents inédits*, Paris, F. Didot frères, fils et C^{ie}, 1860).
- GONZALIS-PALACIOS, A., « Palais du Quirinal : le mobilier de la Comtesse du Barry, » *Estampille. L'objet d'art*, septembre 1997, n° 316, pp. 42-51.
- GOODMAN, Elise, *The Portraits of Madame de Pompadour: celebrating the femme savante*, Berkeley, University of California Press, 2000.
- GOODMAN-SOELLNER, Elise, « *L'Oiseau pris au piège : Nicolas Lancret's Le Printemps (1738) and the Prisonnier volontaire of P. Ayres (c.1683-1714)* », *G.B.A.*, 1986, vol. 107, n° 1406, pp. 127-130.
- GORDON, Alden R., « The Dispersal of the estate of Madame de Pompadour : New Documentary evidence », *B.M.*, n° 1238, 2006, pp. 312-324.
- GORDON, Alden R., « Sets and pendants by J.-B.-M. Pierre and François Boucher in the collections of Madame de Pompadour and the Marquis de Marigny », *B.M.*, n° 1288, 2010, pp. 452-460.
- GORDON, Katharine K., « Madame de Pompadour, Pigalle, and the Iconography of Friendship », *Art Bulletin*, vol.1, n° 3, septembre 1968, pp. 249-262.
- GOUSSET, Jean-Paul, *et al.*, *Versailles : l'Opéra royal*, Versailles, Artlys, 2010.
- GOUZI, Christine, *Jean Restout, 1692-1768 : peintre d'histoire à Paris*, Paris, Arthena, 2000.
- GOUZI, Christine, « Un prestigieux décor peint : l'hôtel de Soubise à Paris », *Estampille-l'objet d'art*, n° 356, mars 2001, pp. 54-63.

- GRANDMAISON, C. de, « Inventaire des tableaux et objets d'art des châteaux d'Amboise et de Chanteloup (29 Ventôse an II – 19 mars 1794) », *Nouvelles archives de l'art français*, 1879, pp. 186-192.
- GRAPPE, Georges, *H. Fragonard : peintre de l'amour au XVIII^e siècle*, 2 vol., Paris, éd. de l'art, 1913.
- GRAPPE, Georges, *La vie et l'œuvre de J.-H. Fragonard*, Paris, G. Cres, 1923.
- GRAPPE, Georges, *Fragonard : la vie et l'œuvre*, Monaco, Les documents d'art, 1946.
- GRÉAU, Julien *et al.*, *Notice sur les collections dont se compose le Musée de Troyes*, Troyes, musée des Beaux-Arts, 1864.
- GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 2003.
- GUARINO, Sergio ; MASINI, Patrizia, *Pinacoteca Capitolina, catalogo generale*, Rome, Electa, 2006.
- GUEGAN, Stéphane, « François Boucher : double jeu », compte rendu d'exposition, *Beaux-Arts Magazine*, 2003, n° 235, 2003.
- GUICHARNAUD, Hélène ; SCHNAPPER, Antoine, *Louis de Boullogne*, Paris, Galerie de Bayser, 1986.
- GUICHARNAUD, Hélène, « La dynastie des Boullogne, peintres sous l'Ancien Régime », *L'Estampille. Objet d'art*, juin 1994, pp. 32-51.
- GUIFFREY (éd.), Jules, *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Nogent-le-Roy, Librairie des arts et métiers, 1900 (1^{re} éd., 4 vol., Paris, 1869-1872).
- GUIFFREY, Jules, *Table générale des artistes ayant exposé aux salons du XVIII^e siècle*, Nogent-le-Roi, Librairie des arts et métiers, 1990 (1^{re} éd., Paris, J. Baur, 1873).
- GUIFFREY, Jules, *Inventaire des richesses d'art de la France, Palais des Archives nationales*, Paris, E. Plon, 1875.
- GUIFFREY, Jules, *La France artistique et monumentale : Palais Soubise*, Paris, Librairie illustrée, 1893.
- GUIFFREY, Jules, *Documents sur l'ancien hôtel Soubise*, Paris, P. Renouard, 1915.
- GUILLAUM, Alain, « Le Système de l'iconographie galante », *Dix-huitième siècle*, 1980, n° 2, pp. 117-194.
- GUIMBAUD, Louis, *Fragonard*, Paris, Plon, 1947.
- GUSTIN-GOMEZ, Clémentine, *Charles de la Fosse*, 2 vol., préf. par Marc Fumaroli, Dijon, Faton, 2006.
- HAIGHT, Elisabeth Hazelton, « The Myth of Cupid and Psyche in Renaissance Art », « The Vassa College Psyche Tapestries », *Art and Archeology*, 1925, n° 15, pp. 107-116.
- HAIGHT, Elisabeth Hazelton, *Apuleius and his influence*, New-York, Cooper Square,

1963.

HARTT, Frederick, *Giulio Romano*, New-Haven, Yale University Press, 1958.

HARVEY-LEE, Elizabeth, *Seasonal Delights: Prints inspired by the Activities and Weather of the Different Times of the Year : a New Stock Catalogue*, North-Aston, automne 1996.

HASKEL, Francis, *La Norme et le caprice : redécouvertes en art : aspects du goût et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, trad. de l'anglais par R. Fohr, Paris, Flammarion, 1986 (1^{re} éd. en anglais, Oxford, Phaidon, 1980).

HASKEL, Francis ; PENNY, Nicholas, *Taste and Antique*, New-Haven ; Londres, Yale University Press, 1982.

HASLIP, Joan, *Madame du Barry: The Wages of Beauty*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1991.

HATTORI, Cordélia, « De Charles de La Fosse à Antoine Watteau : les Saisons Crozat », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 2001, n° 2, pp. 56-65.

HAUTECOEUR, Louis, « Le Sentimentalisme dans la peinture française de Greuze à David », *G.B.A.*, 1909, n° 1, pp. 159-176 ; pp. 267-286.

HAUTECOEUR, Louis, *Histoire de l'architecture classique en France*, t.3, Première moitié du XVIII^e siècle : le style Louis XV, Paris, Picard et C^{ie}, 1950.

HAYOT, Monelle, « Vien et la « Caravane du Sultan à la Mecque », *L'Œil*, novembre 1992, n° 446, pp. 26-30.

HAZLEHURST, F. Hamilton, « The Origins of a Boucher Theme », *G.B.A.*, février 1960, n° 55, pp. 109-116.

HAZLEHURST, F. Hamilton, « The Wild Beasts pursued : the Petite Galerie of Louis XV at Versailles », *Art Bulletin*, New-York, 1984, vol. 66, n° 2, pp. 224-236.

HÉDOU, Jules, *Jean-Baptiste Le Prince, 1734-1781, peintre et graveur : étude biographique et catalogue raisonné de son œuvre gravé suivis de nombreux documents inédits avec une table alphabétique, chronologique et générale*, reprod. Amsterdam, G. W. Hissink, 1970 (1^{re} éd., Paris, J. Baur, 1879).

HENRY, Christophe, « La peinture religieuse à l'épreuve des Lumières : les cycles de Carle Vanloo pour les églises parisiennes et la critique des Salons (1746-1765) », *Paris, capitale des arts sous Louis XV*, vol. I des *Annales du Centre Ledoux*, Bordeaux, William Blake & co., 1997, pp. 67-85.

HENRY, Christophe, *L'Imitation et le culte des grands maîtres dans la peinture française de 1708 à 1799*, thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2002.

HENRY, Christophe, « La Crise de la peinture d'histoire, ou l'art du XVIII^e siècle vu

- par lui-même : essai d'iconologie culturelle », *SVEC*, 2004, n° 7.
- HIESINGER, Kathryn B., « The Sources of François Boucher's Psyche Tapestries », *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, novembre 1967, pp. 7-23.
- HOUSSAYE, Arsène, *La comtesse Du Barry : sa vie amoureuse, le gazetier cuirassé ; Histoire de Madame Du Barry*, Paris, Librairie à estampes, 1878.
- HUCHARD, Viviane ; LERNOUT, Françoise ; MAHÉO, Noël et COUDERC, Sylvie, *Le Musée de Picardie, Amiens*, Paris, R.M.N., 1995.
- HUGUES, Laurent, « Nattier et Drouais deux portraitistes à l'épreuve de la critique », *Dossier de l'art*, 1999, n° 62, pp. 42-55.
- HUNTER, G. L., « Beauvais Boucher Tapestries », *Art and decoration*, 1919, n° 10, pp. 244-248, pp. 319-321 ; 1919, n° 11, pp. 28-29.
- HUSSMAN, Geraldine C., « Boucher's Psyche at the Basketmakers : A Closer Look », *J. Paul Getty Museum Journal*, 1977, n° 4, pp. 45-50.
- HYDE, Melissa L. ; LEDBURY, Mark (éd.), *Rethinking Boucher*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2006.
- HYDE, Melissa L., *Making up the Rococo : François Boucher and his Critics*, Los Angeles, Getty Trust publ., 2006.
- HYDE, Melissa L., « Confounding Conversation: Gender Ambiguity and François Boucher's Painted Pastorals », *Eighteenth-Century Studies*, 1996, vol. 30, n° 1, pp. 25-57.
- INGAMELLS, John, *Wallace Collection. Catalogue of Pictures III : French before 1815*, Londres, 1989, pp. 335-337.
- INGERSOLL-SMOUSE, Florence, *Pater : biographie et catalogue critique : l'œuvre complète de l'artiste reproduite en deux-cents-treize héliogravures*, Paris, éd. des Beaux-Arts, 1928.
- JOIN-LAMBERT, Sophie, *Peintures françaises du XVIII^e siècle, catalogue raisonné, musée des Beaux-Arts de Tours, château d'Azay-le-Ferron*, Tours, musée des Beaux-Arts, 2008.
- JOSZ, Virgile, *Fragonard, mœurs du XVIII^e siècle*, Paris, Société du « Mercure de France », 1901.
- JOUIN, Henry, « Charles Natoire et la peinture historique », *Nouvelles archives de l'art français*, 1889, série 3, t. 5, pp. 139-149.
- JOULIE, Françoise, « Boucher décorateur : dessins pour la manufacture de Beauvais », *Revue du Louvre et des Musées de France*, n° 38-4, 1988, pp. 320-324.
- JOULIE, Françoise, « Natoire and Boucher : Two Studies for a Don Quixote Tapestry », *The Metropolitan Museum Journal*, 2004, n° 39, pp. 153-159.

- Journal du Musée Promenade Marly-le-Roi-Louveciennes*, n° 2, mai-juin 1987.
- JOULIE, Françoise, « Autour d'un tableau retrouvé pour les petits appartements de Louis XV au château de Fontainebleau, les premières pastorales de François Boucher », *B.S.H.A.F.*, 2007, pp. 174-189.
- KAHN, G., « Fragonard », *L'art et le beau*, numéro spécial 3, Paris, Librairie artistique et littéraire, 1907.
- KALNEIN, Wend Graf ; LEVEY, Michael, *Art and Architecture of the Eighteenth-Century in France*, Harmondsworth, Penguin Books, 1972.
- KAUFMANN, Emil, *De Ledoux à le Corbusier : origine et développement de l'architecture autonome*, Paris : Éd. de la Villette, 2002 (1^{re} éd. en allemand, Vienne, R. Passer, 1933).
- KAUFMANN, Emil, *Architecture in the age of reason : Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France*, Cambridge, Harvard University, 1955.
- KAZEROUNI, Guillaume *et al.*, « Peintures françaises du XVIII^e siècle : église de Paris », *Dossier de l'art*, n° 170, janvier 2010.
- KELLER, P., « Der « Telemach » in der Kunst des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Zur Rezeption einer Homerischen Figur in Fénelons Roman und der Romanfigur in der Kunst », *Homer in der Kunst der Goethe-Zeit*, Ausst. Kat., Stendal, Winckelmann Museum, 6 novembre-9 janvier 1998, Mayence, 1998, pp. 204-219.
- KIMBALL, Fiske, *The Creation of the Rococo Decorative Style*, New-York, Dover Publications, 1980.
- KIRBY, Lyne, « Fragonard's The Pursuit of Love », *Rutgers art review*, janvier 1983, vol. 3, pp. 58-79.
- KLEIN, Charles-Armand, *Le grand Fragonard du berceau de Grasse aux galeries du Louvre*, Barbentane, Équinoxe, 1996.
- KOBEY, M. B., *Fragonard and Madame du Barry*, Master's research paper, University of Denver, 1999.
- KOUZNETSOVA, Irina ; GUÉORGUIEVSKAÏA, Aleksandrovna, *La Peinture française au Musée Pouchkine*, trad. par Z. Spetchinsky, Paris, éd. Cercle d'art, 1980.
- KUZNECOVA, Irina²¹⁴ ; SARNOVA, Elena, *France : painting collection. 16th-First half 19th century*, Moscou, musée national Pouchkine, 2005.
- LACAILLE, Frédéric (dir.), *Peintures murales aux Invalides : l'œuvre révélé de Joseph Parrocel*, préf. de Michel Lucas, Dijon, Éd. Faton, impr. 2005.
- LACOIX, Paul, *Catalogue des livres de Madame Du Barry avec les prix à Versailles*, Paris, Auguste Fontaine, 1874. (Reproduction du cat. manuscrit original, 1771).

²¹⁴ Irina Kouznetsova et Irina Kuznecova sont deux transcriptions du nom du même auteur.

- LAGRANGE, Léon, « Notes de Voyage », *G.B.A.*, 1867, vol. 2, pp. 188-192.
- LAINING, Alastair, « Manchester. François Boucher », *B.M.*, 1984, n° 126, pp. 720-723.
- LAINING, Alastair, « Boucher et la Pastorale peinte », *Revue de l'art*, 1986, n° 72, pp. 55-64.
- LAJER-BURCHARTH, Ewa, « Pompadour's Touch: Difference in Representation », *Representations*, hiver 2001, n° 73, pp. 54-88.
- LALANNE, Manuel, « L'appartement de Marie Leszczyńska (1725-1768) », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En ligne], Articles et études, mis en ligne le 21 décembre 2012, consulté le 22 novembre 2013. URL : <http://crcv.revues.org/12078> ; DOI : 10.4000/crcv.12078.
- LANGLOIS, Christian-Victor, *Les hôtels de Clisson, de Guise & de Rohan-Soubise au Marais*, Paris, Jean Schmit, 1922.
- LANSON, René, *Le goût du Moyen-Âge en France au XVIII^e siècle*, Paris ; Bruxelles, G. Van Oest, 1926.
- LAUDET, Fernand, *L'Hôtel de Toulouse, siège de la Banque de France*, Paris, 1932.
- LAVEZZI, Élisabeth, « Du regard interdit au regard exalté : le cycle de Psyché peint par Natoire à l'hôtel de Soubise : 1737-1739 », *Isis, Narcisse, Psyché : entre Lumières et Romantisme : mythe et écritures, écritures du mythe*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2000, pp. 301-302.
- LAVEZZI, Élisabeth, « La surprise de la peinture : remarques sur les premiers salons de Fréron, 1753-1761 », *Élie Fréron : polémiste et critique d'art*, éd., J. Balcou, S. Barthélémy, et al., Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, pp. 211-226
- LE COAT, Gérard, « La fonction dialectique de la représentation animale dans la peinture galante pré-révolutionnaire », *Aimer en France : 1760-1860*, actes du colloque international de Clermont-Ferrand, 20-22 juin 1977, recueilli par P. Viallaneix et J. Ehrard, t. 1, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1980, pp. 47-55.
- LEE, Rensselaer W., *Ut Pictura Poesis : humanisme et théorie de la peinture : XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Macula, trad. de l'anglais par M. Brock, (1^{re} éd. en français, Paris, 1991).
- LE GUILLOU, Jean-Claude, « La création des cabinets et des petits appartements de Louis XV au château de Versailles », *G.B.A.*, 1985, vol. 105, n° 1395, pp. 137-146.
- LE NOUËNE, Patrick, *Chefs-d'œuvre du musée des Beaux-Arts d'Angers, XIV^e-XXI^e siècles*, Paris, Somogy, 2004.
- LE NOUËNE, Patrick, « Deux esquisses de Jean-Honoré Fragonard enrichissent le fonds du XVIII^e siècle du musée des Beaux-Arts d'Angers, » *Revue du Louvre et des*

- Musées de France*, décembre 2004, n° 5, pp. 23-24.
- LEBENSTEIJN, Jean-Claude, « Framing Classical Space », *Art Journal*, printemps 1988, pp. 37-41.
- LEBRETON, Joachim, « Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.-M. Vien », *Magasin encyclopédique*, 1809, t. 6, pp. 39-40.
- LECLAIR, Anne, « Lettres d'un artiste à un amateur : La correspondance de Doyen avec le marquis de Voyer d'Argenson, 1770-1772 », dans O. Bonfait, V. G. Pozell et P. Sénéchal, *Curiosité : Étude d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris, 1998, pp. 139-158.
- LECLAIR, Anne, *Louis-Jacques Durameau, 1733-1796*, Paris, Arthena, 2001.
- LEDBURY, Mark « The Hierarchy of Genre in the Theory and Practice of Painting in the Eighteenth Century France », *Théories et débats esthétiques au dix-huitième siècle*, Éd. Ducultot *et al.*, Paris, Champion, 2001, pp. 189-209.
- LEFEUVRE, Olivier, « Les "quatre accidents" du musée de Rennes : Louterbourg ou Casanova ? », *Revue de l'art*, 2002, n° 136, pp. 63-66.
- LEFRANÇOIS, Thierry, *Nicolas Bertin : 1668-1736 : peintre d'histoire*, Paris, Arthena, 1981.
- LEFRANÇOIS, Thierry, *Charles Coypel : peintre du roi : 1694-1752*, préf. par Pierre Rosenberg, Paris, Arthena, 1994.
- LERIBAUT, Christophe, « Médée contre Créüse : tribulation iconographique entre Rome et Paris », *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg : peintures et dessins en France et en Italie XVII^e-XVIII^e siècles*, dir. M. Laclotte, Paris, R.M.N., 2001, pp. 257-263.
- LERIBAUT, Christophe, *Jean-François de Troy, 1675-1752*, préf. par Alastair Laing, Paris, Arthena, 2002.
- LEROY, Alfred, *Mme du Barry et son temps*, Paris, Albin Michel, 1941.
- LEROY, I., « Madame du Barry, 1768-1793 », *Mémoire de la Société des sciences morales, des lettres et des arts de Seine-et-Oise*, t. 21, Académie de Versailles, des Yvelines et de l'Ile-de-France (dir.), Versailles, Montalant-Bougleux, P.-F. Étienne, 1859.
- LÉVÊQUE, Jean-Jacques, *La vie et l'œuvre de Jean-Honoré Fragonard*, Courbevoie, A.C.R. éd., 1987.
- LEVER, Évelyne, *Madame de Pompadour*, Paris, Perrin, 2003.
- LEVEY, Michael, *Painting and Sculpture in France 1700-1789*, Yale University Press, 1972.
- LEVEY, Michael., « A Boucher mythological painting interpreted », *B.M.*, 1982,

vol. 124, n° 952, pp. 442-446.

LEVEY, Michael, *Du Rococo à la Révolution: Les Principaux courants de la peinture au XVIII^e siècle*, trad. De l'anglais par Maryse Cohen, Paris, Thames & Hudson, 1989.

LEVRON, Jacques, *Madame Du Barry ou la fin d'une courtisane*, Paris, Presses pocket, 1987.

LICHTENSTEIN, Jacqueline, « Making Up Representation : The Risks of Feminity », *Representation*, automne 1987, n° 20, pp. 77-88.

LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La Couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989.

LICHTENSTEIN (dir.), Jacqueline, *La Peinture*, Paris, Larousse, 1995.

LIPPINCOTT, Kristen, « The astrological decoration of the Sala dei Venti in the Palazzo del Te », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1984, vol. 47, pp. 216-222.

LOJKINE, Stéphane, « La jambe d'Hersé : écriture de l'image et cristallisation scopique dans les Salons de Diderot », *Écrire la peinture entre XVIII^e et XIX^e siècles : actes du colloque du Centre de recherches révolutionnaires et romantiques*, éd. P. Auraix-Jonchière, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, pp. 75-92.

LOCQUIN, Jean, *La Peinture d'histoire en France : de 1747 à 1785, étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, préf. de Jacqueline Viaux-Locquin, Paris, Arthena, 1978 (1^{re} éd., Paris, Henri Laurens, 1912).

LORME, Éléonor P. de, *Pavillons et fêtes sous l'Ancien Régime*, Saint-Rémi-en-l'eau, Monelle Hayot, 1996.

LOSSKY, Boris, « Les Bouchers de Chanteloup au musée des Beaux-Arts de Tours », *B.S.H.A.F.*, 1951, pp. 74-81.

LOSSY, Boris, « Autour de Dumont-le-Romain », *À travers l'art français : Du Moyen Âge au 20^e siècle : Hommage à R. Jullian*, éd., Paris, F. de Nobele, 1978, pp. 213-219.

LOUIS, François, « L'âme de l'homme de génie : Fragonards Rinaldo-Pendants im literarischen Kontext », *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich*, 1994, n° 1, pp. 191-202.

Louveciennes d'hier à aujourd'hui, [anonyme], Louveciennes, La Commune, 1989.

LUGRAND, Jacques, « De la folie de Louveciennes au Château des ducs de Savoie », *Revue de Savoie*, n° 4, 1956, pp. 251-258.

LUGAND, Jacques, « Béziers, musée des Beaux-Arts, autour de Joseph-Marie Vien : acquisitions de la fin du XVIII^e siècle », *Revue du Louvre et des Musées de France*, n° 30, 1980, pp. 79-182.

- MABILLE, Gérard, « Les tableaux de la Ménagerie de Versailles », communication de la séance du 2 mars 1974, *B.S.H.A.F.*, mars 1974, pp. 89-101.
- MANŒUVRE, Laurent ; RIETH, Éric, *Joseph Vernet : 1714-1789 : Les Ports de France*, Arcueil, Anthèse, 1994.
- MANTZ, Paul, *François Boucher ; Lemoyne et Natoire*, Paris, A. Quantin, 1880.
- MARANDEL, J. Patrice, « Natoire aux appartements de Louis XV à Fontainebleau », *Antologia di Belle Arti*, 1991-1992, n^{os} 39-42, pp. 129-134.
- MARIE, Alfred ; MARIE, Jeanne, *Versailles au temps de Louis XV, 1715-1745*, Paris, Imprimerie nationale, 1984.
- MARTIN, Jean, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné de Jean-Baptiste Greuze, suivi de la liste des gravures exécutées d'après ses ouvrages*, Paris, G. Rapilly, 1908.
- MARTIN, Louis, « Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture », *Rivista di estetica*, 1982, n^o 12, pp. 16-35.
- MARX, Harald, « 'Augustus schließt den Tempel des Janus' Zu einem Gemälde von Louis de Silvestre », *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg : peintures et dessins en France et en Italie XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, R.M.N., 2001, pp. 288-297.
- MASSENGALE, Jean Montague, *Jean-Honoré Fragonard*, New-York, H. N. Abrams, 1993.
- MAUGRAS, Gaston, *La Disgrâce de Choiseul*, Paris, Plon-Nourrit et C^{ie}, 1903.
- MOSSER, Monique, « Retour sur « le goût à la grecque » : J.-C. Delafosse et le langage universel de l'ornement », *Architektur weiterdenken*, 2004, pp. 154-169.
- MAUCLAIR, Camille, *Fragonard : biographie critique*, Paris, Librairie Renouard, 1904.
- MAURI, Daniela, « L'*Aminta* « habillée à la française » : les traductions françaises de l'*Aminta* au XVI^e siècle », *L'Arioste et le Tasse en France au XVI^e siècle*, éd. Le Centre V. L. Saulnier, Paris, 2003, pp. 217-231.
- MAURI, Daniela, *Voyage en Arcadie. Sur les origines italiennes du théâtre pastoral français à l'âge baroque*, Paris, 1996, pp. 21-71.
- MÉROT, Alain, *Poussin*, Paris, Hazan, 1990.
- MC KAY, Sherry, « The 'Salon de la Princesse' : 'Rococo' Design, Ornamented Bodies and the Public Sphere », *RACAR*, 1994, vol. 21, n^{os} 1-2, pp.71-84.
- MC WILLIAM, Neil *et al.* (éd.), *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the "Ancien Régime" to the Restoration, 1699-1827*, Cambridge, New-York, Melbourne, Cambridge university press, 1991.
- MENDOÇA, Maria José de, *Inventario de tapeçarias existentes em museus e palácios*

- nacionais*, Lisbonne, 1983, Lisbonne, 1983.
- MEYER, Véronique, « L'histoire d'Aminte, peinte par Boucher et interprétée par Beauvarlet », *Nouvelles de l'Estampe*, décembre 2000-février 2001, n^{os} 173-174, pp. 41-43.
- MICHEL, Christian, « Les peintures d'Herculanum et la Querelle des Anciens et des Modernes (1740-1760) », *B.S.H.A.F.*, avril 1984, pp. 105-117.
- MICHEL, Christian, *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIII^e siècle, avec un catalogue raisonné de livres illustrés par Cochin 1735-1790*, Genève, Droz, 1987.
- MICHEL, Christian, « Les cadres ovales en France au XVIII^e siècle », *Revue de l'art*, n^o 76, 1987, pp. 51-52.
- MICHEL, Christian, « L'argument des origines dans les théories des arts en France à l'époque des Lumières », *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières*, actes du colloque tenu en Sorbonne les 24 et 25 mai 1988, organisé par l'Institut de recherches sur les civilisations de l'Occident moderne, éd. C. Grell et C. Michel, 1989, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, pp. 35-45.
- MICHEL, Christian, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome, École française de Rome, 1993.
- MICHEL, Christian, *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIII^e siècle, avec un catalogue raisonné de livres illustrés par Cochin 1735-1790*, Genève, Droz, 1987.
- MICHEL, Christian, « Le conflit entre les artistes et le public des Salons dans la France de Louis XV », *Bulletin de l'Association des Historiens modernistes*, 1995, n^o 18, pp. 149-171.
- MICHEL, Christian ; SAISON, Maryvonne (éd.), « La naissance de la théorie de l'art en France : 1640-1720 », *Revue d'esthétique*, n^{os} 31-32, 1997.
- MICHEL, Christian, « De l'Ekphrasis à la description analytique : histoire et surface du tableau chez les théoriciens de la France de Louis XIV », *Le Texte de l'œuvre d'art : la description*, dir. R. Recht, Strasbourg, PUS, 1998, pp. 45-55.
- MICHEL, Christian ; GAEHTGENS, Thomas W. ; RABREAU, Daniel *et al.* (dir.), *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris, éd. la Maison des sciences de l'Homme, 2001.
- MICHEL, Christian, « Les théories et les pratiques de l'imitation en peinture peuvent-elles fonder aujourd'hui la méthode comparative en histoire de l'art ? », *Rinceaux et figures. L'ornement en France au XVIII^e siècle*, Saint-Rémy sur l'eau, M. Hayot, 2005, pp. 201-213.
- MICHEL, Christian, « Histoire, mémoire et représentation : Figurer des scènes du Moyen-Âge avant la Révolution », *Historiographie de la France et mémoire du*

royaume au XVIII^e siècle, éd., M. Fumaroli, C. Grell *et al.*, Paris, Champion, 2006, pp. 319-335.

MICHEL, Partick, *Mazarin, prince des collectionneurs : les collections et l'ameublement du Cardinal Mazarin (1602-1661) : histoire et analyse*, Paris, R.M.N., 1999.

MICHEL, Patrick (dir.), *Collections et marché de l'art en France au XVIII^e siècle*, actes de la troisième journée d'études d'histoire de l'art moderne et contemporain, Pessax, avril 2002, Bordeau, Centre François-Georges Priset, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 2002.

MICHEL, Partick, *Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : acteurs et pratique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008.

MICHEL, Partick, *Peinture et plaisir : les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIII^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

MILLE, René, *La Manufacture nationale de Beauvais*, thèse de doctorat, Université de Paris, Paris, A. Pedone, 1939.

MILOVANOVIC, Nicolas, « Les plafonds des grands appartements de Versailles : un traité de bon gouvernement », *Monuments et mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. LXXVIII, 2000, pp. 85-139.

MILOVANOVIC, Nicolas, « Question d'attribution au Grand Appartement de Louis XIV à Versailles », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 2002-5, pp. 31-40.

MILOVANOVIC, Nicolas, « Astronomie et astrologie dans les grands décors français du XVII^e siècle, de Vaux-le-Vicomte à Versailles », *Revue de l'art*, n° 140-2, 2004, pp. 29-40.

MILOVANOVIC, Nicolas, *Du Louvre à Versailles. Lectures des grands décors monarchiques*, Paris, 2005.

MILOVANOVIC, Nicolas, *Les Grands Appartements de Versailles sous Louis XIV, catalogue des décors peints*, Paris, 2005.

MINGUET, Pierre, *Esthétique du rococo*, Paris, Vrin, 1966.

MIRAULT, Claude-François, *Funérailles de M. le Cte Vien. Discours prononcé par M. Mirault (28 janvier 1848)*, Paris, Impr. de F. Malteste, s. d.

MIRIMONDE, Albert Pomme de, « L'impromptu du plafond ou l'Apothéose des Saint-Louis par Natoire », *Revue des arts*, 1958, vol. VIII, n° 6, pp. 279-284.

MIRIMONDE, Albert Pomme de, « Les Instruments de musique chez Antoine Watteau », *B.S.H.A.F.*, 1963, pp. 47-53.

MIRIMONDE, Albert Pomme de, « Les Sujets musicaux chez Antoine Watteau »,

- G.B.A., 1961, n° 58, pp. 249-88.
- MIRIMONDE, Albert Pomme de, « Statues et emblèmes dans l'œuvre d'Antoine Watteau », *Revue du Louvre*, 1962, n° 12, pp. 11-20.
- MIRIMONDE, Albert Pomme de, « Scènes de genre musicales de l'école française au XVIII^e siècle dans les collections nationales », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1968, n° 18, pp. 13-26 ; pp. 125-137.
- MIRIMONDE, Albert Pomme de, « Psyché et le papillon », *L'Œil*, 1968, n° 168, pp. 2-11.
- MOLOTIU, Andrei, « The Progress of Love and the Magic Garden : Jean-Honoré Fragonard's decorative Ensemble for the Villa Maubert in Grasse », *G.B.A.*, 6^e période, 2001, n° 138, pp. 91-114.
- MONTAGU, Jennifer, *The Expression of the passions : the origin and influence of Charles Le Brun's "Conférence sur l'expression générale et particulière"*, New-Haven, Yale University Press, 1994.
- MOREAU, François ; MORGAN GRASSELLI (éd.), Margaret, *Antoine Watteau (1684-1721) : le peintre, son temps et sa légende*, actes du colloque international, Paris, octobre 1987, Paris, Champion ; Genève, Slatkine, 1987.
- MOREAU, François, « Anne-Leclair : Louis-Jacques Durameau (1733-1796) », compte rendu de livre, *Dix-huitième siècle*, 2003, n° 35, pp. 659-660.
- MORTIER, Roland, « Diderot contre Boucher, ou le refus du rococo », *Études sur le XVII^e siècle*, 1991, n° 18, Roland Mortier ; Hervé Hasquin (dir.), éd. de l'Université de Bruxelles, pp. 151-158.
- MULHERRON, Jamie, « Prussian blue, Boucher and Newton : the Material, the Practice, and the Theory of Rococo Painting », *Object*, 2000-2001, n° 3, pp. 68-93.
- MULLER-WAKHEVITCH, Dominique, *Une Traînée de poudre : Jeanne du Barry, la dernière favorite*, Paris, J.-C. Lattès, 1990.
- MUNHALL, Edmond, « Fragonard's studies for *The Progress of Love* », *Apollo*, mai 1971, pp. 400-407.
- MÜNTZ, Eugène, *Les légendes du Moyen Âge dans l'art de la Renaissance*, Vannes, Lafolye, 1892.
- NAQUET, Félix, *Fragonard*, Paris, Librairie de l'art, 1890.
- NEMILOVA, Inna Sergeevna, *French Painting: Eighteenth Century*, dans *The Hermitage, catalogue of Western European Painting*, t. 10, Florence, Giunti, 1986.
- NEVILL, Ralph, « Jean-Honoré Fragonard », *B.M.*, 1903, n° 3, pp. 286-93.
- NIDERST, Alain, « Le Don Quichotte de Natoire », *Iconographie et littérature. D'un art à l'autre*, éd., Centre d'étude et de recherche d'histoire des idées et de la sensibilité,

- PUF, Paris, 1983.
- NOCHLIN, Linda, « Watteau: Some Questions of Interpretation », *Art in America*, janvier 1985, n° 73, pp. 68-87.
- NOIREAU, Christiane, *La lampe de Psyché*, Paris, Flammarion, 1991.
- NOLHAC, Pierre de, « Les Boucher de la collection Wallace », *Les Arts*, décembre 1902.
- NOLHAC, Pierre de, « Quelques tableaux de Boucher de la collection de M. le baron Alfred de Rothschild (Londres) », *Les Arts*, juillet 1903.
- NOLHAC, Pierre de, « Les Quatre Saisons de François Boucher », *Les Arts*, mars 1905.
- NOLHAC, Pierre de, *J.-H. Fragonard : 1732-1806*, Paris, Goupil et C^{ie}, 1918 (1^{re} éd., Pais, Goupil et C^{ie}, 1906).
- OPPERMAN, Hal N., *Observations on the Tapestry Designs of B. Oudry for Beauvais (1726-1736)*, Oberlin, s. n. 1969.
- OPPERMAN, Hal N., « The Genesis of the « Chasses royales » », *B.M.*, avril 1970, n° 112, pp. 217-224.
- ORLIAC, Johanne d', *Chanteloup*, Paris, 1929.
- ORLIAC, Johanne d', *Chanteloup, la duchesse de Choiseul et le Chérubin*, extrait de la *Revue hebdomadaire*, 13-20-27 mai, 3 juin, 1922, s. l., Paris, 1922.
- PAGLIANO, Éric, « Boucher, une lecture de La Fontaine et quelques autres », *Revue de l'art*, vol. 141, 2003, n° 3, pp. 47-56.
- PANOFSKY, Dora, « Gilles or Pierrot? Iconographic Notes on Watteau », *G.B.A.*, 1952, n° 39, pp. 319-340.
- PARIS, Gaston, *La légende de Trajan*, extrait des *Mélanges publiés par l'École des hautes études*, Paris, Imprimerie nationale, 1878.
- PATTISON, Emily Francis Strong, « Fragonard and His Decorative Painting at Grasse », *The Academy*, v. 14, 10 août 1878, pp. 149-150.
- PÉRIN, Patrick ; DUCHET-SUCHAUT, Gaston, *Clovis et les Mérovingiens*, Paris, Sélection du « Reader's Digest », 2002.
- PERROT, Françoise, « Note sur les aménagements de l'École française de Rome au temps de la direction d'Émile Mâle d'après les archives du Mobilier national », *Émile Mâle 1862-1954 : la construction de l'œuvre : Rome et l'Italie*, Rome, École française de Rome, 2005, pp. 107-112.
- PETIT-DELCHET, Max, « L'illustration décorative du 'Mythe de Psyché' aux XVII^e et XVIII^e siècles », *B.S.H.A.F.*, 1911, pp. 137-148.
- PEYRAUBE, Emmanuelle, *Le Harem des Lumières : l'image de la femme dans la peinture orientaliste du XVIII^e siècle*, Paris, Éd. du patrimoine, 2008.

- PINETTE, Mathieu, « Temps modernes : XVII^e-XVIII^e siècles : automne. Musée Rolin : *La Terre ou Cérès nourrissant Triptolème* par Natoire », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1983, n^o 33, pp. 397-398.
- PINETTE, Mathieu, *Peintures françaises aux XVII^e et XVIII^e siècles des musées d'Amiens*, Paris, Somogy, 2006.
- POMIAN, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs, curieux : Paris-Venise, XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard, 1987.
- PONS, Bruno, « Les cadres français du XVIII^e siècle et leurs ornements », *Revue de l'art*, 1987, n^o 76, pp.41-50.
- PONS, Bruno, « Hôtel Jacques-Samuel Bernard », *La Rue du Bac*, Paris, Société historique et archéologique du VII^e arrondissement, 1990, pp. 126-153.
- PONS, Bruno, « Le décor de l'appartement du Grand Dauphin au château de Meudon (1709) », *G.B.A.*, vol.108, février 1991, pp. 59-76.
- POPULUS, Bernard, *Claude Gillot : 1673-1722 : catalogue de l'œuvre gravé*, Paris, Secrétariat et trésorerie : M. Rousseau, 1930.
- PORTALIS, Roger, « Les peintures décoratives de Fragonard et les panneaux de Grasse », *G.B.A.*, 1885, vol. 2, pp. 484-493.
- PORTALIS, Roger, *Honoré Fragonard, sa vie et son œuvre, 210 planches et vignettes d'après les peintures, estampes et dessins originaux*, Paris, J. Rothschild, 1889.
- POSNER, Donald, « The True Path of Fragonard's 'Progress of Love' », *B.M.*, août 1972, n^o 833, pp. 526-534.
- POSNER, Donald, « Watteau mélancolique : la formation d'un mythe », *B.S.H.A.F.*, 1974, pp. 345-361.
- POSNER, Donald, « Mme de Pompadour as a Patron of the Visual Arts », *The Art Bulletin*, mars 1990, vol. 122, n^o1, pp. 74-105.
- POSTOLLE, Sylvie, *Le château de Saint Hubert : « maison de chasse » de Louis XV*, mémoire de maîtrise, sous la direction de D. Rabreau, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1999.
- POUSSIN, Nicolas, « Correspondances de Nicolas Poussin », éd. C. Jouanny, *Archives de l'art français*, t. V, réimpr., 1968 (1^{re} éd., Paris, J. Schemit, 1911).
- PRAZ, Mario, *Histoire de la décoration d'intérieur : la philosophie de l'ameublement*, trad. de l'italien par A. R. Salem et M.-P. et C. Boulay, Paris, Thames et Hudson, 1990.
- PRON, H., *Catalogue des tableaux exposés au Musée de Troyes fondé et dirigé par la Société académique de l'Aube*, 6^e éd., Troyes, musée, 1897.
- QUINLAN-MC GRATH, Mary, « The astrological vault of the Villa Farnesina : Agostino Chigi's rising », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1984,

vol. 47, pp. 91-105.

QUINLAN-MC GRATH, Mary, « The Villa Farnesina, time-telling conventions and Renaissance astrological practice », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1995, vol. 58, pp. 52-71.

RAABYEMAGLE, Hanne, *Christian VII's palace, Amalienborg*, Copenhagen, C. Ejlers, 1999.

RABREAU, Daniel, « La Fontaine des Quatre saisons ou de Grenelle » ; « Sculpture et iconographie », dans D. Massounie ; P. Prévost-Marcilhacy et D. Rabreau (dir.), *Paris et ses fontaines, de la Renaissance à nos jours*, Paris, AAVP, 1995, pp. 52-163.

RABREAU, Daniel, *Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806 : l'architecture et les fastes du temps*, Bordeaux, William Blake & Co : Art & arts, 2000.

RABREAU, Daniel, « Mises en scène « à l'antique » dans l'architecture figurée en France : de la scène « rocaille » au « goût à la grecque » », *I Bibiena : una famiglia in scena ; da Bologna all'Europa*, éd. D. Galligani, Florence, Alinea Editrice, 2002, pp. 51-65.

RABREAU, Daniel, « Une méprise stylistique : l'architecture néoclassique du XVIII^e siècle », *Histoire de l'art*, n° 54, 2004, pp. 13-17.

RABREAU, Daniel, *Claude-Nicolas Ledoux*, Paris, Éd. du patrimoine, 2005.

RABREAU, Daniel et MOSSER, Monique (éd.), *Les éléments et les métamorphoses de la nature : imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI^e au XVIII^e siècle*, Bordeaux, William Blake & Co, Art & arts, 2004.

RABREAU, Daniel, « Du Laurier à l'Olivier : la gloire de Louis XV touché par les Lumières », *Gloire et Pouvoir, Sociétés et représentations*, n° 26, 2008, pp. 133-152.

RABREAU, Daniel et HENRY, Christophe, « *Corésus et Callirhoé* » de Fragonard : un chef-d'œuvre d'émotion, Bordeaux, William Blake & co., 2007.

RABREAU, Daniel, « Du « goût à la grecque » sous Louis XV à la perception d'une symbolique gallo-grecque », *Revue de l'art*, n° 170, avril 2010, pp. 41-51.

RABREAU, Daniel et HENRY, Christophe, *Le public et la politique des arts au siècle des Lumières, célébration du 250^e anniversaire du premier « Salon » de Diderot*, acte du colloque, Paris, I.N.H.A., 17, 18 et 19 décembre 2009, organisé par l'Association GHAMU ; le Centre Ledoux ; l'équipe d'accueil Histoire culturelle et sociale de l'art de l'Université Paris I-Panthéon-Sorbonne, Bordeaux, William Blake & co., 2011.

RABREAU, Daniel, « Statues of Louis XV : illustrating the monarch's character in public squares whilst renewing urban art », *Reading the royal monument in eighteenth-century Europe*, éd. C. Chastel-Rousseau, Farnham, Ashgate, 2011, pp. 39-54.

- RAGER, Catherine, *Dictionnaire des sujets mythologiques et historiques, hagiographiques et historiques dans l'art*, Paris, Brepols, 1994.
- RAMBAUX, Claude, *Trois analyses de l'amour : Catulle, Poesies : Ovide, Les amours : Apulée, Le conte de Psyché*, Paris, Société d'édition "Les Belles Lettres", 1985.
- RATCLIFF, Carter, « François Boucher, Absolutist Painter », *Art in America (1939)*, 1986, n° 74, pp. 92-97.
- RAVAL, Marcel, *Claude-Nicolas Ledoux : 1736-1806*, Paris, Arts et Métiers graphiques, 1946.
- RÉAU, Louis, *Catalogue de l'art français dans les musées russes*, Paris, Alman Colin, 1929 (1^{re} éd., B.S.H.A.F., 1928).
- RÉAU, Louis, *Fragonard, sa vie et son œuvre*, Bruxelles, Elsevier, 1956.
- REID, Jane Davidson (éd.), *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, 2 vol., New-York, Oxford, Oxford University Press, 1993.
- REY, Léon, *Le Petit Trianon et le Hameau de Marie-Antoinette*, Paris, Presses modernes, 1936.
- ROCHEBRUNE, Marie-Laure de (éd.), *Le "Guéridon de madame du Barry"*, Département des objets d'art, Paris, R.M.N. ; musée du Louvre, 2002.
- RODIN, Auguste, *L'Art*, Paris, B. Grasset, 1911.
- ROLAND-MICHEL, Marianne, « Le cabinet de Bonnier de la Mosson et la participation de Lajoue à son décor », *B.S.H.A.F.*, 1975, pp. 211-221.
- ROLAND-MICHEL, Marianne, « Eighteenth-Century decorative painting ; some false assumptions », *British Journal of Eighteenth-Century Studies*, 1979, vol. 2, pp. 1-36.
- ROLAND-MICHEL, Marianne, « Fragonard illustrateur de l'amour », *Aimer en France 1760-1860*, Paul Viallaneix et Jean Ehrard (éd.), Clermont-Ferrand, 1980, vol. 1, pp. 25-32.
- ROLAND-MICHEL, Marianne, « L'ornement rocaille : quelques questions », *Revue de l'art*, n° 55, 1982, pp. 66-75.
- ROLAND-MICHEL, Marianne, *Lajoüe et l'art rocaille*, Paris, Arthena, 1984.
- ROSASCO, Betsy, « Louis-Jean-François Lagrenée's Four Estates and their Patron, Guillaume Mazade de Saint-Bresson », *Record of the Art Museum, Princeton University*, vol. 52, 1993, n° 2, pp. 2-27.
- ROSENBERG, Pierre, « Une esquisse de J.-M. Vien 'Loth et ses filles' », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1968, vol. 18, pp. 208-211.
- ROSENBERG, Pierre, « Le concours de peinture de 1727 », *Revue de l'art*, n° 7, 1977, pp. 29-43.

- ROSENBERG, Pierre ; VAN DE SANDT, Udolpho, *Pierre Peyron : 1744-1814*, Neuilly-sur-Seine, Arthena, 1983.
- ROSENBERG, Pierre ; ROLAND-MICHEL, Marianne ; JEAN-RICHARD, P. *et al.*, « Jean-Honoré Fragonard : 1732-1806 », Levallois-Perret, *Beaux-Arts Magazine*, 1987.
- ROSENBERG, Pierre, *Tout l'œuvre peint de Fragonard*, Paris, Flammarion, 1989.
- ROSENBERG, Pierre, TEMPERINI, Renaud, *Tout l'œuvre peint de Chardin*, Paris, Flammarion, 1999.
- ROSENBLUM, Robert, *L'art au XVIII^e siècle : Transformations et mutations*, trad. en français par G. Monfort, édition française de la 1^{re} édition, en anglais, Princeton, Princeton University Press, 1967.
- ROULSTON, Christine, « Separating the Inseparables: Female Friendship and its Discontents in Eighteenth-Century France », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 32, n° 2, pp. 215-231.
- ROUQUET, Chantal ; ORCEL, Michel ; BRET, Jacqueline, *Io enlevée par Jupiter, Charles-Joseph Natoire*, Paris, A. de Gourcuff, 1998.
- ROY, Élie, « Vien et son temps », *Revue du XIX^e siècle*, 1^{er} octobre, 1866, pp. 60-102.
- ROYER, D., *Catalogue des tableaux exposés au musée de Troyes, fondé et dirigé par la Société académique de l'Aube*, Troyes, musée, 1907.
- RYSKAMP, Charles *et al.*, *Art in The Frick Collection: Paintings, Sculptures, Decorative Arts*, New-York, 1996.
- RYSZKIEWICS, Andrzej, « Van Loo et Pierre : sur quelques tableaux avec « turqueries » dans les collections polonaises », *Bulletin du Musée national de Varsovie*, 1975, vol. 16, n° 1, pp. 13-27.
- SAINT-ANDRÉ, Claude, *La vie de Madame du Barry*, Paris, Émile Paul, 1909 (1^{re} éd., Paris, Émile Paul, 1908).
- SAINT-VICTOR, Jacques de, *Madame du Barry : un nom de scandale*, Paris, Perrin, 2002.
- SAISSELIN, Rémy G., « Neo-Classicism: Image of Public Virtue and Realities of Private Luxury », *Art History*, 1981, n° 4, pp. 14-36.
- SALMON, Xavier, « La Cyropédie de Hyacinthe Collin de Vermont, 1735 », *G.B.A.*, 1994, n° 124, pp. 243-266.
- SALMON, Xavier, « Un carton inédit d'Étienne Jeaurat pour la tenture des *Fêtes de village* », *B.S.H.A.F.*, 1995, pp. 187-196.
- SALMON, Xavier, « Versailles : les chasses exotiques de Louis XV », compte rendu d'exposition, *Estampille. L'objet d'art*, 1995, n° 297, pp. 34-51.
- SALMON, Xavier, « La chasse chinoise de Jean-Baptiste Pater demeura-t-elle après 1739 dans la Galerie des Chasses en pays étrangers au château de Versailles », *G.B.A.*,

vol. 129, 1997, n° 1537, pp. 99-108.

SALMON, Xavier, *Marie-Antoinette : image d'un destin*, Paris, le Grand livre du mois, 2005.

SAMOYAUULT-VERLET, Colombe, « Précisions iconographiques sur la Salle du Conseil de Fontainebleau », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1974, vol. 24, n°s 4-5, pp. 287-291.

SANDOZ, Marc, *Jean-Baptiste Deshays, peintre d'histoire, 1721-1765*, extrait du *B.S.H.A.F.*, communication du 20 mai 1927, Paris, Armand Colin, 1958.

SANDOZ, Marc, *Gabriel-François Doyen, peintre d'histoire (1726-1806)*, Paris, Armand Colin, 1959.

SANDOZ, Marc, *Louis-Jean François Lagrenée, dit l'Aîné (1725-1805) : Peintre d'histoire*, Paris, Armand Collin, 1962.

SANDOZ, Marc, « Tableaux retrouvés de Jean-Baptiste Deshays, Gabriel Doyen et Louis Lagrenée (l'Aîné) », Extrait du *B.S.H.A.F.*, communication du 15 avril 1967, Paris, F. de Nobèle, 1968.

SANDOZ, Marc, *Hughes Taraval : 1729-1785*, Extrait du *B.S.H.A.F.*, 1972, pp. 195-255, Paris, F. de Nobele, 1973.

SANDOZ, Marc, « Les peintures décoratives de la Chambre des Seigneurs du château de Varsovie, aujourd'hui au Musée national de Varsovie », *Bulletin du Musée national de Varsovie*, t. 16, 1975, pp. 103-117.

SANDOZ, Marc, *Gabriel-François Doyen : 1726-1806*, Paris, Quatre chemins, 1975.

SANDOZ, Marc, *Jean-Baptiste Deshays : 1729-1765 : avec des remarques liminaires sur Gabriel Doyen, Hughes Taraval, Charles de La Traverse, Philibert-Benoît de La Rue, François-Guillaume Ménageot*, Paris, Éditart-Quatre chemins, 1978.

SANDOZ, Marc, *Jean-Simon Berthélemy : 1743-1811 : avec des remarques préliminaires sur Nicolas-Guy Brenet, Jacques-Louis David, Philibert-Benoît de La Rue, Charles de La Traverse, Jean-Baptiste Deshays, Gabriel-François Doyen, Jean Honoré Fragonard, François-Guillaume Ménageot, Jean-Bernard Restout, Hugues Taraval*, Paris, Éditart-Quatre chemins, 1979.

SANDOZ, Marc, *Louis-Jacques Durameau : 1733-1796 : avec des remarques liminaires sur Jean-Simon Berthélemy [...]*, Paris, Éditart-Quatre chemins, 1980.

SANDOZ, Marc, *Jean-Jacques Lagrenée, 1739-1821, Les Lagrenée*, t. 1, Paris, Quatre chemins, 1983.

SANDOZ, Marc, *Antoine-François Callet : 1741-1823*, Paris, Quatre chemins, 1985.

SANDOZ, Marc, *Louis-Jean-François Lagrenée, 1725-1805, Les Lagrenée*, t. 2, Paris, Quatre chemins, 1988.

- SARMANT, Thierry, « Le cabinet des médailles du roi ou salon Louis XV », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, vol. 8, 2007, n° 26, pp. 66-72.
- SAUERLÄNDER, Willibald, « Über die ursprüngliche Reihenfolge von Fragonards 'Amours des bergers' », *Münchener Jahrbuch der Bildenden Künste*, 1968, vol. 19, pp. 127-156.
- SAUERLÄNDER, Willibald, « Vier Stufen der Liebe ? : Fragonards Gemälde für Madame du Barry », *Kunstchronik*, n° 66, 2013, pp. 289-294.
- SCHNAPPER, Antoine, « Le Grand Dauphin et les tableaux de Meudon », *Revue de l'art*, Paris, t. 1-3, 1968, pp. 57-64.
- SCHNAPPER, Antoine, *Tableaux pour le Trianon de marbre : 1688-1714*, nouv. éd. mise à jour par N. Milovanovic, Paris, R.M.N., 2010 (1^{re} éd., Paris ; La Haye, Mouton, 1967).
- SCHNAPPER, Antoine, « Antoine Coytel : La galerie d'Énée au Palais-Royal », *Revue de l'art*, Paris, t. 5, 1969, pp. 33-42.
- SCHNAPPER, Antoine, *Jean Jouvenet, 1644-1717, et la peinture d'histoire à Paris*, Paris, L. Laget, 1974.
- SCHNAPPER, Antoine, « Louis Lagrenée and the theme of Pygmalion », *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 1975, vol. 53, n°s 3-4, pp. 112-117.
- SCHNEIDER, André, « Le mythe de Psyché dans l'art français depuis la Révolution », *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1912, n° 32, pp. 241-254 ; pp. 363-378.
- SCHPIRO, Meyer, « On Some Problems in the Semiotics of Visual Art : Field and Vehicle in Image-Signs », *Semiotica*, 1969, n° 1, pp. 223-242.
- SCHUMACHER, Karl von, *Madame du Barry*, Vienne, Amalthea, 1931.
- SCHUTZ, K., *Die Jahreszeitenlandschaft*, Lingen, Luca Verlag, 2003.
- SCOTT, Barbara, « The Marquis de Marigny: A Dispenser of Royal Patronage », *Apollo*, 1973, n° 97, p. 35.
- SCOTT, Barbara, « Madame Du Barry: A Royal Favourite with Taste », *Apollo*, 1973, n° 97, pp. 60-71.
- SCOTT, Barbara, « Portrait of a Patron, » *Country life*, 11 June 1992, vol. 186, n° 24, pp. 134-137.
- SCOTT, Barbara, « The "art of la chasse" », *Country life*, n° 190, 1996, p. 92.
- SCOTT, Katie, *The Rococo Interior : Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*, New-Haven et Londres, Yale University Press, 1995.
- SCOTT, Katie, « Framing ambition : the interior politics of Pompadour », *Art history*, n° 28, 2 avril 2005, pp. 248-290.
- SEERVELD, Calvin, « Telltale Statues in Watteau's Painting », *Eighteenth-Century*

Studies, 1980, n° 14, pp. 151-80.

SERRETTE, Renaud, *Le décor intérieur et l'ameublement du château de Choisy-le-Roi sous Louis XV et Louis XVI (1739-1792)*, mémoire de maîtrise, Université Paris 4, 2002.

SEZNEC, Jean, « Diderot and « The Justice of Trajan » », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 20, 1957, pp. 106-111.

SHERIFF, Mary D., *Fragonard: art and eroticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.

SIGNORINI, Rodolfo, *La "fabella" di Psiche e altra mitologia : secondo l'interpretazione pittorica di Giulio Romano nel Palazzo del Te a Mantova*, préf. par Giorgio Bernardi Perini, 3^e éd., Mantoue, Sintesi, 1989.

SLATKINE, Regina Shoolman, « The Fête Italienne : Their Place in Boucher's Œuvre », *Metropolitan Museum Journal*, 1978, n° 12, pp. 130-139.

STANDEN Edith Appelton, « The memorable judgment of Sancho Panza: a Gobelins tapestry in the Metropolitan Museum », *Metropolitan Museum Journal*, 1975, n° 10, pp. 97-106.

STANDEN, Edith Appelton, « Fêtes italiennes: Beauvais tapestries after Boucher in the Metropolitan Museum of Art », *Metropolitan Museum Journal*, 1977, vol. 12, pp. 107-130.

STANDEN, Edith Appelton, « Some notes on the cartoons used at the Gobelins and Beauvais tapestry manufactories in the eighteenth century », *The J. Paul Getty Museum Journal*, 1977, n° 4, pp. 25-28.

STANDEN, Edith Appelton, « The Amours des Dieux : a series of Beauvais tapestries after Boucher », *Metropolitan Museum Journal*, n° 19-20, 1984-1985, pp. 63-84.

STANDEN, Edith Appelton, « The Fragments d'Opéra : a series of Beauvais tapestries after Boucher », *Metropolitan Museum Journal*, 1986, n° 21, pp. 123-137.

STANDEN, Edith Appelton, « Madame de Pompadour's Gobelins tapestries. Conservation research : studies of fifteenth- to nineteenth-century tapestry », *Studies in the history of art*, 1993, n° 42, pp. 14-33.

STANDEN, Edith Appelton, « Country Children: some Enfants de Boucher in Gobelins Tapestry », *Metropolitan Museum journal*, 1994, n° 29, pp. 111-133.

STASI, Laure, « Une série inédite de peintures de la période parisienne de Francesco Giuseppe Casanova (1727-1802) », *B.S.H.A.F.*, 2001, pp. 89-101.

STASI, Laure, « Les Chocs de cavalerie : une collaboration de Jean-Baptiste Le Paon (1738-1785) et Francesco Giuseppe Casanova (1727-1802) pour le Palais-Bourbon ? », *Le Musée Condé*, décembre 2003, n° 60, pp. 31-35.

STEIN, Perrin, « Madame de Pompadour and the Harem imagery at Bellevue », *G.B.A.*,

- 1994, n° 123, pp. 29-44.
- STEIN, Perrin, « Chasses exotiques », compte rendu de catalogue d'exposition, *B.M.*, vol. 138, Janvier 1996, n° 1114, pp. 47-48.
- STEIN, Perrin, « Amédée van Loo's *Costume turc: the French Sultana* », *Art bulletin*, septembre 1996, n° 78, pp. 417-438.
- STEWART, Philip, « Representations of Love in the French Eighteenth-Century », *Studies in Iconography*, 1978, n° 14, pp.125-148.
- STEWART, Philip, *Engraven Desire : Eros, Image & Text in the French Eighteenth Century*, Durham et Londres, Duke University Press, 1992.
- STEWART, Philip, *Le masque et la parole*, Paris, José Corti, 1973.
- TAVENER HOLMES, Mary, « Lancret, décorateur des petits cabinets de Louis XV à Versailles », *L'Œil*, 1985, n° 356, pp. 24-31.
- THOMSON, Shirley Lavinia Cull, *The Continuity of Hunt Theme in Palace Decoration in the Eighteenth Century in France*, these de doctorat, Mc Gill University, Montréal, 1981.
- THUILLIER, Jacques, *Fragonard : étude biographique et critique, Le goût de notre temps*, n° 46, Paris, Skira, 1967.
- TOLNAY, Charles de, « L'Embarquement pour Cythère de Watteau, au Louvre », *G.B.A.*, juillet 1955, n° 46, pp. 98-99.
- TREMBLAY, L., « Le peintre Vien, d'après de nouveaux documents », *Revue contemporaine*, 2^e série, n° 62, 30 septembre 1866, pp. 253-276.
- VATEL, Charles, *Histoire de Mme du Barry d'après ses papiers personnels*, Versailles, Bernard, 1876-1883.
- VAUTHIER, Gabriel, « Lettre et mémoire de Vien », *B.S.H.A.F.*, 1915-1917, pp. 124-127.
- VERDI, Richard, *Nicolas Poussin, 1594-1665*, Londres, Royal Academy of Arts, 1995.
- VERTOVA, Luisa, « Cupid and Psyche in Renaissance Painting before Raphael », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1979, n° 42, pp.104-121.
- VEYRAN, Louis de, « Les Fragonard de Grasse », *L'Art*, nouv. série, 1886, vol. 2, pp. 183-187.
- VIDAL, Mary, *Watteau's Painted Conversation: Art, Literature, and Talk in Seventeenth- and Eighteenth-Century France*, New-Haven, Yales University Press, 1992.
- VIDAL, Mary, « 'With a Pretty Whisper': Deception and Transformation in David's *Cupid and Psyche* and Apuleius's *Metamorphoses* », *Art History*, juin 1999, vol. 22, n° 2, pp. 214-243.

- VIDLER, Anthony, *Claude-Nicolas Ledoux: architecture and social reform at the end of the Ancien Regime*, Cambridge, MIT Press, 1990.
- VITTET, Jean, « Le décor du château de Crécy au temps de la marquise de Pompadour et du duc de Penthièvre. Essai d'identifications nouvelles », *B.S.H.A.F.*, 2000, pp. 133-155.
- VOLLE, Nathalie, *Jean-Simon Berthélemy : 1743-1811, peintre d'histoire*, Paris, Arthena, 1979.
- WALSH, Linda, « The Expressive Face: Manifestations of Sensibility in Eighteenth-Century French Art », *Art History*, décembre 1996, vol. 19, n° 4, pp. 523-550.
- WATSON, F. J. B., « Recent Museum acquisition, A French Eighteenth-Century Room for Jerusalem », *B.M.*, t. CXI, n° 801, décembre 1969, pp. 758-761.
- WATSON, François, *Jean-Honoré Fragonard*, Milano, F. Fabbri, 1966.
- WEIGERT, Roger-Armand, *La Manufacture de tapisserie de Beauvais a trois cent ans*, Beauvais, s. n., 1964.
- WEINSHENKER, Anne Betty, « The Lover Crowned in Eighteenth-Century French Art », *Studies in Eighteenth-Century Culture*, 1986, n° 16, pp. 271-294.
- WHITEHEAD, John, *Mobilier et arts décoratifs en France au XVIII^e siècle*, Paris, Atlas, 1992 (1^{re} éd., Londres, Laurence King Publisher, 1992).
- WILDENSTEIN, Daniel, *Fragonard : aquafortiste*, Paris, Les Beaux-Arts, 1956.
- WILDENSTEIN, Daniel, *Fragonard*, Paris, Londres, Phaidon, 1960.
- WILDENSTEIN, Daniel ; MANDEL, Gabriele, *L'opera completa di Fragonard*, Milano, Rizzoli Editore, 1972.
- WILDENSTEIN, Daniel, « Simon-Philippe Poirier : fournisseur de Madame du Barry », WILDENSTEIN, Georges, *Lancret, biographie et catalogue critiques*, Paris, G. Servant, 1924.
- WILDENSTEIN, Georges, « Le Goût pour la peinture dans le cercle de la bourgeoisie parisienne autour de 1700 », *G.B.A.*, 1956, n° 48, pp. 116-194.
- WILHELM, Jacques, « Deux dessus de porte de Fragonard provenant du Château de Louveciennes », *La Revue des arts*, 1956, vol. 4, pp. 215-222.
- WILHELM, Jacques, « Une esquisse inédite de Joseph Marie Vien : l'inauguration de la statue équestre de Louis XV », *Bulletin du Musée Carnavalet*, n° 1, 1975, pp. 31-32.
- WILHELM, Jacques, « Deux plafonds peints par Hugues Taraval à l'hôtel Grimod d'Orsay », *B.S.H.A.F.*, 1975, pp. 123-130.
- WILLK-BROCARD, Nicole, *François-Guillaume Ménageot : 1744-1816, peintre d'histoire, directeur de l'Académie de France à Rome*, Paris, Arthena, 1978.

WILLK-BROCARD, Nicole, « Temps modernes : 17-18 siècles : Cholet. Musée des Arts : *Bacchanale* ou *Les dangers du vin* par Noël Hallé, 1711-1781 », dans Nouvelles acquisitions des Musées de Provinces 1980-1983, *Revue du Louvre et des Musées de France*, Paris, 1983, vol. 33, n^{os} 5-6, pp. 390-392.

WILLK-BROCARD, Nicole, *Une dynastie, les Hallé : Daniel (1614-1675), Claude-Guy (1652-1736), Noël (1711-1781)*, Paris, Arthena, 1995.

WINE, Humphrey, « French Eighteenth-Century Genre Painting », compte rendu de visite d'exposition, *Apollo*, septembre 2003, vol. 158, pp. 55-57.

WINTERMUTE, Alan, « Collected in herself : the Art of Du Barry », *Apollo*, juillet 1992, vol. 136, n^o 365, pp. 58-59.

WRIGHT, Christopher, *Poussin, paintings, a catalogue raisonné*, Londres, Chausser Press, 2007.

ZICK, Gisela, « Les oies de frère Philippe », *Keramos*, Cologne, 1976, n^o 72, pp. 17-28.

Catalogues d'expositions

Augustin Pajou, royal sculptor, 1730-1809, cat. exp, éd. J. P. O'Neil, The Metropolitan Museum of Art ; R.M.N., 1997.

Au Temps de Watteau, Chardin et Fragonard - chefs-d'œuvre de la peinture de genre en France, cat. exp., Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada, 6 juin-7 septembre 2003 ; Washington, National Gallery, 12 octobre 2003-11 janvier 2004 ; Berlin, Staatliches Museum, Gemäldegalerie, 8 février-9 mai 2004, dir. C. B. Bailey, P. Conisbee et T. W. Gaehtgens, 2003, Tournai, la Renaissance du livre, 2003.

Boucher et les peintres du Nord, cat. exp., Dijon, Musée Magnin, 8 octobre-14 décembre 2004, Londres, The Wallace Collection, 6 janvier-6 mars 2005, cat. Françoise Joulie, Paris, R.M.N., 2004.

Carle Vanloo, premier peintre du roi (Nice 1705-Paris 1765), cat. exp., Nice, musée Chéret, 21 janvier-13 mars 1977, Clermont-Ferrand, musée Bargoin, 1^{er} avril-30 mai 1977, Nancy, musée des Beaux-Arts, 18 juin-15 août 1977, cat. M.-C. Sahut, Nice, musée Chéret, 1977.

Chardin : 1699-1779, cat. exp., Paris, Grand Palais, 29 janvier-30 avril 1979, Cleveland, Cleveland Museum of Art, 6 juin-12 août 1979, Boston, Museum of Fine Arts, 18 septembre-19 novembre 1979, cat. Pierre Rosenberg, biographie par Sylvie Savina, Paris, R.M.N., 1999.

Chardin and the still-life tradition in France, cat. exp., Cleveland Museum of Art, cat. Gabriel P. Weisberg et William S. Talbot, Cleveland, Cleveland Museum of Art, 1979.

Chardin, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 7 septembre-22 novembre 1999, Düsseldorf, Kunstmuseum im Ehrenhof, 5 décembre 1999-20 février 2000, Londres, Royal Academy of Arts, 11 mars-29 mai 2000, Londres, Royal Academy of Arts ; New-York, the Metropolitan Museum of Art, 2000.

Charles-Joseph Natoire (Nîmes, 1700 - Castel Gandolfo, 1777) : peintures, dessins, estampes et tapisseries des collections publiques françaises, cat. exp., Troyes, musée des Beaux-Arts, Nîmes, musée des Beaux-Arts, Rome, Villa Médicis, mars- juin 1977, Nantes, Imp. Chiffolleau, 1977.

Charles-Joseph Natoire : 1700-1777 : L'histoire de Marc-Antoine, cat. exp., Nîmes, musée des Beaux-Arts, 4 juillet-13 septembre 1998, Arles, Actes sud, 1998.

Chefs-d'œuvre de la peinture française des musées néerlandais. XVII^e-XVIII^e siècles, 1600-1800, cat. exp., Dijon, 5 septembre-25 octobre 1992 ; Paris, 30 octobre-20 décembre 1992, dir. P. Rosenberg, *et al.*, Paris, R.M.N., 1992.

Claude Gillot (1673-1722) : Comédies, sabbats et autres sujets bizarres, cat. exp., dir. P. Choné, Fr. Moreau *et al.*, Langres, musée de Langres, 1999.

Chlodwig und die "Schlacht bei Zülpich" : Geschichte und Mythos 496-1996, cat. exp. Zülpich, 30 août-26 octobre 1996, réd. D. Geuenich, T. Grünwald, R. Weitz, Euskirchen, Kümpel, 1996.

Clovis et la mémoire artistique, cat. exp., Reims, 22 juin-16 novembre 1996, dir. V. Alemany-Dessaint, Reims, Musée des Beaux-Arts, 1996.

De vier jaargetijden in de kunst van de Nerderlanden 1500-1750, cat. exp., Hertogenbosch, Noordbrabants Museum, 21 décembre 2002-21 avril 2003 ; Louvain, Stedelijk Museum Vander Kelen-Mertens, 10 mai 2003-3 août 2003, Zwolle, Waanders, 2003.

Diderot et l'art de Boucher à David : Les Salons : 1759-1781, cat. exp., Paris, Hôtel de la Monnaie, 5 octobre 1984-6 janvier 1985, éd. M. Rebérioux, Paris, R.M.N., 1984.

Don Quichotte, correspondances : Coypel, Natoire, Garouste, cat. exp., Compiègne, musée national du Château de Compiègne, 6 février-3 avril 2000, Compiègne, musée national du Château de Compiègne, 2000.

Don Quichotte vu par un peintre du XVIII^e siècle : Natoire, cat. exp., Compiègne, musée national du Château de Compiègne, 6 février-3 avril 2000, dir. O. P. Sebastiani et M.-H. Krotoff, Paris, R.M.N., 1977.

Exposition d'œuvres de J.-H. Fragonard, cat. exp., Paris, 7 juin-10 juillet 1921, Paris, musée des Arts décoratifs, dir. G. Wildenstein, Paris, musée des Arts décoratifs, 1921.

Fragonard, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 24 septembre 1987-4 janvier 1988, dir. Pierre Rosenberg, Paris, R.M.N., 1987.

Fragonard : les plaisir d'un siècle, cat. exp., Paris, musée Jacquemart-André, 3 octobre 2007-13 janvier 2008, éd. M.-A. Dupuy-Vachey, Gand, Snoeck, 2007.

Fragonard et compagnie, cat. exp., Paris, Petit Palais, 16 octobre 1992-14 février 1993, dir. I. Toris Cauwel, Paris, Paris-musées, 1992.

Fragonard et le dessin français au XVIII^e siècle dans les collections du Petit Palais, cat. exp., Paris, Petit Palais, 16 octobre 1992-14 février 1993, dir. J.-L. de Los Llanos, Paris, Paris-musées, 1992.

Fragonard et le voyage en Italie, 1773-1774 : les Bergeret, une famille de mécène, cat. expo., L'Isle-Adam, musée Louis-Senlecq, 20 mai-30 septembre 2001, Grasse, musée Jean-Honoré Fragonard, 1^{er} juin-30 septembre 2002, Paris, Somogy, 2001.

Fragonard et les grands maîtres italiens, 1760-1761, cat. exp., Paris, Galerie Beauvau, 15 juin-30 juin 1960, dir. A. Ananoff, Paris, s. n., 1960.

François Boucher : 1702-1770, cat. exp., New-York, The Metropolitan Museum of Art, 17 janvier-4 mai 1986, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 18 septembre 1986-5 janvier 1987, Paris, R.M.N., 1986.

François Boucher : hier et aujourd'hui, cat. exp., Paris, musée du Louvre, 17 octobre 2003-19 janvier 2004, organisée par le département des Arts graphiques du musée du Louvre, cat. Françoise Joulie *et al.*, Paris, R.M.N., 2003.

François Boucher : paintings, drawings and prints from the Nationalmuseum, Stockholm, cat. exp., dir. D. Sutton, Manchester, GBR, City Art Gallery, 27 juin-1^{er} septembre 1984, Manchester, City of Manchester cultural services, 1984.

François Boucher: seductive Visions, cat. exp., Londres, Wallace Collection, 30 septembre 2004-17 avril 2005, éd. J. Hedley, Londres, Wallace Collection, 2004.

François Boucher et l'art rocaille dans les collections de l'École des Beaux-Arts, cat. exp., Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, 16 octobre-21 décembre 2003, Sydney, Art gallery of New South Wales, 5 mars-1^{er} mai 2005, Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada, 16 septembre 2005-1^{er} janvier 2006, cat. Emmanuelle Brugerolles, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2003.

François Lemoyne à Versailles, cat. exp., Versailles, Château de Versailles, appartement de Madame de Maintenon, 14 mai-12 août 2001, cat. Xavier Salmon, Paris, A. de Gourcuff ; Versailles, Musée national du Château de Versailles, 2001.

Germain Boffrand : 1667-1754 : L'aventure d'un architecte indépendant, cat. exp., dir. M. Gallet ; J. Garms, Paris, Herscher, 1986.

Greuze et Diderot : vie familiale et éducation dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, cat. exp., Clermont-Ferrand, Musée Bargoin, 1984.

Intimate Encounters: Love and Domesticity in Eighteenth-Century France, cat. exp.,

éd. Richard Rand, Princeton, Princeton University Press, 1997.

Jean Siméon Chardin, 1699-1779 : Werk, Herkunft, Wirkung, cat. exp., Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 5 juin-22 août 1999, éd. Dorit Hempelmann, Siegmund Holsten, Holger Jacob-Friesen, *et al.*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 1999, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

Jean-Baptiste Greuze : 1725-1805, cat. exp., Hartford, Wadsworth Atheneum, 1^{er} décembre 1976-23 janvier 1977 ; San-Francisco, The California Palace of the Legion of Honor, 5 mars-1^{er} mai 1977 ; Dijon, musée des Beaux-Arts, 11 juin-7 août 1977, organisé par le Wadsworth Atheneum, cat. Edgar Munhall, trad. de l'anglais par Evelyne Mornat, Dijon, musée des Beaux-Arts, 1977.

Jean-Baptiste Oudry, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1^{er} octobre 1982-3 janvier 1983, cat. Hal Opperman et Pierre Rosenberg, Paris, R.M.N., 1982.

Jean Raoux, 1677-1734 : un peintre sous la Régence, cat. exp., Montpellier, musée Fabre, 28 novembre 2009-14 mars 2010, cat. M. Hilaire *et al.*, Montpellier, musée Fabre ; Paris, Somogy, 2009.

Joseph-Marie Vien, peintre du Roi : 1716-1809, cat. exp., octobre-novembre 1990, Béziers, musée des Beaux-Arts, Hôtel Fabregat, cat. J. Lugand et N. Riche, Béziers, musée des Beaux-Arts, 1990.

La Peinture mythologique au XVIII^e siècle en France, cat. exp., Cholet, musée municipal, 21 novembre 1980-11 janvier 1981, Cholet, musée municipal, 1980.

La volupté du goût : la peinture française au temps de Madame de Pompadour, cat. exp., Tours, musée des Beaux-Arts, 11 octobre 2008-12 janvier 2009, Portland, Portland Art Museum, 7 février-17 mai 2009, cat. O. Beaumont *et al.*, Paris, Somogy, 2008.

La Révolution française et l'Europe 1789-1799, cat. exp., Paris, Grand Palais, 16 mars-26 juin 1989, Paris, R.M.N., 1989.

Les Amours des Dieux : la peinture mythologique de Watteau à David, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 15 octobre 1991-6 janvier 1992, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 23 février-25 avril 1992, Fort Worth, Kimbell Art Museum, 23 mai-2 août 1992, éd. Colin B. Bailey, trad. de l'anglais par P. Rosenberg, Paris, R.M.N., 1991.

Le goût à la grecque : la naissance du néoclassicisme dans l'art français : chef-d'œuvre du Musée du Louvre, cat. exp., Athènes, Pinacothèque nationale - musée Alexandros Soutzos, dir. M.-L. de Rochebrune et C. Gougeon, Athènes, 2009.

Les arts de théâtre : de Watteau à Fragonard, cat. exp., Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, 9 mai-1^{er} septembre 1980, Bordeaux, Galeries des Beaux-Arts, 1980.

Les dessins de François Boucher, cat. exp., New-York, Frick Collection, 8 octobre-14 décembre 2003 ; Fort Worth, Kimbell Art Museum, 18 janvier-18 avril 2004, exposition organisée par l'American Federation of Arts, cat. Alastair Laing, avant-propos de Pierre Rosenberg, New-York, American Federation of Arts ; Paris ; Londres, Éd. Scala, 2003.

Louis XV : un moment de perfection de l'art français, cat. exp., Paris, Hôtel de la Monnaie, Paris, Hôtel de la Monnaie, 1974.

Louis XV en campagne : sièges et batailles de Pierre Lenfant, brochure de l'exposition, 10 juin-7 septembre 2008, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, R.M.N., 2008.

Madame de Pompadour et les arts, cat. exp., Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, 14 février-19 mai 2002, Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 14 juin-15 septembre 2002, Londres, National Gallery, 16 octobre 2002-12 janvier 2003, dir. X. Salmon, Paris, R.M.N., 2002.

Madame du Barry : de Versailles à Louveciennes, cat. exp., Louveciennes, musée-promenade de Marly-le-Roi-Louveciennes, 21 mars-19 juin 1992, dir. Marie-Amynthe Denis, Paris, Flammarion, 1992.

Marie-Antoinette, archiduchesse, dauphine et reine, catalogue de l'exposition du château de Versailles, éd. Marguerite Jallut, Paris, Éd. des musées nationaux, 1955.

Marie-Antoinette à Versailles : le goût d'une reine, dir. B. de Boysson et X. Salmon, cat. exp., Bordeaux, musée des Arts décoratifs, 21 octobre 2005 - 30 janvier 2006, Bordeaux, musée des Arts décoratifs, 2005.

Marie-Antoinette, cat. exp., dir. P. Arizzoli-Clémentel et X. Salmon, Paris, Grand Palais, 15 mars-30 juin 2008, Paris, R.M.N., 2008.

Nicolas Lancret, 1690-1743, cat. exp., New-York, Frick Collection ; Fort Worth, Kimbell Art Museum, éd. J. Focarino, New-York, Frick Collection, 1991.

Œuvres de Fragonard, cat. exp., Grasse, musée Fragonard, 15 juillet-30 septembre 1957, Grasse, musée Fragonard, 1957.

Parler à l'âme et au cœur : la peinture selon Marie Leszczyńska, cat. exp., 18 juin-19 septembre 2011, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau, cat. X. Salmon, Fontainebleau, château de Fontainebleau ; Dijon, Faton, 2011.

Paysages, paysans : l'art et la terre en Europe du Moyen Âge au XX^e siècle, cat. exp. 25 mars-26 juin 1994, Paris, Bibliothèque nationale de France, dir. E. Le Roy-Ladurie, Paris, R.M.N., 1994.

Pierre-Charles Trémolières, Cholet, 1703-Paris, 1739, cat. exp., musée de Cholet, 29 juin-30 septembre 1973, cat. Jean-François Méjanès et Jacques Vilain,

intr. Pierre Rosenberg, Nantes, musée Dobrée, 1973.

Poussin, Watteau, Chardin, Davide... : peintures françaises dans les collections allemandes XVII^e-XVIII^e siècle, cat. exp., Paris, Grand Palais, 18 avril-31 juillet 2005, dir. Pierre Rosenberg, Paris, R.M.N., 2005.

Rubens contre Poussin : la Querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle, cat. exp., Arras, musée des Beaux-Arts, 6 mars-14 juin 2004 ; Épinal, musée départemental d'art ancien et contemporain, 3 juillet-27 septembre 2004, dir. E. Delapierre, M. Gilles et H. Portigila, Gand, Ludion.

Regards sur l'Amour et Psyché à l'âge néo-classique, cat. exp., Zurich, musée de Carouge, 17 mars-1^{er} mai 1994, dir. P. Lang, Zurich, Institut suisse pour l'étude de l'art, 1994.

Trésors des musées du nord de la France, t. IV ; *La Peinture française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, cat. exp., Dunkerque, Valenciennes, Lille, 1980.

Triomphe et mort du héros : la peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet, cat. exp., Lyon, musées des Beaux-Arts, 19 mai-17 juillet 1988, réalisée par E. Mai et A. Repp-Eckert, présentée à Lyon par G. Cogeval et P. Durey, en collaboration avec le Wallraf-Richartz Museum de Cologne et le Kunsthhaus de Zurich, Milan, Electa ; Lyon, musée des Beaux-Arts, 1988.

Trois siècles de tapisseries de Beauvais : 1664-1964, cat. exp., Beauvais, Hôtel de Ville, 19 juin-30 septembre 1964, dir. H. Delesalle, Beauvais, s. n., 1964.

Versailles : les chasses exotiques de Louis XV, cat. exp., Amiens, musée de Picardie ; Versailles, musée national du château de Versailles et de Trianon, 1995-1996, cat. X. Salmon, Paris, R.M.N., 1995.

Visionary architects : Boullée, Ledoux, Lequeu, cat. exp., dir. J.-C. Lemagny, Houston, University of St. Thomas, 19 octobre 1967-3 janvier 1968, Saint-Louis, City Art Museum of Saint-Louis, 22 janvier-27 février 1968 New-York, The Metropolitan Museum of Art, Chicago, The Art Institute of Chicago, San-Francisco, M.H. de Young Memorial Museum, San-Francisco, Houston, University of St. Thomas, 1967.

Watteau : 1684-1721, cat. exp., National Gallery of Art, Washington, 17 juin-23 septembre 1984, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 23 octobre 1984-28 janvier 1985, Schloss Charlottenburg, Berlin, 22 février-26 mai, 1985, cat. Margaret Morgan Grasselli et Pierre Rosenberg, Washington, National Gallery of Art, Paris, R.M.N., 1984.

Watteau et les fêtes galantes, cat. exp., Valenciennes, musées des Beaux-Arts, 5 mars-14 juin 2004, cat. M. Eidelberg, Paris, R.M.N., 2004.

Marigny, ministre des arts au château de Menars, cat. exp., dir. C. Morin, Blois,

Expo 41, 29 juin-16 septembre 2012, Milan, Éd. Silvana Editoriale, 2012.

Ouvrages en japonais

Sources traduites en japonais

ルキウス・アプレイウス、呉茂一訳、『黄金のろば』、岩波書店、1956年。

(Apulée, *L'Âne d'or*, traduit du latin par Shigeichi KURE, Tokyo, Iwanami Shoten, 1956).

ルキウス・アプレイウス、谷口勇訳、『アモルとプシケ』而立書房、1992年。

(Apulée, *L'Amour et Psyché*, traduit du latin par Isamu TANIGUCHI, Tokyo, Jiritsu Shobo, 1992).

フェヌロン、二宮フサ訳、「テレマコスの冒険」、『ユートピア旅行記叢書』4巻、東京、岩波書店、1998年。

(Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, trad. Fusa NINOMIYA, dans *Série des voyages en utopie*, t. 4, Tokyo, Iwanami Shoten, 1998).

モリエール「プシケ」、『モリエール全集』第8巻、ロジェ・ギシュメール、廣田昌義、秋山伸子共編、廣田・秋山訳、臨川書店、2001年、253-362頁。

(Molière, « Psyché », *Œuvre complet de Molière*, éd. Eugène Despois et Paul Mesnard, Paris, Hachette, coll. "Les grands écrivains de la France", 1873-1900, trad. Akiyoshi HIROTA et Nobuko AKIYAMA, Tokyo, Rinsen Shoten, 2001, pp. 253-362).

マリヴォー『マリヤンヌの生涯』（佐藤文樹訳）岩波書店、1957年。

(P. C. de C. de Marivaux, *La Vie de Marianne*, trad. Fumiki SATO, Tokyo, Iwanami Shoten, 1957).

ラクロ『危険な関係』（伊吹武彦訳）上・下巻、岩波書店、1965年。

(Chaderlot de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, trad. Takahiko IBUKI, 2 vol., Tokyo, Iwanami Shoten, 1965).

ルソー『新エロイーズ』（安土正夫訳）1-4巻、岩波書店、1960年。

(Jean-Jacques Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héroïse*, trad. Masao YASUSHI, Tokyo, Iwanami Shoten, 1960).

ジャック＝フランソワ・ブロンデル、白井秀和訳、『建築序説』、前川道郎監修、中央公論美術出版、1990年。

(Jacques-François Blondel, *Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture : prononcé à l'ouverture du cinquième cours public*, Paris, C.-A. Jombert, 1754 ; *De l'utilité de joindre à l'étude de l'architecture celle des sciences et des arts qui lui sont relatifs*, extrait du 3^e volume du Cours d'architecture, Paris, Vve Desaint, 1771).

ドゥニ・ディドロ、佐々木健一訳『絵画について』、岩波書店、2005年。

(Denis Diderot, « Essais sur la peinture », éd. G. May, *Œuvres complètes*, v. 14, Paris, Hermann, 1980 ; « À mon ami Grimm », dans « Salon de 1765 », *op. cit.*, 1984 ; « De la manière », dans « Salon de 1767 », *op. cit.* ; « Lettres à Sophie Volland », lettre du 2 septembre 1762, *op. cit.*, tous traduits par Kenichi SASAKI, Tokyo, Iwanami Shoten, 2005).

マルク＝アントワーヌ・ロージエ、三宅理一訳、『建築試論』、中央公論美術出版、1986年。

(Marc-Antoine Laugier (abbé de), *Essai sur l'architecture*, trad. Riichi MIYAKE, Tokyo, Chûô Kôron Bijutsu Shuppan, 1986).

クロード＝ニコラ・ルドゥー『「建築論」注解』（白井秀和編著）中央公論美術出版、1993年。

(Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, trad. Hidekawa SHIRAI, Tokyo, Chûô Kôron Bijutsu Shuppan, 1993).

ジャン＝バティスト・デュボス、木幡瑞枝訳『詩画論』2巻、玉川大学出版部、1985年。

(Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, trad. Mizue KOBATA, 2 vol., Tokyo, Presses de l'Université de Tamagawa, 1985).

Études traduites en japonais

レンサレアー・W・リー「絵は詩のごとく」（森田、篠塚訳）『絵画と文学』中央大学出版会、1984年、193-362頁。

(R. W. Lee, « Ut Pictura Poesis : humanisme et théorie de la peinture, XV^e-XVIII^e siècles », trad. MORITA et TSUKAHARA, *La Peinture et la Littérature*, Presses de l'Université de Chûô, 1984, pp. 193-362).

ジャン・スタロバンスキー『絵画を見るディドロ』（小西幸訳）法政大学出版局、1995年。

(J. Starobinski, *Diderot dans l'espace des peintres, suivi de Le Sacrifice en rêve*, Paris, R.M.N., 1991, trad. Yoshiyuki KONISHI, Tokyo, Presses de l'Université de Hôso, 1995).

Études publiées en japonais

安室可奈子『フランソワ・ジェラルドとプシュケ図像—フランスの新古典主義美術における挿絵本、版画集出版史と絵画作品の成立過程』学位請求論文、日本大学、2002年。

(AMURO, Kanako, *François Gérard et l'iconographie de Psyché : le processus de la création d'un tableau par rapport à l'histoire de l'édition des ouvrages illustrés et des estampes*, l'époque néoclassique, thèse de doctorat, Université Nihon, 2002).

佐々木健一『フランスを中心とする十八世紀美学史の研究—ウアトールからモーツァルトへ

—』岩波書店、1999年。

(SASAKI, Kenichi, *Recherches sur l'histoire de l'esthétique du XVIII^e siècle : Watteau à Mozart*, Tokyo, Iwanami Shoten, 1999).

田中英道「ブーシェとシノワズリー：ルイ王朝のボーヴェタピスリー」、『美術史学』、東北大学美学美術史研究室編、25号、2004年、13-37頁。

(TANAKA, Hidemichi, « Boucher et la chinoiserie », *Bijutsushigaku*, n° 25, Centre de Recherches de l'Esthétique et de l'Histoire de l'art de l'Université de Tohoku, 2004, pp. 13-37).

望月由美子「パラッツォ・デル・テにおける『ダヴィデのロジgia』の図像解釈：皇帝カール五世のイタリア巡行期におけるマントヴァの文化施策に関する一考察」、千葉大学『社会文化科学研究』第5号、2001年、91-104頁。

(MOCHIZUKI, Yumiko, « L'interprétation iconographique de la loggia de David au palais du Té : réflexion sur la politique culturelle de Mantoue à l'époque du voyage en Italie de Charles Quint », *Shakai Bunka Kagaku Kennkyu*, 2001, n° 5, Presses de l'Université de Chiba, pp. 91-104).

望月由美子「パラッツォ・デル・テの『ストゥッコの間』における古代帝国イメージおよび神話イメージの両義性」、『千葉大学社会文化科学研究科、研究プロジェクト報告』2001年4月。

(MOCHIZUKI, Yumiko, « La dualité de l'image antique et mythologique du décor de la Salle en stuc du palais du Té », *Rapport des projets de recherches de la section des Sciences socio-culturelles*, Université de Chiba, avril 2001).

木村三郎「西洋における『蝶』のイメージ—一つの試みのためのエッセー—」『日本大学芸術学部紀要』第十一号、1981年、83-107頁。

(KIMURA, Saburo, « Essai sur l'image du papillon en Occident », *Bulletin de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université du Japon*, 1981, n° 11, pp. 83-107).

大野芳材「ル・ブランと色彩論争」『パリ国立美術学校所属ポラコヴィッツ・コレクションフランス素描展』国立西洋美術館、1992年、297-303頁。

(ONO, Yoshiki, « Le Brun et la Querelle du coloris », *Les Dessins français de la Collection Pollacovitz appartenant à l'École nationale des Beaux-Arts de Paris*, cat. exp., Tokyo, musée national des Arts occidentaux, 1992, pp. 297-303).

栗田秀法「プッサン作《マナの収集》について」『美術史』138、1994年、220-232頁。

(KURITA, Hidenori, « La Manne par Poussin », *Bijutsushi*, 1994, n° 138, pp. 220-232).

島本浣「ロジェ・ド・ピールと18世紀の美術批評」『美学』149、1987年、13-25頁。

(SHIMAMOTO, Kan, « Roger de Piles et la critique d'art au XVIII^e siècle », *Bigaku*, 1987, n° 149, pp. 13-25).

島本浣「フランス古典主義時代の絵画思想 - アカデミーを中心として」『芸術の線分たち』

昭和堂、1988年、37-64頁。

(SHIMAMOTO, Kan, « Théories de la peinture de l'époque classique en France : autour de l'Académie royale de peinture et de sculpture », *Traits des Arts*, Tokyo, Showado, 1988, pp. 37-64).

島本澆「カタログの中の絵 十八世紀における「見る」ことの生成をめぐって」『美学』181、1995年、45-55頁。

(SHIMAMOTO, Kan, « Les Peintures dans les catalogues : genèse du “regarder” au XVIII^e siècle », *Bigaku*, 1995, n° 181, pp. 45-55).

Catalogues d'exposition en japonais et en coréen

『18世紀フランス美術展：ロココの精華：絵画・彫刻。装飾美術』東京、国立西洋美術館、1969年10月18日-12月14日、東京、国立西洋美術館、1969年。

(*Art français du XVIII^e siècle*, cat. exp., Tokyo, musée national des Arts occidentaux, dir. Musées de France, Tokyo, musée national des Arts occidentaux, 18 octobre-14 décembre 1969, Tokyo, musée national des Arts occidentaux).

『大ヴェルサイユ展：ルイ王朝の象徴 宮廷と王と貴婦人達』東京、三越ギャラリー、1970年10月6日-18日、東京、読売新聞社、1970年。

(*Grand Château de Versailles : symbole de la dynastie des Bourbon : la cour, le roi et les dames de la cour*, Tokyo, Galerie Mitsukoshi, 6-18 octobre 1970, Tokyo, Presse Yomiuri, 1970).

『フラゴナール展』東京、西洋美術館、1980年3月18日-5月11日、京都、京都市美術館、1980年5月24日-6月29日、国立西洋美術館、読売新聞社、1980年。

(*Fragonard*, cat. exp., Tokyo, musée national des Arts occidentaux, 18 mars-11 mai 1980, Kyoto, musée de la ville de Kyoto, 24 mai-29 juin 1980, Tokyo, musée des Arts occidentaux, Presses Yomiuri, 1980).

『ブーシェ展』東京、東京都美術館、1982年4月24日-6月23日、熊本、熊本県立美術館、1982年7月3日-8月22日、東京、東京都美術館、1982年。

(*Boucher*, cat. exp., Tokyo, musée départemental de Tokyo, 24 avril-23 juin 1982, Kumamoto, musée départemental de Kumamoto, 3 juillet-22 août 1982, Tokyo, musée départemental de Tokyo, 1982).

『ブーシェ、フラゴナール展：特別出品 ランクレ』東京、小田急グランドギャラリー、1990年4月4日-22日、大阪、大丸ミュージアム、1990年5月9日-5月21日、北海道、北海道立函館美術館、1990年5月26日-6月24日、横浜、そごう美術館、1990年7月4日-8月12日、千足伸行監修、展覧会カタログ委員会、1990年。

(*Trois maîtres de la peinture rococo française : Fragonard, Boucher, Lancret*, cat. exp., Tokyo, Odakyû Grand Galerie, 4 -22 avril 1990, Osaka, Daimaru Museum, 9-21 mai

1990, Hokkaido, musée départemental de Hakodate (Hokkaido), 26 mai-24 juin 1990, Yokohama, musée Sogô, 4 juillet-12 août 1990, dir. N. SENZOKU, Tokyo, Comité du catalogue d'exposition, 1990).

『フランソワ・ブーシェ展』東京、ウイルデンスタイン東京、1991年4月19日-5月31日、東京、ウイルデンスタイン東京、1991年。

(*François Boucher*, cat. exp., Tokyo, Wildenstein Tokyo, 19 avril-31 mai 1991, Tokyo, Wildenstein Tokyo, 1991).

『エルミタージュ美術館展：フランス バロック・ロココ』茨城、茨城県立近代美術館、1994年6月25日-7月31日、三重、三重県立美術館、1994年8月6日-9月18日、東京、東武美術館、1994年9月24日-10月25日、東京、エルミタージュ美術館展実行委員会、1994年。

(*Arts baroque et rococo français du musée de l'Ermitage*, cat. exp., Ibaraki, musée des arts modernes du département d'Ibaraki, 25 juin-31 juillet 1994, Mie, musée départemental de Mie, 6 août-18 septembre 1994, Tokyo, musée Tôbu, 24 septembre-25 octobre, Tokyo, Comité de l'exposition du musée de l'Ermitage, 1994).

『ルーブル美術館展：18世紀フランス絵画のきらめき』東京、東京都美術館、1997年4月19日-7月13日、京都、京都市美術館、1997年8月2日-10月12日、ジャン・ピエール・キュザン監修、東京、読売新聞社、1997年。

(*Les Peintures françaises du XVIII^e siècle de la collection du Musée du Louvre*, cat. exp., Tokyo, musée départemental de Tokyo, 19 mai-13 juillet 1997, Kyoto, musée départemental de Kyoto, 2 août-12 octobre 1997, dir. J.-P. Cuzin, Tokyo, Presses Yomiuri, 1997).

『ヴェルサイユ展：華麗なる宮廷』太陽王ルイ14世からマリー・アントワネットまで』神戸、神戸市立博物館、2002年10月12日-12月25日、東京、東京都美術館、2003年1月25日-3月30日、東京、日本経済新聞社、2002年。

(*Fastes de Versailles*, cat. exp., Kobe, musée de la ville de Kobe, 12 octobre-25 décembre 2002, Tokyo, musée départemental de Tokyo, 25 janvier-30 mars 2003, Tokyo, Presses Nihon Keizai Shimbun, 2002).

프랑스 국립 베르사이유 특별전 : 루이 14 세에서 마리 앙투아네트까지, 한가람 박물관 서울예술센터, 서울, 지앤씨미디어, 2010.

(*Les Fastes de Versailles*, cat. exp., Séoul, musée Hangaram, Centre d'arts de Séoul, 5 novembre 2010-6 mars 2011, Séoul, GNC, 2010).

Liste des illustrations principales

- Plate 1 : C.-J. Natoire, *Clovis, couronné par la Victoire, fait fleurir la Religion*, huile sur toile, 140 × 128 cm, signé et daté, 1736, Troyes, musées d'Art et d'Histoire.
- Plate 2 : C.-J. Natoire, *Le Repos de la France*, huile sur toile, 140 × 128 cm, signé et daté, 1736, Troyes, musées d'Art et d'Histoire.
- Plate 3 : C.-J. Natoire, *La Bataille de Tolbiac*, huile sur toile, 266 × 300 cm, signé et daté, 1735, Troyes, musées d'Art et d'Histoire.
- Plate 4 : C.-J. Natoire, *Clovis recevant un envoyé de Saint Rémi*, huile sur toile, 234 × 124 cm, signé et daté, 1736, Troyes, musées d'Art et d'Histoire.
- Plate 5 : C.-J. Natoire, *Le Siège de Bordeaux*, huile sur toile, 266 × 300 cm, signé et daté, 1737, Troyes, musées d'Art et d'Histoire.
- Plate 6 : C.-J. Natoire, *La Bataille de Vouillé*, huile sur toile, 234 × 154 cm, signé et daté, 1738, Troyes, musées d'Art et d'Histoire.
- Plate 7 : C.-J. Natoire, *Télémaque écoutant les conseils de Mentor*, huile sur toile, 140 × 131 cm, signé et daté, 1740, Troyes, musées d'Art et d'Histoire.
- Plate 8 : C.-J. Natoire, *Calypso écoutant les conseils de l'Amour*, huile sur toile, 140 × 150 cm, Troyes, musées d'Art et d'Histoire.
- Plate 9 : C.-J. Natoire, *Vénus qui donne l'Amour à Calypso*, huile sur toile, 218 × 143 cm, Moscou, musée Pouchkine.
- Plate 10 : C.-J. Natoire, *Télémaque chez Calypso*, huile sur toile, 260 × 292 cm, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.
- Plate 11 : C.-J. Natoire, *Le Vaisseau de Télémaque brûlé par les nymphes*, mine de plomb, aquarelle et gouache, 31 × 39,7 cm, Stockholm, Nationalmuseum.
- Plate 12 : C.-J. Natoire, *Psyché recueillie par Zéphyr*, huile sur toile, 180 × 266 cm, 1739, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Plate 13 : C.-J. Natoire, *Les nymphes offrent des fleurs à Psyché au seuil du palais de l'Amour*, huile sur toile, 166 × 340 cm, 1737, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Plate 14 : C.-J. Natoire, *Psyché montrant ses trésors à ses sœurs*, huile sur toile, 166 × 340 cm, 1738, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Plate 15 : C.-J. Natoire, *Psyché contemplant l'Amour endormi*, huile sur toile, 180 × 266 cm, 1738, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.

- Plate 16 : C.-J. Natoire, *Psyché sauvée de l'eau par les nymphes du dieu de fleuve*, huile sur toile, 180 × 266 cm, 1738, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Plate 17 : C.-J. Natoire, *Psyché accueillie par les bergers*, huile sur toile, 166 × 340 cm, 1737-1739, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Plate 18 : C.-J. Natoire, *Psyché s'évanouissant et l'Amour demandant à Vénus de sauver sa vie*, huile sur toile, 180 × 266 cm, 1737-1739, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Plate 19 : C.-J. Natoire, *Psyché ravie par l'Amour*, huile sur toile, 180 × 266 cm, 1737-1739, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Plate 20 : F. Boucher, *Sylvie guérit Phillis de la piqûre d'une abeille*, huile sur toile, 120 × 136 cm, signé et daté, 1755, Paris, Banque de France.
- Plate 21 : F. Boucher, *Sylvie délivrée par Aminte*, huile sur toile, 120 × 136 cm, 1755, Paris, Banque de France.
- Plate 22 : F. Boucher, *Sylvie fuyant le loup*, huile sur toile, 122,5 × 134 cm, signé et daté, 1756, Tours, musée des Beaux-Arts.
- Plate 23 : F. Boucher, *L'Amour ranime Aminte dans les bras de Sylvie*, huile sur toile, 122,5 × 139 cm, signé et daté, 1756, Tours, musée des Beaux-Arts.
- Plate 24 : C. Vanloo, *Auguste fait fermer la porte du temple de Janus*, huile sur toile, 299 × 244 cm, 1765, Amiens, musée de Picardie.
- Plate 25 : N. Hallé, *Trajan partant pour une expédition très pressée, descend de cheval pour entendre la plainte d'une pauvre femme* ou *La Clémence de Trajan* ou *La Justice de Trajan*, huile sur toile, 269 × 230 cm, signé et daté, 1765, Marseille, musée des Beaux-Arts.
- Plate 26 : J.-M. Vien, *Marc-Aurèle faisant distribuer au peuple des aliments et des médicaments dans un temps de famine et de peste*, toile, 300 × 301 cm, signé et daté, 1765, Amiens, musée de Picardie.
- Plate 27 : L.-J.-F. Lagrenée, *La Bonté et la Générosité*, huile sur toile, 110 × 154 cm, signé et daté, 1765, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau.
- Plate 28 : L.-J.-F. Lagrenée, *La Clémence et la Justice*, huile sur toile, 106 × 156 cm, signé et daté, 1765, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau.
- Plate 29 : G. F. Doyen, *La Pêche* ou *Le Triomphe de Naptune et d'Amphitrite*, huile sur toile, 277 × 253 cm, v. 1768, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon, salle à manger.

- Plate 30 : L.-J.-F. Lagrenée, *La Moisson* ou *Cérès enseignant l'agriculture à Triptolème*, huile sur toile, 329 × 224 cm, v. 1770, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon, salle à manger.
- Plate 31 : N. Hallé, *La Vendange* ou *Le Triomphe de Bacchus*, huile sur toile, 277 × 255 cm, signé et daté, 1776, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon, salle à manger.
- Plate 32 : J.-B. M. Pierre, *La Vendage* ou *Bacchus au milieu de sa cour*, huile sur toile, 300 × 238 cm, 1768-1773, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.
- Plate 33 : J.-M. Vien, *La Chasse* ou *Diane ordonnant de distribuer le gibier aux bergers des environs*, huile sur toile, 329 × 231 cm, signé et daté, 1772, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon, salle à manger.
- Plate 34 : J.-H. Fragonard, *La Poursuite*, huile sur toile, 318 × 215,5 cm, 1771-1772, signé, New-York, collection Frick.
- Plate 35 : J.-H. Fragonard, *Le Rendez-vous*, huile sur toile, 317,5 × 215,5 cm, 1771-1772, signé, New-York, collection Frick.
- Plate 36 : J.-H. Fragonard, *L'Amant couronné*, huile sur toile, 318 × 243 cm, 1771-1772, signé, New-York, collection Frick.
- Plate 37 : J.-H. Fragonard, *Les Lettres d'amour*, huile sur toile, 317 × 217 cm, 1771-1772, signé, New-York, collection Frick.
- Plate 38 : J.-M. Vien, *Deux jeunes grecques faisant serment de ne jamais aimer* ou *Le Semont de l'amitié*, huile sur toile, 270 (320) × 230 cm, v. 1773, non signé, Chambéry, Préfecture.
- Plate 39 : J.-M. Vien, *De jeunes Grecques rencontrent l'Amour endormi dans un jardin* ou *La Rencontre avec l'Amour*, huile sur toile, 350 × 230 cm, 1773, signé et daté, Paris, musée du Louvre.
- Plate 40 : J.-M. Vien, *L'Amant couronnant sa maîtresse* ou *Le Couronnement*, huile sur toile, 350 × 230 cm, 1773, signé et daté, Paris, musée du Louvre.
- Plate 41 : J.-M. Vien, *Deux amants s'unissent à l'autel de l'Hymen* ou *L'Autel de l'Hymen*, huile sur toile, 270 (315) × 230 cm, 1774, signé et daté, Chambéry, Préfecture.

Liste des illustrations

- Fig. 1 : H. Rigaud, *Philibert Orry, contrôleur général des Finances*, huile sur toile, 146 × 112 cm, v. 1738, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.
- Fig. 2 : Plan de La Chapelle Godefroy, d'après le cadastre, dessiné par G. Grolez, *La vie en champagne*, n° 263, février, 1977, n° spécial, p.10.
- Fig. 3 : C.-J. Natoire (d'après), C.-J. Natoire (gravé), P. A. Aveline (terminé par), *Le Printemps*, estampe, 26,5 × 26cm, B.N., département des estampes.
- Fig. 4 : C.-J. Natoire (d'après), C.-J. Natoire (gravé), B. Audran (terminé par), *L'Été*, estampe, 26 × 25 cm, Paris, B.N., département des estampes.
- Fig. 5 : C.-J. Natoire (d'après), C.-J. Natoire (gravé), B. Audran (terminé par), *L'Automne*, estampe, 26,5 × 26cm, Paris, B.N., département des estampes.
- Fig. 6 : C.-J. Natoire (d'après), C.-J. Natoire (gravé), P. A. Aveline (terminé par), *L'Hiver*, estampe, 26 × 25,5cm, Paris, B.N., département des estampes.
- Fig. 7 : C.-J. Natoire, *Jupiter servi par Hébé*, huile sur toile, cintré en haut, 255 × 185 cm, Troyes, musées d'Art et d'Histoire.
- Fig. 8 : C.-J. Natoire, *L'Amour jetant des fleurs*, huile sur toile, ovale, 91 × 73 cm, Troyes, musées d'Art et d'Histoire.
- Fig. 9 : C.-J. Natoire, *Danaé recevant Jupiter métamorphosé en pluie d'or*, huile sur toile, 124 × 105 cm (ovale), Troyes, musées d'Art et d'Histoire.
- Fig. 10 : C.-J. Natoire, *Jupiter enlevant Ganymède*, huile sur toile, 123 × 108 cm (ovale), Troyes, musées d'Art et d'Histoire.
- Fig. 11 : C.-J. Natoire, *L'Enlèvement d'Europe*, huile sur toile, 258 × 298 cm, signé et daté, 1731, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.
- Fig. 12 : C.-J. Natoire, *Jupiter enlevant Io*, huile sur toile, 300 × 200 cm, signé et daté, 1731, Troyes, musées d'Art et d'Histoire.
- Fig. 13 : C.-J. Natoire, *Léda et le cygne*, huile sur toile, collection particulière.
- Fig. 14 : C.-J. Natoire, *Mercuré et l'Amour*, huile sur toile, 91 × 73 cm (ovale), Troyes, musées d'Art et d'Histoire.
- Fig. 15 : C.-A. Coypel, *Saint Louis sous les traits de Louis XV recevant la couronne d'épines*, huile sur toile, 150 × 82 cm, 1745, Nantes, musée des Beaux-Arts.
- Fig. 16 : J.-G. Soufflot, Église Sainte-Geneviève, actuel Panthéon, 1757-1790, Paris.
- Fig. 17 : H. Collin de Vermont, *Télémaque et Eucharis*, rehaut de blanc, sanguine, papier gris, 35 × 48 cm, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 18 : H. A. de Favanne, *Séparation de Télémaque et d'Eucharis*, huile sur toile, Lyon, musée des Beaux-Arts.

Fig. 19 : F. Le Moyne, *La Contenance de Scipion*, huile sur toile, 147 × 207 cm, 1727, Nancy, musée des Beaux-Arts.

Fig. 20 : N.-N. Coypel, *L'Enlèvement d'Europe*, huile sur toile, 129,5 × 194,5 cm, 1727, Philadelphia Museum of Art.

Fig. 21 : Anonyme, *Le Baptême de Clovis*, 223 × 156 cm, XVII^e siècle, Saint-Rémy-des-Monts, église Saint-Rémi.

Fig. 22 : A.-F. de Saint-Aubert, *Le Baptême de Clovis*, huile sur toile, 208 × 121 cm, 1754, signé et daté, Avesnes-les-Aubert, église Saint-Rémi.

Fig. 23 : *Clovis décapite le guerrier qui l'a outragé à Soisson*, *Grandes Chroniques de France*, XV^e siècle., Paris, B.N., département des estampes.

Fig. 24 : J. Raoux, *Télémaque raconte ses aventures à Calypso*, huile sur toile, 114 × 146 cm, 1715, Paris, musée du Louvre.

Fig. 25 : *Télémaque poussé par les flots sur l'île de Calypso*, illustration du Livre I, *Les Aventures de Télémaque*, éd., Paris, Barthélémy, 1720.

Fig. 26 : *Mentor se précipite avec Télémaque dans la mer*, illustration du Livre VII, *Les Aventures de Télémaque*, éd., Paris, Barthélémy, 1720.

Fig. 27 : *Minerve défendant Télémaque des traits de l'Amour*, illustration du Livre IV, *Les Aventures de Télémaque*, éd., Paris, Delaulne, 1717.

Fig. 28 : A. Coypel (d'après), P. Drevet (gravé), *Minerve prenant soin de l'éducation de Louis XV*, estampe, Paris, B.N., département des estampes.

Fig. 29 : P. Batoni, *Hercule entre le Vice et la Vertu*, huile sur toile, 76 × 96 cm, 1742, Turin, Galleria Sabanda.

Fig. 30 : Anonyme, *Saint Remi recevant la Sainte Ampoule*, 157 × 140 cm, 1^e moitié du XVIII^e siècle, Suizy-le-Franc, église Saint-Rémi.

Fig. 31 : Anonyme, *Clovis, Clotilde et saint Remi*, estampe, XVII^e siècle, *Chlodwig und die « Schlacht bei Zülpichr »*, Euskirchen, 1996, p.137.

Fig. 32 : C.-J. Natoire, *Le Siège de Bordeaux*, détail.

Fig. 33 : C.-J. Natoire, *Le Triomphe de Bacchus*, huile sur toile, 162 × 195 cm, 1747, Paris, musée du Louvre.

Fig. 34 : G. Boffrand, *Le salon de la princesse de Soubise*, 1735-1737, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.

Fig. 35 : G. Scotin (gravé), *La cour et le façade de l'hôtel de Soubise*, dans G. Brice, *Description de la ville de Paris, et de tout ce qu'elle contient, de plus remarquable*, nouvelle édition, Paris, Librairies Associes, 1752, t. 2, p. 86.

Fig. 36 : *Le plan du rez-de-chaussée de l'hôtel de Soubise*, détail, dans J.-F. Blondel, *Architecture française*, Paris, 1752-1756, t. 2, p. 156.

- Fig. 37 : Le plan du premier étage de l'hôtel de Soubise, détail, dans J.-F. Blondel, *Architecture française*, Paris, 1752-1756, t. 2, p. 157.
- Fig. 38 : F. Boucher, *La Pastorale à la guirlande*, huile sur toile, 125 × 167 cm (chantourné), signé, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Fig. 39 : Boucher, *Pastorale à la cage*, huile sur toile, 120 × 157 cm (chantourné), signé, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Fig. 40 : G. Boffrand, *Le chambre du prince de Soubise*, 1735-1737, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Fig. 41 : L. S. Adam, *Le Discernement*, 1735-1737, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Fig. 42 : L. S. Adam, *La Liberté*, 1735-1737, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Fig. 43 : P.-C. Trémolières, *L'Hymen de Hercule et Hébé enchaînés par l'Amour avec des guirlandes de fleurs*, huile sur toile, 163 × 169 cm, signé et daté, 1737, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Fig. 44 : C. Vanloo, *Mars et Vénus*, huile sur toile, 157 × 169 cm (chantourné), signé, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Fig. 45 : J. II Restout, *Neptune et Amphitrite*, huile sur toile, 155 × 155 cm, signé et daté, 1737, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Fig. 46 : F. Boucher, *L'Aurore et Céphale*, huile sur toile, 162 × 169 cm, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Fig. 47 : G. Boffrand, *Le salon du prince de Soubise*, 1735-1737, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Fig. 48 : L. S. Adam, *La Poésie et les Arts ou Erato et Euterpe*, stuc, 1735-1737, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Fig. 49 : L. S. Adam, *La Justice ou Le Droit*, stuc, 1735-1737, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Fig. 50 : J. II Restout, *La Dispute de Neptune et de Minerve*, huile sur toile, 115 × 158 cm, signé, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Fig. 51 : C. Vanloo, *Jupiter et Junon*, huile sur toile, 147 × 158 cm (octogonal), signé et daté, 1737, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Fig. 52 : G. Boffrand, *La chambre de la princesse de Soubise*, 1735-1737, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Fig. 53 : *Jupiter et Io*, bas-relief, bois doré, 1735-1737, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Fig. 54 : *Danaé*, bas-relief, bois doré, 1735-1737, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.

- Fig. 55 : N.-S. Adam, *Bacchus et Ariane*, stuc, 1735-1737, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Fig. 56 : N.-S. Adam, *Minerve et Mercure*, stuc, 1735-1737, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Fig. 57 : N.-S. Adam, *Diane et Endymion*, stuc, 1735-1737, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Fig. 58 : N.-S. Adam, *Vénus et Adonis*, stuc, 1735-1737, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Fig. 59 : F. Boucher, *L'Éducation de l'Amour par les Trois Grâces ou Les Trois Grâces qui enchaînent l'Amour*, huile sur toile, 144 × 163 cm, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Fig. 60 : P.-C. Trémolières, *Minerve enseignant à une nymphe l'art de la tapisserie*, huile sur toile, 147 × 156 cm, signé et daté, 1737, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Fig. 61 : Le salon de la princesse de Soubise, détail, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Fig. 62 : A. Coysevox (attribué), *Deux enfants assis devant un trophée antique*, métal doré, 1679-1682, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.
- Fig. 63 : F. Boucher, *Vénus au bain*, huile sur toile, 130 × 160 cm, signé, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Fig. 64 : C. Vanloo, *Vénus à la toilette*, huile sur toile, 137 × 159 cm, signé, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Fig. 65 : P.-C. Trémolières, *Diane désarmant l'Amour*, huile sur toile, 72 × 14 cm, signé et daté, 1737, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Fig. 66 : J. II Restout, *Apollon montrant à l'Amour à jouer de la lyre*, huile sur toile, 64 × 134 cm, signé et daté, 1737, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Fig. 67 : P.-C. Trémolières, *Le Paysage au pêcheur*, huile sur toile, 87 × 139 cm, signé et daté, 1738, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Fig. 68 : F. Boucher, *Le Paysage champêtre au moulin*, huile sur toile, 86 × 142 cm (chantourné), 1738, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.
- Fig. 69 : Manufacture de Doccia, *L'Amour et Psyché*, d'après antique, porcelaine dure, h. 90,8 cm, v. 1745, Sèvres, Cité de la céramique.
- Fig. 70 : Maître d'Argonautes, *Psyché fouettée par les nymphes de Vénus*, bois, v. 1475, Berlin, Gemäldegalerie.
- Fig. 71 : J. Romain, *Psyché fouettée*, fresque, 1529-1530, Mantou, Palais du Té, chambre de Psyché.
- Fig. 72 : J. Romain, *Psyché pleurant devant des morceaux de grains à trier*, fresque, 1529-1530, Mantou, Palais du Té, salon de Psyché.

- Fig. 72 : J. Romain, *Psyché pleurant devant des morceaux de grains à trier*, fresque, 1529-1530, Mantou, Palais du Té, salon de Psyché.
- Fig. 73 : P. de Vague, *Psyché fouettée par les nymphes de Vénus*, fresque, 1545-1547, Rome, château de Saint-Ange, appartement de Paul III, chambre de Psyché.
- Fig. 74 : P. de Vague, *Vénus ordonnant à Psyché de trier des grains*, fresque, 1545-1547, Rome, château de Saint-Ange, appartement de Paul III, chambre de Psyché.
- Fig. 75 : Raphaël, *Vénus ordonne à l'Amour de punir Psyché*, 1517-1518, Rome, Villa Farnèse, loge.
- Fig. 76 : B. Palissy, *Psyché conduite sur la montagne pour les noces funèbres*, vitraux provenant du château d'Écouen, 1542-1544, Chantilly, musée Condé.
- Fig. 77 : Maître au dé, *Psyché fouettée*, estampe, v.1535, Paris, B.N., département des estampes.
- Fig. 78 : F. Le Moyne, *L'Amour abandonnant Psyché*, huile sur toile, 37 × 47 cm, Varsovie, collection particulière.
- Fig. 79 : A. Coypel, *Psyché abandonnée par l'Amour*, huile sur toile, 113 × 85 cm, 1701, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau.
- Fig. 80 : C.-J. Natoire, *Psyché, descendue aux enfers, obtient de Proserpine, l'eau de beauté exigée par Vénus*, huile sur toile, 258,76 × 167 cm, 1735, The Ahmanson Foundation.
- Fig. 81 : C.-J. Natoire, *Psyché dérochant la toison d'or*, huile sur toile, 95,2 × 128,2 cm, signé et daté, 1732 (1752), Norfolk, Chrysler Museum of Art.
- Fig. 83 : C.-J. Natoire, *Psyché fouettée*, dessin préparatoire, pierre noire, 1737-1739, Montpellier, musée Atger.
- Fig. 84 : C.-J. Natoire, *La Toilette de Psyché*, huile sur toile, v.1735, 198 × 169 cm, New Orleans Museum of Art.
- Fig. 85 : C.-J. Natoire, *Le Festin de Psyché*, 98,4 × 130,2 cm, 1732, daté et signé, Christie's, New-York, le 26 janvier 2005, n° 46.
- Fig. 86 : C.-J. Natoire, *Psyché se divertissant sur le bord d'un canal*, huile sur toile, 95 × 129 cm, signé et daté, 1752, Chartres, musées des Beaux-Arts.
- Fig. 87 : F. Boucher, *Les Richesses* ou *Psyché montrant ses trésors à ses sœurs*, toile, grisaille, 44 × 54 cm, Blois, musée des Beaux-Arts.
- Fig. 88 : J.-H. Fragonard, *Psyché montrant à ses sœurs les cadeaux qu'elle a reçus de l'Amour*, huile sur toile, 168,3 × 192,4 cm, 1753, Londres, National Gallery.
- Fig. 89 : Maître au dé, *Psyché abandonnée sur la montagne ; Psyche enlevée par Zéphyr ; Psyché au seuil du palais de l'Amour*, estampe, v. 1535, Paris, B.N., département des estampes.
- Fig. 90 : C.-J. Natoire, *Psyché se précipitant du haut d'un rocher*, copie, huile sur toile, 97 × 128,5 cm, signé et daté, 1732 ou 1762, vente Nice, hôtel des ventes Nice Riviéra, 9 juin 2005, n° 3
- Fig. 91 : J. Romain, *Junon refuse de protéger Psyché*, fresque, 1529-1530, Mantou, Palais du Té, chambre de Psyché.

- Fig. 92 : C. Le Brun, *Cérès refuse de protéger Psyché*, huile sur toile, 1652-1653, Paris, musée Carnavalet.
- Fig. 93 : J. Romain, *Psyché enlevée par Zéphyr*, fresque, 1529-1530, Mantou, Palais du Té, salon de Psyché.
- Fig. 94 : Titien, *Enlèvement d'Europe*, huile sur toile, 1559-1562, 185 × 205 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.
- Fig. 95 : S. Vouet, *Psyché contemplant l'Amour endormi*, huile sur toile, 1627, 112 × 165 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts.
- Fig. 96 : A. Coypel, *Psyché contemplant l'Amour endormi*, huile sur toile, 112 × 85 cm, 1701, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau.
- Fig. 97 : C. Le Brun, *Mercuré emmenant Psyché à l'Olympe*, huile sur toile, 1652-1653, Paris, musée Carnavalet.
- Fig. 98 : Raphaël, *Festin des noces de l'Amour et Psyché*, 1517-1518, Rome, Villa Farnèse, loge.
- Fig. 99 : C. Vanloo, *Psyché dans le chariot de l'Amour*, huile sur toile, 128 × 145 cm, 1741, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, château, grand cabinet de la dauphine.
- Fig. 100 : C.-J. Natoire, *Psyché ravie par l'Amour*, détail.
- Fig. 101 : Le Corrège (d'après), G. Duchange et É. J. Desrocher (gravé par), *Io*, estampe, 1705, Paris, B.N., département des estampes.
- Fig. 102 : Raphaël, *Mercuré transportant Psyché à l'Olympe*, fresque, 1517-1518, Rome, Villa Farnèse, loge.
- Fig. 103 : Natoire, *Psyché s'évanouissant*, détail.
- Fig. 104 : Maître au dé, *Psyché traversant le fleuve de Styx*, détail, estampe, v.1535, Paris, B.N., département des estampes.
- Fig. 105 : A. Coypel, *L'Amour réveillant Psyché*, détail, huile sur toile, 37,5 × 46,5 cm, Saint-Pétersbourg, musée de l'Hermitage.
- Fig. 106 : C.-J. Natoire, *Psyché s'évanouissant*, détail.
- Fig. 107 : Maître au dé, *Vénus ordonne à Psyché de rapporter l'elixir de la beauté de Proserpine ; La tour donne des conseils à Psyché*, détail, estampe, v.1535, Paris, B.N., département des estampes.
- Fig. 108 : Manufacture royale des Gobelins, *Psyché conduite sur la montagne pour les noces funèbres*, tapisserie, Hartford, Wadsworth Atheneum.
- Fig. 109 : Manufacture royale des Gobelins, *Banquet de Psyché*, tapisserie, Hartford, Wadsworth Atheneum.
- Fig. 110 : C. de Passe, Illustration pour *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or* d'Apulée, Paris, Thiboust, 1623, estampe.
- Fig. 111 : J. Sauné (grav.), P. Brissart (d'après), *Psyché abandonnée par l'Amour*, illustration pour « Psyché », *Œuvres de Molière*, Paris, D. Thierry, 1682.

- Fig. 112 : L. Cars (grav.), F. Boucher (d'après), *Psyché abandonnée par l'Amour*, illustration pour « Psyché », *Œuvres de Molière*, Paris, P. Prault, 1734.
- Fig. 113 : S. Thomassin (grav.), *Psyché contemplant l'Amour*, illustration pour *Les amours de Psyché et de Cupidon* de Jean de La Fontaine, Paris, Nion, 1708.
- Fig. 114 : Thomassin (grav.), Démaré (d'après), *Psyché contemplant l'Amour*, illustration pour *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or* d'Apulée, 1736, Paris, Brunet.
- Fig. 115 : C. Le Brun, *Vénus ordonne à Psyché de trier des grains*, huile sur toile, 1652-1653, Paris, musée Carnavalet.
- Fig. 116 : F. Le Moyne, *Psyché contemplant l'Amour endormi*, huile sur toile, 37 × 47 cm, Varsovie, collection particulière.
- Fig. 117 : C. Vanloo, *L'Amour quittant Psyché*, huile sur toile, 128 × 145 cm, signé, 1744, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.
- Fig. 118 : J. II Restout, *Psyché fuyant la colère de Vénus*, huile sur toile, 106 × 141 cm, 1748, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.
- Fig. 119 : J. II Restout, *Psyché implore la pardon de Vénus*, huile sur toile, 105 × 141 cm, 1748, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.
- Fig. 120 : F. Boucher (d'après), Manufacture royale de Beauvais, *Psyché conduite par Zéphir dans le palais de l'Amour*, tapisserie : laine et soie, Paris, Petit Palais.
- Fig. 121 : F. Boucher (d'après), Manufacture royale de Beauvais, *Les Richesses*, tapisserie : laine et soie, Rome, palais du Quirinal.
- Fig. 122 : F. Boucher (d'après), Manufacture royale de Beauvais, *Psyché et le vanneur*, tapisserie : laine et soie, Rome, Palais du Quirinal.
- Fig. 123 : F. Boucher (d'après), Manufacture royale de Beauvais, d'après du carton de François Boucher, *Psyché abandonnée par l'Amour*, Rome, palais du Quirinal.
- Fig. 124 : F. Boucher, *Psyché recevant les honneurs divins*, esquisse : huile sur toile, grisaille, 42 × 54 cm, Blois, musée des Beaux-Arts.
- Fig. 125 : M. Coxie (d'après), Maître au dé (gravé), *Psyché recevant les honneurs*, estampe, v. 1532-53, Londres, Victoria & Albert Museum.
- Fig. 126 : J.-M. Nattier, *Marie-Sophie de Courcillon, princesse de Soubise*, huile sur toile, 145 × 113 cm, Tokedo (Ohio), Toledo Museum of Art.
- Fig. 127 : G. Boffrand, Lucas (gravé), La chambre de parade de la princesse de Soubise, dans G. Boffrand, *Livre d'architecture*, Paris, 1745.
- Fig. 128 : F. Boucher, *Apollon révélant sa divinité à la bergère Issé*, huile sur toile, 129 × 157,5 cm, signé et daté, 1750, Tours, musée des Beaux-Arts.
- Fig. 129 : F. Boucher, *Renaud et Armide*, huile sur toile, 135,5 × 170,5 cm, 1734, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 130 : F. Boucher, *Léda et le cygne*, huile sur toile, 60 × 74 cm, signé, Stockholm, Nationalmuseum.

- Fig. 131 : F. Boucher, *Diane au bain*, huile sur toile, 56 × 73 cm, signé et daté, 1742, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 132 : F. Boucher, *Hercule et Omphale*, huile sur toile, Moscou, musée de Pouchkine.
- Fig. 133 : F. Boucher, *L'Enlèvement d'Europe*, huile sur toile, 160 × 193 cm, 1747, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 134 : F. Boucher, *Le Mariage de l'Amour et Psyché*, huile sur toile, 93 × 130 cm, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 135 : F. Boucher, *Pan et Syrinx*, huile sur toile, 41,9 × 31,4 cm, 1759, Londres, National Gallery.
- Fig. 136 : *Vue du château de Crécy, façade sur les jardin*, estampe, Paris, B.N., département des estampes.
- Fig. 137 : F. Boucher, *Érigone tenant un flagelot*, huile sur toile, 43 × 62 cm, signé, v. 1735, musée Pouchkine.
- Fig. 138 : F. Boucher, *Daphnis et Chloé*, huile sur toile, 109,5 × 154,8 cm, 1743, Londres, collection Wallace.
- Fig. 139 : F. Boucher (d'après), J. Daullé (gravé), *Les Amusements de la campagne*, estampes, 1754.
- Fig. 140 : F. Boucher (d'après), J. Daullé (gravé), *La Musique pastorale*, estampes, 1754.
- Fig. 141 : F. Boucher, *Le Retour de chasse de Diane*, huile sur toile, 94 × 32 cm (à l'origine : chantourné), signé et daté, 1745, Paris, musée Cognacq-Jay.
- Fig. 142 : F. Boucher, *Érigone vaincue*, huile sur toile, 100 × 136 cm (à l'origine : chantourné), signé et daté, 1745, Londres, collection Wallace.
- Fig. 143 : F. Boucher, *Les Confidences pastorales*, huile sur toile, 94 × 32 cm (à l'origine : chantourné), signé et daté, 1745, Los Angeles, The Los Angeles Country Museum.
- Fig. 144 : F. Boucher, *La Toilette pastorale*, huile sur toile, 101 × 135 cm (à l'origine : chantourné), signé et daté, 1745, Londres, collection Wallace.
- Fig. 145 : F. Boucher, *La Lettre d'amour*, huile sur toile, 120 × 150 cm, signé et daté, 1745, collection particulière.
- Fig. 146 : F. Boucher, *La Pastorale aux jeunes femmes*, huile sur toile, 47,5 × 58,5 cm, signé et daté, 1760, collection particulière.
- Fig. 147 : C.-A. Coypel, *Les Amusements de l'enfance ou Jeux d'enfants à la toilette*, huile sur toile, 65,7 × 83,2 cm, 1728, Malibu, collection Dr. M. L. Cohen.
- Fig. 148 : Illustration de l'acte premier de *L'Aminte* du Tasse, pastoral, Paris, C. Barbin, 1666.
- Fig. 149 : F. Boucher, *La Pêche*, huile sur toile, 70 × 57 cm, signé et daté, 1766, localisation inconnue.
- Fig. 150 : F. Boucher, *La Chasse*, huile sur toile, 70 × 57 cm, signé et daté, 1766, localisation inconnue.
- Fig. 151 : Manufacture de Coman, Paris, Faubourg Saint-Marcel, *Sylvie, d'un baiser, guérit Phillis d'une piqûre d'une abeille*, tissage postérieur à 1633, Tours, musée des Beaux-Arts.

- Fig. 152 : N. Lancret, *Jeune fille sur le canapé*, huile sur toile, 23 × 31 cm, v. 1735-1740, collection Stewart Resnick.
- Fig. 153 : P.-A. Baudouin, *L'Épouse indiscrète*, eau-forte, 50,1 × 36,2 cm, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 154 : J.-A. Watteau, *La Toilette du matin*, huile sur toile, 45,2 × 37,8 cm, v. 1716-1718, Londres, collection Wallace.
- Fig. 155 : J.-A. Watteau, *La Toilette intime*, huile sur toile, collection particulière.
- Fig. 156 : J.-B. Greuze, *Une Femme lisant des lettres d'Abérard et Héroïse*, huile sur toile, 1758-1759, Chicago, The Art Institute.
- Fig. 157 : P. A. Baudouin, *La Nuit*, gouache, papier sur bois, 25,9 × 20 cm, v. 1767, New-York, Metropolitan Museum of Art.
- Fig. 158 : F. Boucher, *Vénus et Mars surpris par Vulcain*, huile sur toile, 164 × 71 cm, signé et daté, 1754, Londres, collection Wallace.
- Fig. 159 : D. II Tenirs, le Jeune, *Une Vieux Paysan caresse une servante dans une écurie*, 43,2 × 64,9 cm, v. 1650, Londres, National Gallery.
- Fig. 160 : J.-F. de Troy, *L'Alarme ou La Gouvernante fidele*, huile sur toile, 1723, Londres, Victoria & Albert Museum.
- Fig. 161 : F. Boucher, *L'Automne, ou Pensez-ils aux raisins ?*, huile sur toile, 264 × 201 cm, Londres, collection Wallace.
- Fig. 162 : F. Boucher, *La Surprise*, huile sur toile, bleu camaïeu, 117 × 90 cm (ovale), signé et daté, 1754, collection particulière.
- Fig. 163 : F. Boucher, *Bacchantes et satyres*, huile sur toile, 76 × 65 cm, signé et daté, 1760, collection particulière.
- Fig. 164 : F. Boucher, *La Pastorale à la guirlande ou La pasteur galant*, détail.
- Fig. 165 : F. Boucher, *Sylvie guérit Phillis*, détail.
- Fig. 166 : F. Boucher (d'après), W. Reyland (gravé), *La Belle Dormeuse*, estampe.
- Fig. 167 : F. Boucher, *Jupiter et Callisto*, huile sur toile, 56 × 74 cm, signé et daté, 1759, Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art.
- Fig. 168 : F. Boucher, *Le Sommeil interrompu*, huile sur toile, 75 × 64,8 cm, signé et daté, 1750, New-York, The Metropolitan Museum of Art.
- Fig. 169 : F. Boucher, *Nymphes chasseresses*, huile sur toile, 115 × 91 cm, signé et daté, 1745, collection particulière.
- Fig. 170 : F. Boucher (d'après), S. C. Miger (gravé), *La Lecture à deux (La Confiance)*, vente Brunner, 1914.
- Fig. 171 : F. Boucher, *Les Deux confidentes ou Le Message ailé*, huile sur toile, 81,3 × 74,1 cm, signé et daté, 1750, Washington, National Gallery of Art.

- Fig. 172 : J.-F. Janinet (d'après), *La Comparaison*, copie facsimilée, 52 × 41,3 cm, vente Sotheby's, New-York, 16 mars 2012, n° 36.
- Fig. 173 : J.-F. Schall, *Les Espiègles*, huile sur bois, Strasbourg, musée des Beaux-Arts.
- Fig. 174 : F. Boucher, *Sylvie délivrée*, détail.
- Fig. 175 : F. Le Moyne, *Persée et Andromède*, huile sur toile, 183 × 149 cm, 1723, Londres, collection Wallace.
- Fig. 176 : C. Vanloo, *Persée et Andromède*, huile sur toile, 72,5 × 91,5 cm, 1732-1740, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.
- Fig. 177 : Illustration de l'acte troisième de *L'Aminte du Tasse*.
- Fig. 178 : F. Boucher, *Les Amours de Neptune et d'Amymone* ou *L'Eau*, huile sur toile, 150 × 188 cm, signé et daté, 1764, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, salon des Nobles de la reine.
- Fig. : 179 : W. V. Mieris, *Sylvie délivrée par Aminte*, huile sur toile, 37 × 44cm, signé, Londres, Derek Johns Ltd.
- Fig. 180 : F. Boucher, *L'Enlèvement de Proserpine*, huile sur toile, 58 × 48 cm, 1769, Quimper, musée des Beaux-Arts.
- Fig. 181 : F. Boucher, *Borée enlevant Orythie en présence de ses sœurs*, huile sur toile, 221 × 206 cm, signé et daté, 1769, Fort Worth, The Kimbell Art Museum.
- Fig. 182 : J.-A. Watteau, *La Boudeuse*, huile sur toile, 42 × 34 cm, v. 1718, musée de l'Ermitage.
- Fig. 183 : J.-A. Watteau, *Le Faux Pas*, huile sur toile, 40 × 31,5 cm, v. 1717, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 184 : J.-A. Watteau, *Plaisirs d'amour*, huile sur toile, 61 × 75 cm, v.1717, Dresden, Gemäldegalerie.
- Fig. 185: J.-A. Watteau, *Les Champs Élysées*, huile sur toile, 31 × 42 cm, après 1718, Londres, collection Wallace.
- Fig. 186 : N. Lancret, *Le Nid d'oiseaux*, huile sur toile, 15 × 20 cm, 1^{re} moitié du XVIII^e siècle, Valenciennes, musée des Beaux-Arts.
- Fig. 187 : N. Lancret, *Le Printemps*, huile sur toile, 115 × 94 cm, v. 1730, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.
- Fig. 188 : J.-A. Watteau, *La Danse des bergers*, détail, huile sur toile, 56 × 81 cm, Berlin, Schloss Charlottenburg.
- Fig. 189 : J.-H. Fragonard, *La Gimlette*, huile sur toile, 89 × 70 cm, v. 1768, Munich, Alte Pinacothek.
- Fig. 190 : F. Boucher, *Le Bouton de rose* ou *L'Oiseau envolé*, huile sur toile, 90 × 71 cm, 1765, Illinois, University of Notre-Dame.
- Fig. 191 : F. Boucher, *Un Berger jouant la flûte pour une bergère*, huile sur toile, 94 × 142 cm, v. 1745, Londres, collection Wallace.

- Fig. 192 : F. Boucher, *L'Éducation du chien* ou *L'Obéissance récompensée*, huile sur toile, 52 × 39 cm, v. 1768, Nîmes, musée des Beaux-Arts.
- Fig. 193 : J.-H. Fragonard, *La Bergère*, huile sur toile, 143,5 × 90,1 cm, v. 1752-1755, Detroit, The Detroit Institute of Arts.
- Fig. 194 : Illustration du quatrième acte de *L'Aminte du Tasse*.
- Fig. 195 : N. Bertin, *Pan et Syrinx*, huile sur toile, début du XVIII^e siècle, Cholet, musée d'Art et d'Histoire de Cholet.
- Fig. 196 : J.-F. de Troy, *Apollon et Daphné*, huile sur toile, 204 × 135,5 cm, v. 1728, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.
- Fig. 197 : F. Boucher, *Pan et Syrinx*, huile sur toile, 95 × 79 cm, 1762, Madrid, Prado Museum.
- Fig. 198 : J.-B. Pater, *Pique-nique*, détail, huile sur toile, 57,2 × 65,4 cm, v. 1725-1730, Kansas City, Nelson-Atkins Museum.
- Fig. 199 : J.-B. Patel, *La Réunion d'acteurs de la comédie italienne dans un parc*, détail, huile sur toile, 24 × 32 cm, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 200 : J.-H. Fragonard, *L'Enjeu perdu*, détail, huile sur toile, 48,3 × 63,5 cm, v. 1759, New-York, Metropolitan Museum of Art.
- Fig. 201 : J.-H. Fragonard, *La Fuite à dessein*, huile sur toile, 59 × 49,5 cm, v. 1770-1774, Cambridge, Fogg Art Museum.
- Fig. 202 : Illustration de l'Acte cinquième de *L'Aminte* du Tasse.
- Fig. 203 : F. Boucher, *Les Sabots*, huile sur toile, 62,2 × 52,1 cm, 1768, Toronto, The Art gallery of Ontario.
- Fig. 204 : F. Boucher, *L'Oiseau mal défendu*, huile sur toile, 77 × 65,5 cm, signé et daté, 1761, collection particulière.
- Fig. 205 : J.-A. Watteau, *Hommes assis à terre, vers la gauche*, un brin d'herbe, sanguine, rehaut de blanc, 16 × 22,2 cm, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 206 : J.-A. Watteau, *L'Amoureux timide*, huile sur toile, 41 × 32 cm, v. 1716, Madrid, Palacio Real.
- Fig. 207 : J.-A. Watteau, *La Déclaration attendue*, huile sur toile, 63 × 49 cm, Angers, musée des Beaux-Arts.
- Fig. 208 : F. Boucher (d'après), J. Aliamet (gravé), *La Bergère prévoyante*, estampe, 1778.
- Fig. 209 : F. Boucher (d'après), N. Le Mire (gravé), *Apollon découvre Mars et Venus*, illustration dans *Les Métamorphoses d'Ovide*, trad. par l'abbé Banier, 1767-1769, éd. Delalain.
- Fig. 210 : F. Boucher, *L'Aurore et Céphale* ou *Vénus et Adonis*, huile sur toile, 250 × 175 cm, signé et daté, 1733, Nancy, musée des Beaux-Arts.
- Fig. 211 : F. Boucher, *Le Voleur d'œufs*, huile sur toile, 105 × 84 cm, v. 1734, localisation inconnue.
- Fig. 212 : F. Boucher, *Pomone*, huile sur toile, 115 × 91 cm, signé et daté, 1745, collection particulière.

- Fig. 213 : F. Boucher, *L'Aurore et Céphale*, huile sur toile, v. 1745, Nagoya, Yamazaki Mazak Museum of Art.
- Fig. 214 : F. Boucher, *Le Panier mystérieux*, huile sur toile, 92,7 × 78,9 cm, 1748, Melbourne, National Gallery of Victoria.
- Fig. 215 : F. Boucher, *La Jardinière surprise*, huile sur toile, 81 × 64 cm, v. 1734, vente, Tajan, Paris, 13 décembre 2010, n° 35.
- Fig. 216 : F. Boucher (d'après), R. Gaillard (gravé), *L'Heureuse Fécondité*, estampe.
- Fig. 217 : M. Quentin de La Tour, *Madame de Pompadour*, 175 × 128 cm, pastel, 1748-1755, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 218 : F. Boucher, *Madame de Pompadour*, huile sur toile, 60 × 45 cm, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 219 : F. Boucher, *Portrait de Madame de Pompadour*, huile sur toile, 157 × 201 cm, 1756, Munich, Alte Pinacothek.
- Fig. 220 : L.-S. Adam, *La Poésie lyrique*, marbre, 207 × 1131 × 87,5 cm, 1752, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 221 : É.-M. Falconet, *La Musique*, marbre, 203 × 94 × 83 cm, v. 1752, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 222 : C. Vanloo, *La Tragédie*, huile sur toile, 122 × 151 cm, signé, Moscou, musée Pouchkine.
- Fig. 223 : C. Vanloo, *La Comédie*, huile sur toile, 122 × 151 cm, signé, Moscou, musée Pouchkine.
- Fig. 224 : F. Boucher, *La Muse Polymnie ou Muse tenant une lyre*, version par l'atelier (?) : huile sur toile, 102 × 147 cm (à l'origine : chantourné), Londres, collection Wallace.
- Fig. 225 : F. Boucher, *La Muse Terpsichore ou Muse tenant un tambour de basque*, huile sur toile, 92,7 × 132 cm (à l'origine : chantourné), vente Sotheby's, New-York, 29 janvier 2009, n° 67.
- Fig. 226 : C. Vanloo, *Une Sultane jouant d'un instrument à cordes*, huile sur toile, 121 × 95 cm, localisation inconnue.
- Fig. 227 : C. Vanloo, *Sultane prenant un café*, huile sur toile, 120 × 127 cm (à l'origine : carré), Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.
- Fig. 228 : C. Vanloo, *Deux sultanes travaillant à la tapisserie*, huile sur toile, 120 × 127 cm (à l'origine : carré), Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.
- Fig. 229 : J.-B. Pigalle, *L'Amitié sous les traits de Madame de Pompadour*, marbre, 166,5 × 62,8 × 55,5 cm, 1750-1753, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 230 : M. Falconet, *L'Amitié au coeur représentant Mme de Pompadour*, porcelaine, h. 26,5cm, 1755, Sèvres, Cité de la céramique.
- Fig. 231 : F. Boucher, *Madame de Pompadour*, huile sur toile, 91 × 68 cm, 1759, Londres, collection Wallace.
- Fig. 232 : F. Boucher (d'après), J. Guay (d'après), Mme de Pompadour (exécuté), *L'Amour sacrifiant à l'Amitié*, estampe, 15,2 × 13 cm, Versailles, musée du château de Versailles et de Trianon.
- Fig. 233 : J.-B. Pigalle, *Buste de Madame de Pompadour*, marbre, 1751, New-York, Metropolitan Museum of Art.

- Fig. 234 : J.-B. M. Pierre, *Un cavalier français qui baise la main d'une dame*, huile sur toile, 130 × 146 cm, Turin, collection particulière.
- Fig. 235 : J.-B. M. Pierre, *Le Sérail*, huile sur toile, 115 × 140 cm, Jablona, palais, Académie polonaise des Sciences.
- Fig. 236 : F. Boucher, *La Toilette de Vénus*, huile sur toile, 83 × 85,1 cm, signé et daté, 1751, New-York, Metropolitan Museum of Art.
- Fig. 237 : F. Boucher, *Vénus consolant l'Amour*, ou *Le Bain de Vénus*, huile sur toile, 107 × 84,8 cm, signé et daté, 1751, Washington, National Gallery of Art.
- Fig. 238 : C.-J. Natoire, *Clovis recevant un envoyé de saint Rémi*, détail.
- Fig. 239 : C.-J. Natoire, *La Bataille de Vouillé*, détail.
- Fig. 240-242 : C.-J. Natoire, *Le Siège de Bordeaux par Clovis*, détail.
- Fig. 243 : C.-J. Natoire, *Vénus qui donne l'Amour à Calypso*, détail.
- Fig. 244 : C.-J. Natoire, *Le Vaisseau de Télémaque brûlé par les nymphes*, détail.
- Fig. 245 : C.-J. Natoire, *Psyché recueillie par Zéphyr*, détail.
- Fig. 246 : C.-J. Natoire, *Psyché s'évanouissant*, détail.
- Fig. 247 : C.-J. Natoire, *Psyché ravie par l'Amour*, détail.
- Fig. 248 : C.-J. Natoire, *Le Martyre de saint Ferréol*, huile sur toile, 1748, Castres, l'église Saint-Jacques de Villegoudou.
- Fig. 249 : N. Poussin, *Les Israélites recueillant la manne dans le désert*, huile sur toile, 149 × 200 cm, 1637-1639, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 250 : Le Portrait de Clovis 1^{er} dans F.-E. de Mézeray, *Études de l'Histoire de France depuis Faramond jusqu'à maintenant*, Paris, 1643.
- Fig. 251 : Le Portrait de Clovis 1^{er} dans F. E. de Mézeray, *Abrégé chronologique, ou Extraict de l'histoire de France*, Paris, Billaine, 1667-1668.
- Fig. 252 : *La Bataille de Soisson*, dans l'abbé Daniel, *Histoire critique de l'établissement de la monarchie*, Paris, Paris, Mariette, 1713, p.2.
- Fig. 253 : E. Bouchardon (dessiné) ; C.-N. Cochin (gravé), *La Bataille de Vouillé*, dans *Clovis et la mémoire artistique*, cat. exp., Reims, 22 juin-16 novembre 1996, dir. V. Alemany-Dessaint, Reims, musée des Beaux-Arts, 1996, p. 133.
- Fig. 254 : École française, *Bataille de Castelnaudary*, 1^{er} septembre 1632, huile sur toile, 323 × 234 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.
- Fig. 255 : J. Courtois, *Alexandre le Grand, vainqueur de Darius à la bataille d'Arbelles*, huile sur toile, XVII^e siècle, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.
- Fig. 256 : C. Le Brun et M. F. Van der Meulen (d'après), *Prise de Lille par Louis XIV, août 1667*, tapisserie,

371 × 550 cm, Versailles.

Fig. 257 : C. Poeron, *La Bataille de Tolbiac*, carton de tapisserie.

Fig. 258 : P. de Cortonne, *La Bataille d'Alexandre et Darios*, détail, Rome, Pinacoteca Capitolina.

Fig. 259 : C.-J. Natoire, *Le Bataille de Tolbiac*, détail.

Fig. 260 : C. Le Brun (d'après), L. Simonneau (gravé), *La Bataille d'Arbelles*, détail, estampe, B.N., département des estampes.

Fig. 261 : C. Le Brun (d'après), L. Simonneau (gravé), *Le Passage du Granique*, détail, estampe, B.N., département des estampes.

Fig. 262 : Le Brun, *La Bataille d'Arbelles*, huile sur toile, détail, 470 × 1265 cm, avant 1669, Paris, musée du Louvre.

Fig. 263 : C.-J. Natoire, *La Bataille de Tolbiac*, détail.

Fig. 264 : N. Poussin, *La Victoire de Josué sur les Ammorhéens*, huile sur toile, 96 × 134 cm, v. 1624-1625, détail, Moscou, Musée Pouchkine.

Fig. 265 : C.-J. Natoire, *La Bataille de Tolbiac*, détail.

Fig. 266 : C. Le Brun (d'après), L. Simonneau (gravé), *La Bataille d'Arbelles*, détail.

Fig. 267 : C. Le Brun (d'après), L. Simonneau (gravé), *Le Passage du Granique*, détail.

Fig. 268 : F. Murgia, *David et Goliath*, Galerie Alexandre VII, Palazzo del Quirinale, Rome, détail.

Fig. 269 : C.-J. Natoire, *Le Siège de Bordeaux*.

Fig. 270 : F. A. Van der Meulen, *Le Siège de Saint-Omer*, huile sur toile, 52 × 41 cm, troisième quart du XVII^e siècle, Versailles, musée des châteaux de Versailles et de Trianon.

Fig. 271 : F. A. Van der Meulen, *Le Siège de Casesel*, huile sur toile, 610 × 512 cm, XVII^e siècle, Versailles, musée des châteaux de Versailles et de Trianon.

Fig. 272 : J. Parrocel, *Le Passage du Rhin*, huile sur toile, 234 × 164 cm, Paris, musée du Louvre.

Fig. 273 : C. Natoire, *Le Siège de Bordeaux*, détail.

Fig. 274 : Murgia, *David et Goliath*, Galerie Alexandre VII, Palazzo del Quirinale, Rome, détail.

Fig. 275 : C. Cesi, *Le Jugement de Solomon*, Galerie Alexandre VII, Palazzo del Quirinale, Rome.

Fig. 276 : P. Véronèse, *L'Enlèvement d'Europe*, huile sur toile, 240 × 303 cm, v. 1578, Venise, Palazzo Ducale.

Fig. 277 : P. de Cortonne, *Énée conduit chez Évandre par le Jeune Pallas*, détail, fresque, 1651-1654, Rome, palais Phampili, galerie.

Fig. 278 : C.-J. Natoire, *Psyché s'évanouissant et l'Amour demandant à Vénus de sauver sa vie*.

Fig. 279 : G. A. Canini, *Le Sacrifice d'Issac*, Galerie Alexandre VII, Palazzo del Quirinale, Rome.

Fig. 280 : A. Carrache, *Le Triomphe de Bacchus et Ariane*, détail, Rome, Galerie Farnèse, Palais Farnèse.

Fig. 281 : G. Bonasone et A. Carrache, d'après Michel-Ange, « Symbol LXXVII », *Symbolicarum Quaestionum [...] d'Achille Bocchi*, 1574, London, British Library.

Fig. 282 : E. Le Sueur, *Ganymède*, 127 × 108 cm, Paris, musée du Louvre.

- Fig. 283 : A. Carracci (d'après), Cesio (gravé), *Ganymède*, Galerie Farnese.
- Fig. 284 : G. Bonasone et A. Carrache, d'après le Parmesan, « Symbol CCXII », *Symbolicarum Quaestionum [...]* d'Achille Bocchi, 1574, London, British Library.
- Fig. 285 : L. Giordano, *Ariane abandonnée dans l'île*, détail, huile sur toile, 50 × 62,5 cm, collection particulière.
- Fig. 286 : C.-J. Natoire, *L'Enlèvement d'Europe*, détail.
- Fig. 287 : C. Maratta, *L'Enlèvement d'Europe*, huile sur Leinwand, 238×424 cm, v. 1680-1685, Dublin, National Gallery of Ireland.
- Fig. 288 : G. Lanfranco, *Hagar et l'Ange*, 138 × 159cm, XVII^e siècle, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 289 : P. Matteis, *Psyché contemplant l'Amour endormi*, huile sur toile, Londres, Christie's, 14 mars 1975.
- Fig. 290 : C.-J. Natoire, *Psychée sauvée de l'eau*, détail.
- Fig. 291 : C. Le Brun, *La Nature*, huile sur toile, 1672, Sceaux, pavillon de l'Aurore, coupole, détail.
- Fig. 292 : C.-J. Natoire, *Psyché ravie par l'Amour*, détail.
- Fig. 293 : F. Le Moyne, *Apothéose d'Hercule*, détail, huile sur toile, 1733-1736, Versailles, château, salon d'Hercule.
- Fig. 294 : C.-J. Natoire, *Psyché ravie par l'Amour*, détail.
- Fig. 295 : F. Le Moyne, *Apothéose d'Hercule*, détail.
- Fig. 296 : C.-J. Natoire, *Vénus demandant à Vulcain des Armes pour Enée*, huile sur toile, 192 × 138 cm, 1734, Montpellier, musée de Fabre.
- Fig. 297 : F. Boucher, *Vénus demandant à Vulcain des Armes pour Enée*, huile sur toile, 252 × 175 cm, 1732, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 298 : C.-J. Natoire, *L'Entrée de Marc-Antoine à Éphèse*, huile sur toile, 357 × 716 cm, signé et daté, 1741, Arras, musée des Beaux-Arts.
- Fig. 299 : F. Boucher, *L'Amour et Psyché*, pierre noir, rehauts blancs, papier bleu, 19,7 × 35,7 cm, Stockholm, Nationalmuseum.
- Fig. 300 : F. Boucher, *Les Trois Grâces jouant avec l'Amour*, pierre noir, rehauts blancs, papier bleu, 18,4 × 40,3 cm, v. 1737, Stockholm, Nationalmuseum.
- Fig. 301 : F. Le Moyne, *Vénus montrant à l'Amour la puissance de ses flèches*, huile sur toile, 109 × 164 cm, v. 1729-1730, Paris, musée Rodin.
- Fig. 302 : C. Vanloo, *Le Déjeuner de chasse*, huile sur toile, 220 × 250 cm, 1737, signé et daté, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 303 : C. Vanloo, *Alexandre vainqueur de Porus*, huile sur toile, 65,7 × 91,4 cm, Los Angeles, The Los Angeles Country Museu, of Art.
- Fig. 304 : C. Vanloo, *L'Amitié de Castor et Pollux*, huile sur toile, 122 × 152 cm (chantourné), signé, Paris, Archives nationales.

- Fig. 305 : C. Vanloo, *Une Fleuve*, copie, huile sur toile, 146 × 113 cm, vente Sotheby's, New-York, 18 mai 2006, n° 122.
- Fig. 306 : C. Vanloo, *L'Ivresse de Sirène*, huile sur toile, 164 × 195 cm, 1747, Nancy, musée des Beaux-Arts.
- Fig. 307 : G. Boffrand, La chapelle de l'hospice des Enfants-Trouvés, 1740-1750, gravé par É. Fessart, 1751-1759.
- Fig. 308 et 309 : C.-J. Natoire (d'après), É. Fessard grav.), *Les Sœurs de l'hospice avec des petits enfants*, eau-forte, burin, Paris, B.F., département des estampes.
- Fig. 310 : C.-J. Natoire, *L'Union de la Peinture et du Dessin*, dessin préparatoire, pierre noire, rehauts blanc, papier bleu, 29,9 × 37,4 cm, 1746, Paris, collection particulière.
- Fig. 311 : C.-J. Natoire, *La Poésie lyrique et la Musique*, huile sur bois, 30,5 × 38 cm, signé et daté, 1746, Ann Arbor, The University of Michigan Museum of Art.
- Fig. 312 : F. Boucher, *Erato ou L'Éloquence*, huile sur toile, 180 × 190 cm (chantourné), signé et daté, 1746, Paris, B.N., salon Louis XV.
- Fig. 313 : F. Boucher, *Melpomène ou La Tragédie*, huile sur toile, 180 × 190 cm (chantourné), signé et daté, 1741, Paris, B.N., salon Louis XV.
- Fig. 314 : F. Boucher, *Le Lever du soleil*, huile sur toile, 321 × 270 cm, 1752, Londres, collection Wallace.
- Fig. 315 : F. Boucher, *Le Coucher du soleil*, huile sur toile, 324 × 264 cm, signé et daté, 1753, Londres, collection Wallace.
- Fig. 316 : F. Boucher, *Le Triomphe de Vénus*, huile sur toile, 130 × 162 cm, 1740, Stockholm, Nationalmuseum.
- Fig. 317 : J.-B. Greuze, *L'Accordée de village*, huile sur toile, 92 × 117 cm, 1761, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 318 : F. Boucher, *Un Berger et une bergère se reposant*, huile sur toile, 77 × 65 cm, signé et daté, 1761, Londres, collection Wallace.
- Fig. 319 : F. Boucher, *Le Printemps*, détail, huile sur toile, 54,79 × 72,71 cm, 1755, New-York, collection Frick.
- Fig. 320 : F. Boucher, *Diane au bain*, détail.
- Fig. 321 : F. Boucher, *La Nativité*, huile sur toile, 117 × 89 cm, 1759, Moscou, musée Pouchkine.
- Fig. 322 : F. Boucher, *La Peinture tournée en dérision par l'Envie, la Stupidité et l'Ignorance*, frontispice de la *Lettre sur l'Exposition des ouvrages exposés au Louvre* de l'abbé Le Blanc, Paris, B.N., département des estampes.
- Fig. 323 : F. Boucher, *Le Coucher du soleil*, détail.
- Fig. 324 : P.-P. Rubens, *L'Arrivée de Marie de Médicis à Marseille*, huile sur toile, 394 × 293 cm, 1622-1626, Paris, musée du Louvre.

- Fig. 325 : F. Boucher, *Le Retour du marché*, huile sur toile, 209,6 × 290,5 cm, 1767, Boston, Museum of Fine Arts.
- Fig. 326 : F. Boucher, *La Lumière du monde*, huile sur toile, 175 × 130 cm, 1750, dépôt du Louvre, Lyon, musée des Beaux-Arts.
- Fig. 327 : F. Boucher, *Diane au bain*.
- Fig. 328 : F. Boucher, *Le Jardin chinois*, huile sur toile, 1742, Besançon, musée des Beaux-Arts.
- Fig. 329 : F. Boucher, *Esquisse d'un décor de scène*, huile sur toile, 52 × 67 cm, 1742, Amiens, musée des Beaux-Arts.
- Fig. 330 : F. Boucher, *La Surprise*, huile sur toile, bleu camaïeu, 117 × 90 cm (ovale), signé et daté, 1754, collection particulière.
- Fig. 331 : F. Boucher, *Le Goûter*, huile sur toile, bleu camaïeu, 117 × 90 cm (ovale), signé et daté, 1754, collection particulière.
- Fig. 332 : F. Boucher, *Le Repos pendant la fuite en Egypte*, huile sur toile, 139 × 149 cm, 1757, Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage.
- Fig. 333 : F. Boucher, *L'Enfant Jésus bénissant saint Jean-Baptiste*, huile sur toile, 90 × 44 cm, 1758, Florence, musée des Offices.
- Fig. 334 : N. Lancret, *Déjeuner de Jambon ou Partie de plaisir*, huile sur toile, 188 × 123 cm, signé et daté, 1735, Chantilly, musée Condé.
- Fig. 335 : N. Lancret, *La Chasse chinoise*, huile sur toile, 172 × 127 cm, 1736, Amiens, musée de Picardie.
- Fig. 336 : N. Lancret, *La Taquine*, huile sur toile, 39 × 49 cm, 1736, Paris, collection Wildenstein.
- Fig. 337 : N. Lancret, *Le Berger indiscret*, huile sur toile, 84 × 95 cm, signé, 1743, Tours, musée des Beaux-Arts.
- Fig. 338 : N. Lancret, *L'Innocence*, huile sur toile, 89 × 98 cm, 1743, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 339 : N. Lancret, *La Bergère avec des tourterelles*, huile sur toile, 39 × 49 cm, 1736, New-York, collection particulière.
- Fig. 340 : N. Lancret, *Le Pied-de-Bœuf*, huile sur toile, 81,5 × 106,5 cm, v. 1743, collection particulière.
- Fig. 341 : N. Lancret, *Le Concert en pleine air*, huile sur toile, 81,5 × 106,5 cm, v. 1743, collection particulière.
- Fig. 342 : N. Lancret, *La Bergère couronnée*, huile sur toile, 84 × 95 cm, signé, 1743, Tours, musée des Beaux-Arts.
- Fig. 343 : J.-M. Vien, *La Famille de Coriolan venant pour le fléchir et le détourner d'assiéger Rome*, huile sur toile, 1779, Montpellier, musée Fabre.
- Fig. 344 : J. Mariette, *Plan du rez-de-chaussée du château de Choisy*, dans J. Mariette, *L'architecture française*, Paris, J. Mariette, 1728, t. II, pl. 297. Paris, B.N., département des estampes et photographies,

(plan numéroté par Manuel Lalanne, dans M. Lalanne, « L'appartement de Marie Leszczyńska (1725-1768) », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En ligne].

Fig. 345 : Plan du château de Choisy selon B. Chamchine, dans B. Chamchine, *Le Château de Choisy*, thèse de doctorat, Paris, Jouve, 1910.

Fig. 346: J.-B. S. Chardin, *Les Attributs des Sciences*, huile sur toile, 91 × 145 cm, 1765, Paris, musée du Louvre.

Fig. 347 : J.-B. S. Chardin, *Les Attributs des Arts*, huile sur toile, 91 × 145 cm, 1765, Paris, musée du Louvre.

Fig. 348 : J. Vernet, *Le Matin*, huile sur toile, 108 × 147 cm, v. 1765, Paris, musée du Louvre.

Fig. 349 : J. Vernet, *Le Midi, une tempête* ou *Les Laveuses*, huile sur toile, 115 × 150 cm, 1765, daté et signé, Paris, musée du Louvre.

Fig. 350 : J. Vernet, *Le Soir, le torrent*, huile sur toile, 108 × 148 cm, 1765, daté et signé, Paris, musée du Louvre.

Fig. 351 : J. Vernet, *La Nuit, un port de mer au clair de lune*, huile sur toile, 98 × 164 cm, 1765, daté et signé, Paris, musée du Louvre.

Fig. 352 : F. Le Moyne, *Le Contenance de Scipion*, huile sur toile, 147 × 207 cm, 1726, Nancy, musée des Beaux-Arts.

Fig. 353 : C. Le Brun, *La Famille de Darius aux pieds d'Alexandre*, huile sur toile, 298 × 453 cm, v. 1660, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

Fig. 354 : E. I Parrocel, *La Clémence de Marc-Aurèle et soumission des Barbares*, plume, encre brune, lavis brun, pierre noire, 21,7 × 27,6 cm, XVIII^e siècle, Paris, musée du Louvre.

Fig. 355 : F. Le Moyne (d'après), L. Desplces (gravé), *La Clémence d'Henri IV après la bataille d'Ivry*, chant VIII, dans Voltaire, *La Henriade*, Londres, 1728, burin, 48,2 × 34,8 cm, Londres, British Museum.

Fig. 356 : C.-N. Cochin (d'après), G. Demarteau (gravé), *Lycurgue blessé dans une sédition excitée à l'occasion de ses lois*, estampe sur cuivre, 26 × 38,1 cm, 1769, Paris, B.N., département des estampes.

Fig. 357 : N. Coypel, *Jupiter accompagné de la Justice et de la Piété*, huile sur toile, 1672-1674, plafond de la salle des Gardes de la reine, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

Fig. 358 : N. Coypel, *Solon soutenant la justice de ses lois contre les objections des Athéniens*, huile sur toile marouflée, 1672-1674, salle des Gardes de la reine, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

Fig. 359 : N. Coypel, *Ptolémé II, Philadelphie donnant la liberté aux esclaves juifs d'Alexandrie*, huile sur toile marouflée, 1672-1674, salle des Gardes de la reine, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

Fig. 360 : N. Coypel, *Alexandre Sévère fait distribuer du blé au peuple de Rome*, huile sur toile marouflée, 1672-1674, salle des Gardes de la reine, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

- Fig. 361 : N. Coypel, *Trajan donnant des audiences publiques*, huile sur toile marouflée, 1672-1674, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.
- Fig. 362 : N. Coypel, *Esclaves recevant des marques de leur liberté*, enduit, peinture, 1672-1674, salle de Garde de la reine, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.
- Fig. 363 : N. Coypel, *Soulagement de la famine par les enfants de la Piété*, enduit, peinture, 1672-1674, salle de Garde de la reine, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.
- Fig. 364 : N. Coypel, *La Justice punissant*, enduit, peinture, 1672-1674, salle de Garde de la reine, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.
- Fig. 365 : N. Coypel, *La Justice soulageant* ou *La Justice récompensante*, enduit, peinture, 1672-1674, salle de Garde de la reine, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.
- Fig. 366 : P. de Cortone, *La Syille de Tibur annonce la naissance du Christ*, XVII^e siècle, Nancy, musée des Beaux-Arts.
- Fig. 367 : J. H. Tischbein, dit l'Ancien, *Auguste aux côtés de Cléopâtre mourante*, huile sur toile, 37,4 × 44,5 cm, 1768, Cassel, Museumslandschat Hessen Kassek, Neue Galerie.
- Fig. 368 : C. Maratta, *Auguste ordonne de fermer les portes du temple de Janus* ou *La Paix*, huile sur toile, 280 × 275 cm, v. 1660, Lille, palais des Beaux-Arts.
- Fig. 369 : S. Bourdon, *Auguste devant le tombeau d'Alexandre*, huile sur toile, 111 × 139 cm, XVII^e siècle, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 370 : L. de Boullogne, *Auguste faisant fermer les portes du temple de Janus*, huile sur toile, 176 × 215 cm, 1681, Amiens, musée de Picardie.
- Fig. 371 : L. de Silvestre, *Auguste faisant fermer les portes du temple de Janus*, huile sur toile, 158 × 200 cm, 1757, Dresde, Gemäldegalerie Alter Meister.
- Fig. 372 : C. Z. E. Dietrich, *Auguste faisant fermer les portes du temple de Janus*, Leipzig, Museum der bildenden Künste.
- Fig. 373 : L. de Boullogne, *Auguste fermant le temple de Janus*, vente Sotherby's, Londres, 11 juillet 2002, n° 204.
- Fig. 374 : C. Maratta, *Auguste ordonne de fermer les portes du temple de Janus* ou *La Paix*, lavis de sanguine, sanguine, 23,2 × 15,2 cm, Lille, palais des Beaux-Arts.
- Fig. 375 : École de Véronèse, *La Justice de Trajan*, partie d'une cassone, v. 1475-1500, Londres, National Gallery.
- Fig. 376 : G. M. da Brescia, *La Justice de Trajan*, gravure, 32,7 × 22,5 cm, 1502, Londres, British Museum.
- Fig. 377 : H. S. Beham, *La Justice de Trajan*, estampe, 1537, Londres, British Museum.
- Fig. 378 : J. H. Schöpfung, *La Justice de Trajan*, Berlin, Staatliche Museum.
- Fig. 379 : N. Coypel, *Trajan donnant des audiences publiques*, réduction du plafond de la salle des Gardes de la reine, huile sur toile, 49,5 × 87,5 cm, 1675, Paris, musée du Louvre.

- Fig. 380 : *Statue équestre de Marc-Aurèle*, Bronze, h. 424 cm, après J.-C. 161-180, Rome, Capitoline Museum.
- Fig. 381 : *Colonne de Marc-Aurèle*, marbre, h. 29,617 m, après J.-C. 176-192, piazza Colonna, Rome.
- Fig. 382 : A. van Deepenbeeck (d'après) ; atelier de M. Wauter, *L'empereur Marc-Aurèle sur le champ de bataille*, tapisserie, 400 × 560 cm, collection particulière.
- Fig. 383 : R. Testard, *Louis XI et des pauvres*, dans *Grandes Chroniques de France*, peinture sur papier, XV^e siècle, Paris, B.N., département des estampes.
- Fig. 384 : L. Tritan, *Saint Louis distribuant les aumônes*, 245 × 183 cm, v. 1620, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 385 : J.-B. Racine (d'après) ; Morel (gravé), *La comtesse de Bethune-Pologne distribuant des aumônes aux pauvres*, 36 × 45 cm, gravure sur cuivre, 1788, Versailles, bibliothèque municipale.
- Fig. 386 : Le Dominiquin, *Sainte Cécile distribuant aux pauvres ses richesses*, Abbeville, musée Boucher de Perthes.
- Fig. 387 : E. Le Sueur, *Saint Bruno et ses compagnons distribuant leurs biens aux pauvres*, 193 × 130 cm, 1650-1675, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 388 : J. II van Oost, *Saint Macaire de Gand secouant les pestiférés*, huile sur toile, 350 × 257 cm, 1673, daté, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 389 : P.-L. Debucourt, *Trait d'humanité de Louis XVI*, huile sur toile, 61,5 × 82,9 cm, 1785, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.
- Fig. 390 : N. Poussin, *La Peste d'Ashdod dit Les Philistins frappés de la peste*, 148 × 198 cm, 1630, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 391 : G.-F. Doyen, *Le Miracle des Ardents*, huile sur toile, 665 × 450 cm, 1767, Paris, église Saint-Roch.
- Fig. 392 : J. Amman, *Le Sac de Jérusalem*, gravure sur bois, illustration de Flavius Josephus, 10,7 × 13,9 cm, 1569, Londres, British Museum.
- Fig. 393 : M. van Heemskerck (d'après), *Destruction du temple de Jérusalem par Titus*, série des *Désastres de la nation juive*, Leyden, Netherlands Art Institute.
- Fig. 394 : L.-J.-F. Lagrenée, *César témoignant à la vue de la tête de Pompée l'horreur du crime inutile*, toile, 296 × 157 cm, signé et daté, 1767, Varsovie, Musée national.
- Fig. 395 : *La Bonté*, dans Ripa, *Iconologia*, éd., Pers, Amsterdam, 1644, p. 184, n° 2.
- Fig. 396 : P. de Champaigne, *La Charité*, 157 × 132 cm, XVII^e siècle, Nancy, musée des Beaux-Arts.
- Fig. 397 : F. Le Moyne, *Louis XV donnant la paix à l'Europe*, détail, huile sur toile, 382 × 295 cm, 1729, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.
- Fig. 398 : *La Prodigalité*, dans Ripa ; J.B. Baudouin, *L'Iconogie*, Amsterdam, 1698, t. 2, p. 499.
- Fig. 399 : *La Générosité*, dans Ripa ; J. B. Baudouin, *L'Iconogie*, Amsterdam, 1698, t. 2, p. 97.
- Fig. 400 : J. Dumont, dit le Romain, *La Générosité*, huile sur toile, 93 × 149 cm, 1749, Paris, musée du Louvre.

Fig. 401 : Gravelot (d'après) ; N. de Launay (gravé), *La Justice*, dans C.-É. Gaucher, *Iconologie, ou Traité de la science des allégories, en 350 figures gravées d'après les dessins de MM. Gravelot et Cochin*, Paris, Lattré, s.d. [1791], t. 3, p. 28.

Fig. 402 : C.-N. Cochin (d'après), *La Clémence*, dans C.-É. Gaucher, *Iconologie, ou Traité de la science des allégories, en 350 figures gravées d'après les dessins de MM. Gravelot et Cochin*, Paris, Lattré, s.d. [1791], t. 1, p. 62.

Fig. 403 : P. G. Batoni, *La Clémence et la Justice*, huile sur toile, 121 × 192 cm, 1765, vente Sotheby's, 29 septembre 1983.

Fig. 404 : J.-B. Regnault, *La Justice arrêtée dans son cours par la Clémence*, plafond de la petite chambre à coucher de l'Empereur, huile sur toile, v. 1819, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau.

Fig. 405 : *La Force de la Justice*, dans Ripa, *Iconologia*, Amsterdam, éd. Pers, 1644, p. 267.

Fig. 406 : J. M. Vien, *César, débarquant à Cadix, trouve dans le temple d'Hercule la statue d'Alexandre*, toile, 296 × 153 cm, signé et daté, 1767, Varsovie, musée national.

Fig. 407 : *Portrait de Trajan*, marbre, h. 74 cm, après J.-C. 98-117, Rome, Capitoline Museum.

Fig. 408 : Lagrenée l'Aîné, *Le Toucher*, huile sur toile, 86 × 135 cm, signé et daté, 1775, Madrid, musée du Prado.

Fig. 409 : N.-G. Brenet, *L'Étude ou La Science*, huile sur toile, 450 × 85 cm environ, signé et daté, 1769, Douai, Parlement, grand-chambre de la cour d'appel.

Fig. 410 : N.-G. Brenet, *La Force ou La Justice*, huile sur toile, 450 × 85 cm environ, peu après 1769, Douai, Parlement, grand-chambre de la cour d'appel.

Fig. 411 : J.-M. Moreau (d'après) ; N. Delaunay (gravé), *Henri IV et Louis XVI*, illustrations des *Bienfaits du Sommeil ou les quatre rêves accomplis*, Paris, 1776, eau-forte, 27,9 × 17 cm, Pau, musée national du château de Pau.

Fig. 412 : C.-N. Cochin (d'après) ; N. Lemire (gravé), *Henri IV et Louis XVI*, eau-forte, 14,5 × 9,3 cm, signé et daté, 1775, Pau, musée national du château de Pau.

Fig. 413 : H. Taraval, *Noces de Persée troublées par Phinée changé avec ses soldats en statues à la vue de la tête de Méduse*, huile sur toile, 102,5 × 143 cm, 1767, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

Fig. 414 : H. Taraval, *Festin donné aux dieux par Tantale où Jupiter ressuscite Pélopos et lui met une épaule d'ivoire en remplacement de celle mangée par Cérès*, huile sur toile, 104 × 143 cm, 1767, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

Fig. 415 : A.-J. Gabriel, *Le Petit Trianon*, façade côté cour d'honneur, 1763-1764, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

Fig. 416 : A.-J. Gabriel, Le Petit Trianon, façade côté jardin, 1763-1764, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

Fig. 417 : A.-J. Gabriel, Plan du niveau jardin du Petit Trianon, projet de 1762, Paris, Archives nationales : O/1/1885.

Fig. 418 : C. Monnet, *Zéphyr et Flore*, huile sur toile, 89,5 × 192 cm, 1768, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon.

Fig. 419 : C. Monnet, *Borée et Orythie*, huile sur toile, 89,4 × 190,5 cm, 1772, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon.

Fig. 420 : C. Belle, *Vetumne et Pomone*, huile sur toile, 98,5 × 152,5 cm, 1772, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon.

Fig. 421 : C. Belle, *Vénus et Adonis*, huile sur toile, 98,3 × 152 cm, 1772, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon.

Fig. 422 : N.-B. Lécipié, *Adonis changé anémone*, huile sur toile, 88 × 140 cm, 1769 ou 1771, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon.

Fig. 423 : N.-B. Lécipié, *Narcisse changée en fleur*, huile sur toile, 88 × 140cm, 1771, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon.

Fig. 424 : N.-R. Jollain, *Clytie changée en tournesol*, huile sur toile, 85 × 137 cm, 1769, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon.

Fig. 425 : N.-R. Jollain, *Hyacinthe changée en fleur*, huile sur toile, 95 × 130 cm, 1769, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon.

Fig. 426 : C. Audran III (d'après), manufacture royale des Gobelins, *L'Hiver ou Saturne*, laine, soie, haute lisse, 337 × 253 cm, v. 1722-1728, Paris, Mobilier national.

Fig. 427 : C. Lucas (d'après), manufacture royale des Gobelins, *Le Mois de septembre, Les Mois Lucas*, deuxième tenture, basse lisse, laine, soie, manufacture des Gobelins, Pau, musée national du château de Pau.

Fig. 428 : G. Vasari, Salle des *Quatre éléments*, fresque, 1555-1757, Florence, Palazzo Vecchio.

Fig. 429 : M. de Vos, (d'après), C. de Passe l'Aîné (gravé), *L'Eau*, dans *Les Quatre éléments*, estampe, 20 × 21,5 cm, v. 1600, Londres, British Museum.

Fig. 430 : G. Arcimboldo, *L'Eau*, huile sur toile, 66,5 × 51 cm, 1566, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Fig. 431 : G. Vasari, *L'Été ou Cérès*, fresque, Rome, Palazzo Vecchio, salle de l'Abondance.

Fig. 432 : M. de Vos (d'après), A. Collaert (gravé), *Le Printemps*, dans *Les Quatre saisons*, estampe, 18,5 × 28 cm, 1600-1620, Londres, British Museum.

Fig. 433 : C.-J.-B. Hoin, *L'Allégorie de l'Automne*, pastel, vente Sotheby's, 25 janvier 2006, n° 142.

Fig. 434 : Frères Limbourg, *Le Mois de septembre*, dans *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, peinture sur papier, vélin, 29 × 21 cm, v. 1440, Chantilly, musée Condé.

- Fig. 435 : C. Audran III (d'après), manufacture des Gobelins, *Tenture des Mois, avril-septembre*, laine, soie, basse lisse, 380 × 500 cm, 1709-1710, Paris, Mobilier national.
- Fig. 436 : N. Lancret (d'après), N. H. Tardieu (gravé), *L'Air*, estampe, 37,5 × 36,3 cm, 1732, Paris, B.N., département des estampes.
- Fig. 437 : F. Boucher, *L'Air*, huile sur toile, 81 × 74 cm (ovale), signé et daté, 1741, collection particulière.
- Fig. 438 : N. Lancret (d'après), B. Audran (gravé), *Le Feu*, estampe, 38 × 30,9 cm, 1732, Paris, B.N., département des estampes.
- Fig. 439 : F. Boucher (d'après), J. Daulle (gravé), *Le Feu*, estampe, Paris, B.N., département des estampes.
- Fig. 440 : N. Lancret (d'après), C. N. Cochin (gravé), *La Terre*, estampe, 37,5 × 32,3 cm, 1732, Paris, B.N., département des estampes.
- Fig. 441 : N. Lancret (d'après), L. Desplaces (gravé), *L'Eau*, estampe, 37,5 × 32 cm, 1732, Paris, B.N., département des estampes.
- Fig. 442 : F. Boucher, *L'Eau ou les Pêcheurs*, huile sur toile, 93 × 76 cm (à l'origine : 92 × 126 cm), vente Binoche et Giquello, Paris, 12 juillet 2009, n°9.
- Fig. 442 : F. Boucher (d'après), C.-A.-P. Duflos, (gravé), *La Terre*, estampe.
- Fig. 444 : J. Amman, *Le Mois de Juin : Triptolème*, dans *Les Douze mois*, dessin.
- Fig. 445 : M. de Vos (d'après), A. Collaert (gravé), *Le Printemps*, dans *Les Quatre saisons*, estampe, 21,5 × 27,8 cm, v. 1587, Londres, British Museum.
- Fig. 446 : F. M. A. Boizot (dessiné et gravé), *Monseigneur le Dauphin laborant*, estampe, 46 × 56 cm, 1769, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.
- Fig. 447 : C.-N. Cochin (dessiné) ; B. L. Prévost (gravé), *Ne change point de soc*, frontispice dans La Salle de l'Étang, *Manuel d'agriculture pour le laboureur, pour le propriétaire et pour le gouvernement*, 1764.
- Fig. 448 : F. Francken, *Le Triomphe de Bacchus et Ariane*, étain, 30 × 41 cm, Madrid, musée du Prado.
- Fig. 449 : L. de Boullogne (d'après), L. Desplaces (gravé), *L'Eau*, estampe, Paris, B.N., département des estampes.
- Fig. 450 : N. Poussin, *Le Triomphe de Neptune et Amphitrite*, huile sur toile, 97,2 × 108 cm, 1634-1636, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.
- Fig. 451 : *Triptolème*, vase grecque, V^e siècle, Londres, British Museum.
- Fig. 452 : A. Tempesta, *Cérès donnant son chariot à Triptolème avec grains à semer*, dans *Les Métamorphoses d'Ovide*, estampe, 10,5 × 12 cm, 1606, Londres, British Museum.
- Fig. 453 : F. Zuccaro, *Triptolème enseignant aux hommes l'art de la culture*, détail, 1560-1561, fresque, Caprasolo, Stanza dell'Estate.

- Fig. 454 : Lagrenée l'Aîné, *La Terre, représentée par Cérès enseignant l'agriculture à Triptolème*, toile, 252 × 138 cm, signé et daté, 1774, localisation inconnue.
- Fig. 455 : G. Vasari, *Cérès nourrissant Triptolème*, dessin pour la salle de Cérès du Palazzo Vecchio, Oxford, Byam Shew, cat. n° 162.
- Fig. 456 : C.-J. Natoire, *La Terre : Cérès et Triptolème*, huile sur toile, 100 × 135 cm, 1734-1741, Autun, musée Rolin.
- Fig. 457 : F. del Cossa, *Borso d'Este rendant la justice puis partant pour la chasse*, détail, fresque, XV^e siècle, Ferrare, Palazzo Schifanoia.
- Fig. 458 : J. J. Horemans II, *L'Automne : vendange et fabrication des tonneaux*, huile sur toile, 47 × 39,8 cm, Oldenburg, Gemäldegalerie.
- Fig. 459 : F. Boucher, *L'Automne, ou Pensez-ils aux raisins ?*, huile sur toile, 264 × 201 cm, Londres, collection Wallace.
- Fig. 460 : M. Falconet, *La Petit Vendangeuse*, biscuit de porcelaine, manufacture de Sèvres, Sèvres, Cité de la céramique.
- Fig. 461 : Titien, *La Bacchanale à Andros*, huile sur toile, 1523-1525, Madrid, musée du Prado.
- Fig. 462 : N. Poussin, *La Bacchanale devant la statue de Pan*, huiles sur toile, 98 × 142,8 cm, 1632-1633, Londres, National Gallery.
- Fig. 463 : École flammande, *Le Mois de septembre*, XVII^e siècle, vente Christie's, New-York, 25 mai 2005.
- Fig. 464 : J. Jordaens, *Le Triomphe de Bacchus*, huile sur toile, 205 × 153 cm, 1640, Cassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie.
- Fig. 465 : N. Hallé, *La Vendange*, plume, encre brun et lavis brun, ocre, vert, jaune, 26,2 × 23,4 cm, collection particulière.
- Fig. 466 : N. Hallé, *Étude pour une vendangeuse*, pierre noire, 16,3 × 10,1 cm, localisation inconnue.
- Fig. 467 : N. Hallé, *Le Danger du vin : Baccantes et faunes assistant à une fête à Bacchus*, huile sur toile, 97 × 130 cm, signé et daté, 1759, Cholet, musée d'Art et d'Histoire.
- Fig. 468 : N. Hallé, *Le Danger de l'amour : Hercule et Omphale*, huile sur toile, 97 × 130 cm, Cholet, musée d'Art et d'Histoire.
- Fig. 469 : *La Vendange ou Bacchus au milieu de sa cour*, huile sur toile, esquisse, 60 × 50 cm, 1768-1771, Moscou, musée Pouchkine.
- Fig. 470 : J.-B. M. Pierre, *Bacchanale avec Bacchus et Ariane*, pierre noire et lavis brun, 27,4 × 32,8 cm, 1774, Montpellier, musée Atger.
- Fig. 471 : J.-B. M. Pierre, *Bacchanale ou Hommage à Pan*, huile sur toile, 114 × 146 cm, signé et daté, 1747, Le Puy-en-Velay, musée Crozatier, dépôt du musée du Louvre.
- Fig. 472 : J.-B. M. Pierre, *Allégorie de l'Automne ou du vin*, mine de plomb, encre brun, lavis brun, lavis gris, plume, 49,2 × 33,8 cm, Paris, musée du Louvre.

- Fig. 473 : J.-F. de Troy, *Le Déjeuner de chasse*, huile sur toile, 241 × 170 cm, 1737, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 474 : J.-B. Oudry (d'après), Manufacture royale des Gobelins, *La Curée du cerf dans la Forêt de Saint-Germain à la vue de l'abbaye de Poissy*, tapisserie : laine et soie, 430 × 670 cm, Compiègne, musée national du château de Compiègne.
- Fig. 475 : L. de Boullogne, *La Chasse de Diane*, huile sur toile, 106 × 185 cm, 1707, Tours, musée des Beaux-Arts.
- Fig. 476 : J.-F. de Troy, *Diane et Actéon*, huile sur toile, 129 × 193 cm, signé et daté, 1734, Bâle, Öffentlich Kunstsammlung, Kunstmuseum, dépôt de la Gottfried Keller-Stiftung.
- Fig. 477 : C. Eisen, (d'après), N. Lemire (gravé), *Diane découvrant la grossesse de Callisto*, illustrations des *Métamorphoses* d'Ovide, Panckoucke, 1767-1769, estampe, Montpellier, médiathèque centrale d'agglomération Emile Zola.
- Fig. 478 : N.-G. Brenet, *Diane endormie*, huile sur toile, 53,3 × 44,5 cm, signé et daté, 1771, vente, Christie's, New-York, 20 janvier 1999, n° 101.
- Fig. 479 : J. Brueghel ; H. Van Balen, *La Chasse de Diane*, collection particulière.
- Fig. 480 : Lagrenée l'Aîné, *Hérminie rencontrant Tancrède mourant*, huile sur toile, Salon de 1757, collection particulière.
- Fig. 481 : Lagrenée l'Aîné, *Thétis reçoit Apollon*, toile, 258 × 198 cm, 1759-1760, Paris, musée des Arts décoratifs.
- Fig. 482 : J.-M. Vien, *L'Ermite endormi*, huile sur toile, 223 × 148 cm, 1750, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 483 : J.-M. Vien, *Embarquement de sainte Marthes*, huile sur toile, 250 × 70 cm, 1751, Tarascon, Église Sainte-Marthe.
- Fig. 484 : J.-M. Vien, *Icare*, huile sur toile, 195 × 30 cm, 1754, Paris, École nationale des Beaux-Arts.
- Fig. 485 : J.-M. Vien, *Inauguration de la statue équestre du roi*, esquisse ou copie, huile sur toile, 47 × 61 cm, v. 1769, Paris, musée Carnavalet.
- Fig. 486 : J.-M. Vien, *Saint Denis prêchant la foi en France*, huile sur toile, 665 × 400 cm, 1767, Paris, église Saint-Roch.
- Fig. 486 : J.-M. Vien, *Saint Denis prêchant la foi en France*, huile sur toile, 665 × 400 cm, 1767, Paris, église Saint-Roch.
- Fig. 487 : G.-F. Doyen, Doyen, *Vénus blessée par Diomède*, huile sur toile, 1761, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.
- Fig. 488 : G.-F. Doyen, *Andromaque éplorée devant Ulysse*, huile sur toile, 325 × 475 cm, 1763, Qrkhangel'skoie, château.
- Fig. 489 : G.-F. Doyen, *Saint Louis recevant le saint viatique des mains de son confesseur*, 1773, Paris, chapelle de l'École militaire.

- Fig. 490 : Lagrenée l'Aîné, *Psyché surprend l'Amour endormi*, huile sur toile, diam. 121 cm, daté et signé, 1768, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 491 : Lagrenée l'Aîné, *L'Union de la Peinture et de la Sculpture*, huile sur toile, 78,1 × 58,4 cm, vente de International Fine Art & Antique Fairs, Monte Carlo, 6-14 janvier 2001.
- Fig. 492 : Lagrenée l'Aîné, *Le Dauphin mourant entouré de sa famille*, huile sur toile, 129 × 96 cm, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau, dépôt de Versailles.
- Fig. 493 : Lagrenée l'Aîné, *Le Jugement de Pâris*, huile sur toile, 286 × 253 cm, signé et daté, 1758, Moscou, musée Tretyakov.
- Fig. 494 : Lagrenée l'Aîné, *La Charité romaine*, huile sur toile, 50,5 × 69,2 cm, 1781, collection particulière.
- Fig. 495 : G.-F. Doyen, *La Mort de Virginie*, huile sur toile, 77 × 129 cm, 1756-1758, Rennes, musée des Beaux-Arts.
- Fig. 496 : G.-F. Doyen, *Louis XVI reçoit à Reims l'hommage des Chevaliers de l'ordre du Saint-Esprit après son sacre, 13 juin 1775*, huile sur toile, 1775, 345 × 485 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.
- Fig. 497 : G.-F. Doyen, *L'Air*, huile sur toile, 355 × 217 cm, 1753, Budapest, Szépművészeti Museum.
- Fig. 498 : A. Pajou, *Vénus sortant de l'onde portée par des dauphins et portant l'Amour dans ses bras ou Allégorie à la naissance du dauphin en 1781*, marbre bleu turquin, plâtre original, hauteur 45 cm, 1781, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.
- Fig. 499 : J. G. Weikert (attribué), *Représentation de l'Opéra italien « il Parnasso Confuso » donné à l'occasion du mariage de Joseph II*, huile sur toile, 1778, 288 × 212 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.
- Fig. 500 : J. G. Weikert (attribué), *Représentation du ballet-pantomime donné à l'occasion du mariage de Joseph II*, huile sur toile, 288 × 211 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.
- Fig. 501 : Anonyme, *La Vue perspective du pavillon de Louveciennes dans le paysage*, aquarelle, date inconnue, Londres, The British Library.
- Fig. 502 : J. M. Moreau le Jeune, *La fête donnée à Louveciennes, le 2 septembre 1771*, aquarelle, plume, encre brune et lavis gris, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 503 : Le pavillon de Louveciennes, état actuelle (cl. de l'auteur).
- Fig. 504 : L'élévation du pavillon de Louveciennes du côté des jardins, dans Ledoux, *L'Architecture de C. N. Ledoux*, 1847, pl. 270 bis, Paris, bibliothèque des Arts décoratifs.
- Fig. 505 : *Le plan du rez-de-chaussé du pavillon de Louveciennes*, dans Ledoux, *op. cit.*, 1847.
- Fig. 506 : La salle à manger du pavillon de Louveciennes, état actuelle.
- Fig. 507 : Torchère, d'une paire (très proche de celles qui ornaient le pavillon), plâtre, France, v. 1775, New-York, Metropolitan Museum of Art.

- Fig. 508 : J.-D. Dugourc, Le salon au château de Brunoy, 1780.
- Fig. 509 : La vue en coupe par le vestibule, la salle à manger et le salon du roi, dans Ledoux, *op.cit.*, 1847, pl. 336.
- Fig. 510 : *Le décor du grand salon de Louveciennes*, (d'après) Ledoux, quatre fragments d'une esquisse, 17,5 × 60,4 cm, Sceau, Musée de l'Ile-de-France, inv. n° 57.30.4 et E. 1654.
- Fig. 511 : J.-B. Feuillet et J. Métivier, (sous la dir. de) Ledoux, Parcloses du salon carré du pavillon, 1770-1771, Paris, Remonté à l'hôtel de Rothschild à Saint-Florentin.
- Fig. 512 : Q.-C. Pitoin, Feux au sanglier et au cerf, bronze ciselé et doré, v. 1772, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 513 : J. Vernet, *Le Matin*, huile sur toile, 98 × 162 cm, 1772, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 514 : J. Vernet, *Le Soir*, huile sur toile, 98 × 162 cm, 1772, Paris, musée du Louvre, en dépôt au Sénat.
- Fig. 515 : J.-M. Vien (d'après), Manufacture royale des Gobelins, *L'Enlèvement de Proserpine*, tapisserie, laine et soie, partie centrale, Gobelins, 1773-1775, bordure : Beauvais, 1753-1780 (ajoutée postérieurement), Paris, Mobilier national.
- Fig. 516 : A. Pajou, *Madame du Barry*, marbre, H. 71 × L. 56 × P. 26 cm, 1773, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 517 : P. Gouthière, Le chambranle de cheminée provenant du salon ovale du pavillon, 1770-1771, marbre blanc et bronze doré, collection particulière.
- Fig. 518 : Anonyme, Le déroulé des boiseries du salon ovale du pavillon, détail, v.1930, dessin, Musée-promenade de Marly-Louveciennes.
- Fig. 519 : Krafft (dessiné), Boudrois et Boulay (gravé), Le plan du rez-de-chaussé du pavillon, estampe, B.N., département des estampes.
- Fig. 520 : R. Mique, Le boudoir de Marie-Antoinette, 1787, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon.
- Fig. 521 : L. C. A. Vassé, *L'Amour assis sur les bords de la mer rassemblant les colombes du char de Vénus*, marbre, H. 61 × L. 39,5 × P. 42,5 cm, 1757, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 522 : L. C. A. Vassé, *La Comédie*, plâtre original, H. 60 × L. 25 × P. 30 cm, 1765, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 523 : F.-H. Drouais, *Petit garçon jouant du tambour de basque*, huile sur toile, diamètre 42 cm, 1772, collection particulière.
- Fig. 524 : J.-H. Fragonard, *La Poursuite*, esquisse, huile sur toile, 318 × 215,5 cm, 1771-1772, New-York, collection Frick.
- Fig. 525 : J.-A. Watteau, *Le Plaisir pastoral*, détail, huile sur toile, 56 × 81 cm, v. 1716-1717, Berlin, palais de Charlottenbourg.
- Fig. 526 : J.-A. Watteau, *Vertumne et Pomone*, huile sur toile, 40 × 30 cm, v. 1715, collection particulière.
- Fig. 527 : J.-A. Watteau, *L'Amoureux timide*, huile sur toile, 41 × 32 cm, v. 1716, Madrid, Palacio Real.

- Fig. 528 : J.-H. Fragonard, *La Résistance*, huile sur toile, 56 × 46 cm, v. 1761-1765, Amien, musée de Picardie.
- Fig. 529 : J.-H. Fragonard, *La Résistance inutile*, huile sur toile, 45 × 60,5 cm, v. 1770-1774, Stockholm, Nationalmuseum.
- Fig. 530 : J.-H. Fragonard : *La Poursuite*, détail.
- Fig. 531 : J.-H. Fragonard, *Le Rendez-vous*, esquisse, détail, huile sur toile, 318 × 215.5 cm, v. 1771-1772, New-York, collection Frick.
- Fig. 532 : Radiographie par le rayon X du *Rendez-vous* dans E. Muhall, « Fragonard's studies for the Progress of love », *Apollo*, mai 1971.
- Fig. 533 : J.-H. Fragonard, *La Conversation espagnole*, pierre noire et aquarelle sur papier, 39,4 × 28,9 cm, The Art Institute of Chicago.
- Fig. 534 : C. Vanloo, *La Lecture espagnole*, huile sur toile, 164 × 129 cm, 1761, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.
- Fig. 535 : *L'Offrande du coeur*, laine (textile), soie (textile), tapisserie (textile), XV^e siècle, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 536 : J.-A. Watteau, *Pèlerinage à l'île de Cythère*, détail, huile sur toile, 130 × 192 cm, v. 1718, Berlin, Palais Charlottenburg.
- Fig. 537 : P.-A. Baudouin, *Les Amants surpris*, estampe, 41,5 × 30 cm, 1767, Paris, B.N., département des estampes.
- Fig. 538 : J.-H. Fragonard, *L'Armoire*, eau-forte, 41,2 × 55 cm, New-York, Metropolitan Museum of Art.
- Fig. 539 : F. Boucher, *Le Bonheur au village*, huile sur toile, 235 × 240 cm, 1768, New-York, Metropolitan Museum of Art.
- Fig. 540 : B. Picard, *L'Ouïe*, estampe, Paris, B.N., département des estampes.
- Fig. 541 : J.-H. Fragonard, *La Jeune femme couronnant un joueur de cornemuse*, huile sur toile, 62 × 74 cm, v. 1752-1756, Londres, collection Wallace.
- Fig. 542 : J.-H. Fragonard, *La Coquette fixée*, huile sur toile, 56,2 × 45,2 cm, v. 1752-1756, collection particulière.
- Fig. 543 : *Une Femme couronnant son amant*, ivoire, 10,6 × 10,4 cm, France, 1300-1325, Londres, Victoria & Albert Museum.
- Fig. 544 : École d'Anvers, *Une Fille couronnant un berger*, v.1520, Christie's, 07/10/1973, lot. n° 23.
- Fig. 545 : J.-H. Fragonard, *Les Lettres d'amour*, détail.
- Fig. 546 : C.-N. Cochin & H. Gravelot, *L'Amitié*, dans *l'Iconologie par figures, ou Traité complet des allégories, emblèmes & c.*, Paris, La Pan, 1789.
- Fig. 547 : J.-J. Caffiéri, *Amitié qui pleure sur un tombeau*, plâtre, H. 450 × L. 463 × P. 282 cm, 1767, Paris, musée du Louvre.

Fig. 548 : L. Armand, *La Fidélité*, marbre, H. 230 cm, 1684, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

Fig. 549 : T. Simon, *La Fidélité*, dans *Le Recueil des statues et des groupes [...] dans le château et parc de Versailles*, éd. par Rutgets Alberts, Amsterdam, 1724.

Fig. 550 : A. Pajou (d'après ?), *Fidélité sous les traits de Madame du Barry tenant le coeur du roi*, pierre, date inconnue, H. 190 cm, Paris, Louvre, en dépôt du Musée-Promenade de Marly-Louveciennes.

Fig. 551 : J.-H. Fragonard, *Liseuse dit Lettre ou Souvenirs*, huile sur toile, 38 × 30 cm, 1770-1774, collection particulière.

Fig. 552 : J.-H. Fragonard, « *Je les relis avec plaisir* », huile sur toile, 30 × 39 cm, 1785-1792, collection particulière.

Fig. 553 : J.-H. Fragonard, *Jeune couple contemplant un enfant endormi*, huile sur toile, 72 × 92cm, v. 1774-1785, Prégny, coll. Edmond de Rothschild.

Fig. 554 : J.-H. Fragonard, *La Rêverie*, huile sur toile, 318 × 196 cm, 1790-1792, signé, New-York, collection Frick.

Fig. 555 : P.-A. Baudouin (d'après), Ghendt (gravé), *Le Midi*, estampe, 40 × 29 cm, v. 1760, Paris, B.N., département des estampes.

Fig. 556 : C. Le Brun (d'après), *Ravissement*, dans C. Le Brun, *Méthode pour apprendre à dessiner les Passions proposées dans une conférence sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam, 1702, fig. 7.

Fig. 557 : Imitateur de Greuze, *Les Deux Amies*, date et localisation inconnues.

Fig. 558 : L. Doublet (d'après), J.-F. Janinet (grav.), *Le Baiser de l'amitié*, v. 1780, Vente Rothschild 1878, localisation inconnue.

Fig. 559 : J.-M. Vien, *Le Sermon de l'Amitié*, détail.

Fig. 560 : J.-M. Vien, *Le Sermon de l'Amitié*, détail.

Fig. 561 : N. Lancret, *La Bergère avec des tourterelles*, huile sur toile, 39 × 49 cm, 1736, New-York, collection particulière.

Fig. 562 : N. Lancret, *Les Tourterelles*, huile sur toile, 15 × 20 cm, 1^e moitié du XVIII^e siècle, Valenciennes, musée des Beaux-Arts.

Fig. 563 : J.-M. Vien, *La Rencontre avec l'Amour*, détail, 1773.

Fig. 564 : J.-M. Vien, *La Rencontre avec l'Amour*, détail, 1773.

Fig. 565 : J.-B. Pater, *La Fête champêtre*, détail, huile sur toile, dimension inconnues, v. 1760, Washington, National Gallery of Art.

Fig. 566 : J.C. Sartorius, *Le Couronnement*, estampe, dimensions et localisation inconnues, inséré dans D. Posner, « The true path of Fragonard's Progres of love », *B.M.*, n° 833, 1972.

Fig. 567 : J.-M. Vien, *Le Couronnement*, détail, 1773.

Fig. 568 : J.-M. Vien, *Le Couronnement*, détail, 1773.

- Fig. 569 : E.M. Falconet, *L'Amour menaçant*, marbre, H. 91,5 × L. 50 × P. 62 cm, 1757, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 570 : J.-H. Fragonard, *L'Escarpolette*, huile sur toile, 81 × 65 cm, v. 1767, Londres, collection Wallace.
- Fig. 571 : C. Vanloo (d'après); J. B. de Lorraine (gravé), *L'Hommage à l'Amour ou L'Offrande à l'amour*, détail, 1772, localisation inconnue.
- Fig. 572 : J.-M. Vien, *Avant de mourir, le père retrouve son fils de retour des armées*, estampe, 21,8 × 28,5 cm, 1797-1799, Paris, musée du Louvre, département des estampes.
- Fig. 573 : J.-H. Fragonard et M. Gérard, *Le Contrat ou La Promesse de mariage*, détail, 46 × 55 cm, v. 1785-1792, vente Tajan, 24 juin 2004, n° 60. (Cl. Site de Tajan : <http://www.artvalue.com/auctionresult>)
- Fig. 574 : J.-M. Vien, *L'Autel de l'Hymen*, détail.
- Fig. 575 : J.-M. Vien, *Le Bonheur de la vie ou L'Union de l'Amour et de l'Hymen*, plume et lavis, 21,9 × 28,2 cm, 1797-1799, Paris, musée du Louvre, département des estampes (sauf n° 12).
- Fig. 576 : J.-M. Vien, *La Toilette d'une jeune mariée*, huile sur toile, 100 × 135 cm, 1777, collection particulière.
- Fig. 577 : J.-M. Vien, *L'Amour fuyant l'esclavage*, huile sur toile, 131 × 161 cm, 1789, Toulouse, musée des Augustins.
- Fig. 578 : J.-B. Greuze, *La Heureuse mère*, huile sur toile, 1769, Madrid, collection Laborde.
- Fig. 579 : J.-B. Greuze, *Le Fils puni*, huile sur toile, 130 × 163 cm, 1778, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 580 : J.-M. Vien, *Prêtresse brûlant de l'encens sur un trépied dite la Vertueuse athénienne*, huile sur toile, 89 × 67 cm, v.1762, Strasbourg, musée des Beaux-Arts.
- Fig. 581 : J.-M. Vien, *La Marchande d'amours*, huile sur toile, 98 × 122 cm, 1763, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau.
- Fig. 582 : J.-M. Vien, *L'Offrande à Vénus ou L'Automne*, huile sur toile, 72 × 68 cm, 1762, collection particulière.
- Fig. 583 : J.-M. Vien, *Une Jeune grecque endormie*, huile sur toile, 74 × 92 cm, 1772, collection particulière.
- Fig. 584 : J.-M. Vien, *Une Femme qui sort des bains*, huile sur toile, 95 × 70 cm, 1767, Puerto Rico, Museo de Arte de Ponce.
- Fig. 585 : J.-M. Vien, *La Mère faisant porter par son fils et sa fille des offrandes à l'autel de Minerve*, huile sur toile, 109 × 129 cm, 1788, collection particulière.
- Fig. 586 : J.-H. Fragonard, *Le Sacrifice de la rose*, huile sur toile, 65 × 54 cm, v.1788-1790, collection particulière.
- Fig. 587 : J.-B. Greuze, *Le Voeu à l'Amour*, huile sur toile, 146 × 113 cm, 1767, Londres, collection Wallace.

Fig. 588 : J. Wright of Derby, *La Veuve indienne*, huile sur toile, 101,6 × 127 cm, 1785, Derby Museum and art gallery.

Fig. 589 : F.-H. Drouais, *Portrait de Madame du Barry en muse*, huile sur toile, 207 × 142 cm, 1771, Versailles, chambre de commerce et d'industrie.

Fig. 590 : C. B. Bailey, Le plan du salon contral de la maison Maubert, qui indique les parcours de Léon Lagrange, E. F. S. Pattison et Roger Portalis, dans C. B. Bailey, *Fragonard's Progress of Love at the Frick Collection*, New-York, 2011, p.109.

Fig. 591 : W. Sauerländer, Le Plan du salon en-cul-de-four, dans W. Sauerländer, « Über die ursprüngliche Reihenfolge von Fragonards 'Amours des bergers' », *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 1968, v. 19, pp. 127-156.

Fig. 592 : D. Posner, Le Plan du salon en cul-de-four, dans D. Posner, « The true path of Fragonard's 'Progress of Love' », *Burlington Magazine*, 1972, v. 833, pp. 526-534.

Fig. 593 : J.-H. Fragonard, *L'Aurore*, dit *Le Réveil de Vénus*, huile sur toile, 95,2 × 131,5 cm, collection particulière.

Fig. 594 : J.-H. Fragonard, *La Nuit*, dit *Diane et Endymion*, huile sur toile, 95 × 137 cm, Washington, National Gallery of Art.

Fig. 595 : La disposition des tableaux dans la galerie d'Énée au Palais-Royal, A. Coypel (d'après), L. Desplaces (gravé), eau-forte, avant 1755, insérée dans K. Scott, *The rococo interior* [...], New Haven & London, 1995.

Fig. 596 : La disposition des dessus de portes dans la bibliothèque du dauphin au château de Versailles. (Composée par l'auteur)

Fig. 597 : A. Molotiu, Le plan du salon de la Maison Maubert, dans A. Molotiu, « The Progress of love and the Magic garden : Jean-Honoré Fragonard's decorative ensemble for the Villa Maubert in Grasse », *G.B.A.*, 6^e période, 2001, v. 138, pp.91-114.

Fig. 598 : J.-H. Fragonard, *L'Amour triomphant*, huile sur toile, 318 × 142 cm, 1790-1792, New-York, collection Frick.

Fig. 599 : J.-H. Fragonard, *L'Amour tentant de saisir une colombe*, huile sur toile, 151,5 × 121 cm, 1790-1792, New-York, collection Frick.

Fig. 600 : J.-H. Fragonard, *L'Amour poignardant une colombe*, huile sur toile, 150 × 127 cm, 1790-1792, New-York, collection Frick.

Fig. 601 : J.-H. Fragonard, *L'Amour en sentinelle*, huile sur toile, 150 × 120 cm, 1790-1792, New-York, collection Frick.

Fig. 602 : J.-H. Fragonard, *Amour-folie*, huile sur toile, 150 × 127 cm, 1790-1792, New-York, collection Frick.

- Fig. 603 : J.-A. Watteau, *Le Pèlerinage à l'île de Cythère*, détail, 1717, 129 × 194 cm, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 604 : J.-M. Vien, *La Douce mélancolie*, signé et daté, huile sur toile, 68 × 55 cm, 1756, collection particulière.
- Fig. 605 : J.-M. Vien, *Sainte Thérèse*, signé et daté, huile sur toile, 113 × 94 cm, 1755, collection particulière.
- Fig. 606 : J.-M. Vien, *La Marchande d'amours*, plume et lavis, 20 × 25,5 cm, 1772, collection particulière.
- Fig. 607 : J.-M. Vien, *L'Amour fuyant l'esclavage*, plume et lavis, 20 × 25,5 cm, 1772, collection particulière.
- Fig. 608 : J.-H. Fragonard, *Corésus et Callirhoé*, huile, sur toile, 309 × 406 cm, 1765, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 609 : J.-H. Fragonard, *Groupe d'enfants jouant dans le ciel*, huile sur toile, 65 × 56 cm, 1767, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 610 : J.-H. Fragonard, *La Chemise enlevée*, huile sur toile, ovale, 35 × 42,5 cm, v. 1761-1765, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 611 : J.-H. Fragonard, *Philosophe lisant*, huile sur toile, oval, 59 × 72,2 cm, 1766-1769, Hambourg, Kunsthalle.
- Fig. 612 : J.-H. Vien, *Tête de vieillard*, huile sur toile, ovale, 64 × 52 cm, 1754-1755, Narbonne, musée des Beaux-Arts.
- Fig. 613 : F. Boucher, *Pensent-ils au raisin ?*, huile sur toile, 76 × 89 cm, 1747, Stockholm, Nationalmuseum.
- Fig. 614 : F. Boucher, J.-H. Fragonard, J.-B. Huet, *Le décor du salon de l'hôtel de Gilles Démarteau*, huile sur toile, 1770-1774, Paris, musée Carnavalet.
- Fig. 615 : J.-H. Fragonard, *Roses trémières*, huile sur toile, 318 × 140 cm ; 318 × 63 cm, 1790, New-York, collection Frick.
- Fig. 616 : J.-H. Fragonard, *L'Escarpolette*, huile sur toile, 216 × 185,5 cm, v.1774-1780, Washington, National Gallery of Art.
- Fig. 617 : J.-H. Fragonard, *Le Colin-maillard*, huile sur toile, 216 × 198 cm, v.1774-1780, Washington, National Gallery of Art.
- Fig. 618 : J.-H. Fragonard, *Le Cheval fou*, huile sur toile, 115 × 87,5 cm, 1774-1780, Washington, National Gallery of Art.
- Fig. 619 : J.-H. Fragonard, *La Main chaude*, huile sur toile, 115,5 × 91,5 cm, 1774-1780, Washington, National Gallery of Art.
- Fig. 620 : A. Coypel, *La Mort de Didon*, huile sur toile, 387 × 190 cm, 1715-1717, Montpellier, musée Fabre.

Fig. 621 : J.-F. de Troy, *Coriolan*, huile sur toile, 270 × 204 cm, 1728, Neuchâtel, musée d'Art et d'Histoire.

Fig. 622 : J.-B. Greuze, *Portrait de Madame du Barry*, huile sur toile, 59,7 × 47,3 cm, 1771, collection particulière.

Fig. 623 : Anonyme, *Madame du Barril*, estampe, date inconnue, Paris, B.N., département des estampes.

Fig. 624 : J.-B.-A. Gautier d'Agoty (d'après), *Madame du Barry à sa toilette, à laquelle Zamor présente une tasse de café*, estampe, 36,5 × 30,3 cm, 1771, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

Fig. 625 : F.-H. Drouais, *Portrait de Madame du Barry en Flore*, huile sur toile, 71,1 × 59,3 cm, 1769, Washington, National Gallery of Art.

Fig. 626 : J.-N. Greuze, *La Cruche cassée*, huile sur toile, 108 × 86 cm, 1773, Paris, musée du Louvre.

Fig. 627 : J.-B. Greuze, *Garçon en habit rayé jouant avec un chien*, huile sur toile, 60 × 50,5 cm, v. 1760, Londres, collection Wallace.

Fig. 628 : J.-B. Greuze, *Jeune enfant qui joue avec un chien*, huile sur toile, dimensions inconnues, 1769, collection particulière.

Fig. 629 : C. N. Ledoux, Le projet du château de Louveciennes, dans Ledoux, *op. cit.*, 1847.

Fig. 630 : J.-H. Fragonard, *Les Trois Grâces*, huile sur toile, 89 × 134 cm, 1765-1770, Grasse, musée Fragonard.

Fig. 631 : J.-H. Fragonard, *Amour embrassant l'Univers*, huile sur toile, 116 × 145 cm (anciennes dimensions : 79 × 139 cm), 1765-1770, Toulon, musées des Beaux-Arts.

Fig. 632 : J.-H. Fragonard, *Vénus et l'Amour* ou *Le Jour*, huile sur toile, 114 × 133 cm, 1765-1770, Dublin, National Gallery of Ireland.

Fig. 633 : J.-H. Fragonard, *La Nuit qui étend ses toiles*, dit aussi *Le Crépuscule*, huile sur toile, 115 × 146 cm, v. 1766-1770, collection particulière.

Fig. 634 : J.-B. Greuze, *Jeunes fille qui pleure son oiseau mort*, huile sur toile, 52 × 45,6 cm, Edimbourg, National Gallery of Scotland.

Illustrations des œuvres principales

N. B.

- Nous donnons l'auteur, le titre, la technique, les dimensions, la date de l'exécution, le lieu de conservation.
- Les informations ont été complètement notées lors d'une première citation et nous n'avons répété par la suite que l'auteur, le titre et la date de l'exécution.
- Les informations qui n'ont pas été trouvées sont signalées par la mention « inconnu(es) ».
- Nous avons parfois changé l'ordre des illustrations pour faciliter la mise en page.
- Les titres des œuvres d'art ont été complètement notés lors d'une première présentation et pour le même oeuvre, nous n'avons pas répété par la suite que le nom de l'artiste et le titre.
- Les titres des ouvrages ont été complètement notés lors d'une première citation et pour le même ouvrage, nous n'avons répété par la suite que le nom de l'auteur et la date de la publication.

Abréviations

B.M. The Burlington Magazine

B.N. Bibliothèque nationale

*B.S.H.A.F. Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art
français*

C.A.R.A.N. Centre d'accueil et de recherche des archives
nationales

Coll. Collection

G.B.A. Gazette des Beaux-Arts

M.F. Mercure de France

R.M.N. Réunion des musées nationaux

Charles-Joseph Natoire, Cycles de la galerie du château de La Chapelle-Godefroy de Philibert Orry (1735-1740)

Cycle de l'*Histoire de Clovis* (1735-1738)



Planche 1 : C.-J. Natoire, *Clovis, couronné par la Victoire, fait fleurir la Religion*, huile sur toile, 140 X 128 cm, signé et daté, 1736, Troyes, musées d'Art et d'Histoire.



Planche 2 : C.-J. Natoire, *Le Repos de la France*, huile sur toile, 140 X 128 cm, signé et daté, 1736, Troyes, musées d'Art et d'Histoire.



Planche 3 : C.-J. Natoire, *La Bataille de Tolbiac*, huile sur toile, 266 X 300 cm, signé et daté, 1735, Troyes, musées d'Art et d'Histoire.



Planche 4 : C.-J. Natoire, *Clovis recevant un envoyé de saint Rémi*, huile sur toile, 234 X 124 cm, signé et daté, 1736, Troyes, musées d'Art et d'Histoire.



Planche 5 : C.-J. Natoire, *Le Siège de Bordeaux*, huile sur toile, 266 X 300 cm, signé et daté, 1737, Troyes, musées d'Art et d'Histoire.



Planche 6 : C.-J. Natoire, *La Bataille de Vouillé*, huile sur toile, 234 X 154 cm, signé et daté, 1738, Troyes, musées d'Art et d'Histoire.

Cycle de l'*Histoire de Télémaque* (v.1740)



Planche 7 : C.-J. Natoire, *Télémaque écoutant les conseils de Mentor*, huile sur toile, 140 X 131 cm, signé et daté, 1740, Troyes, musées d'Art et d'Histoire.



Planche 8 : C.-J. Natoire, *Calypso écoutant les conseils de l'Amour*, huile sur toile, 140 X 150 cm, Troyes, musées d'Art et d'Histoire.



Planche 9 : C.-J. Natoire, *Vénus qui donne l'Amour à Calypso*, huile sur toile, 218 X 143 cm, Moscou, musée Pouchkine.



Planche 10 : C.-J. Natoire, *Télémaque caressant l'Amour dans l'île de Calypso*, huile sur toile, 260 X 292 cm, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.



Planche 11 : C.-J. Natoire, *Le Vaisseau de Télémaque brûlé par les nymphes*, mine de plomb, aquarelle et gouache, 31 X 39,7 cm, Stockholm, Nationalmuseum.

Charles-Joseph Natoire, Cycle de l'*Histoire de l'Amour et de Psyché* du salon de la princesse de Soubise (1737-1739)



Planche 12 : C.-J. Natoire, *Psyché recueillie par Zéphyr*, huile sur toile, 180 X 266 cm, 1739, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.



Planche 13 : C.-J. Natoire, *Les nymphes offrent des fleurs à Psyché au seuil du palais de l'Amour*, huile sur toile, 166 X 340 cm, 1737, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.



Planche 14 : C.-J. Natoire, *Psyché montrant ses trésors à ses sœurs*, huile sur toile, 166 X 340 cm, 1738, Paris, musée de l'histoire de France, Archives nationales.

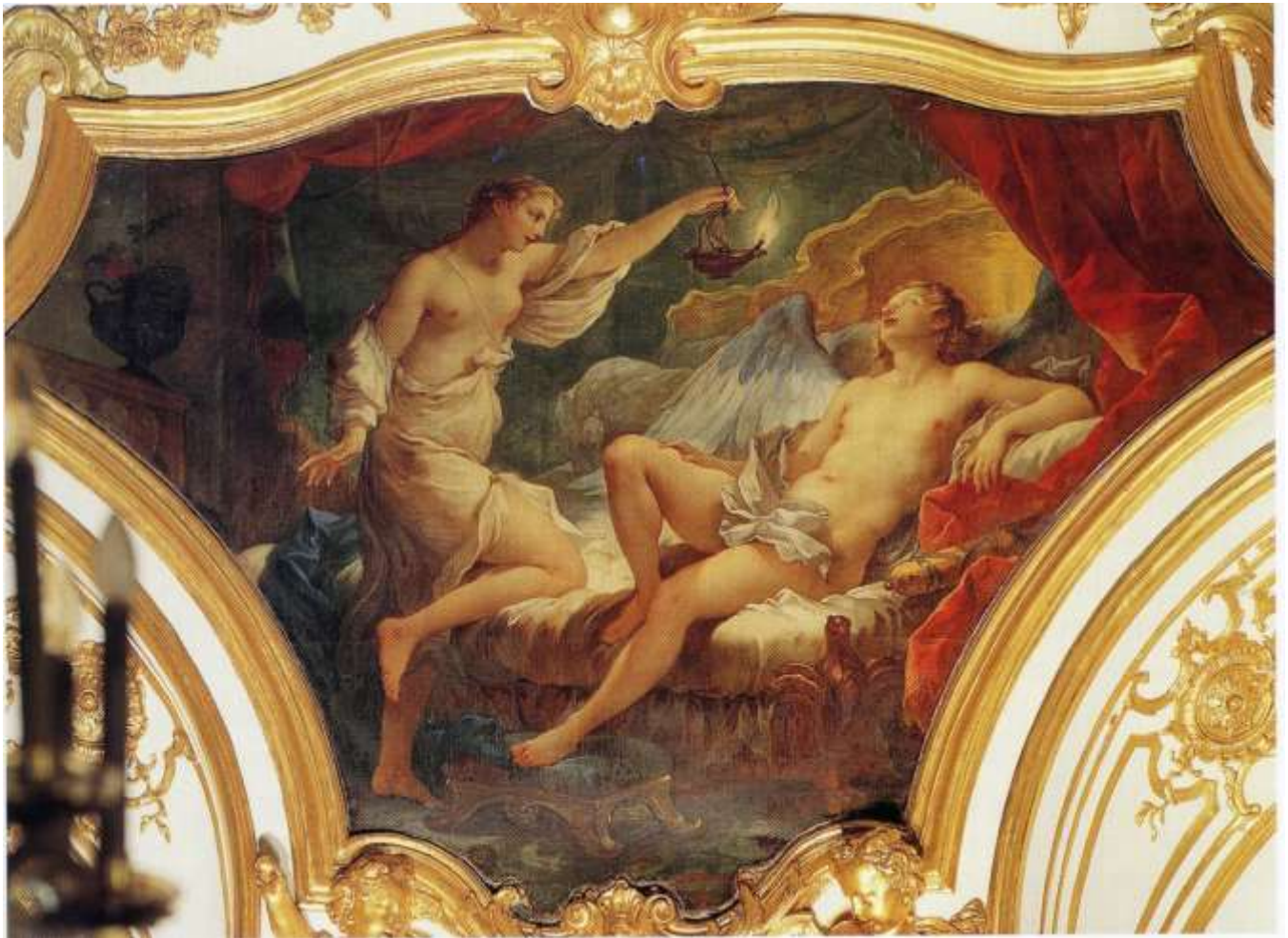


Planche 15 : C.-J. Natoire, *Psyché contemplant l'Amour endormi*, huile sur toile, 180 X 266 cm, 1738, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.

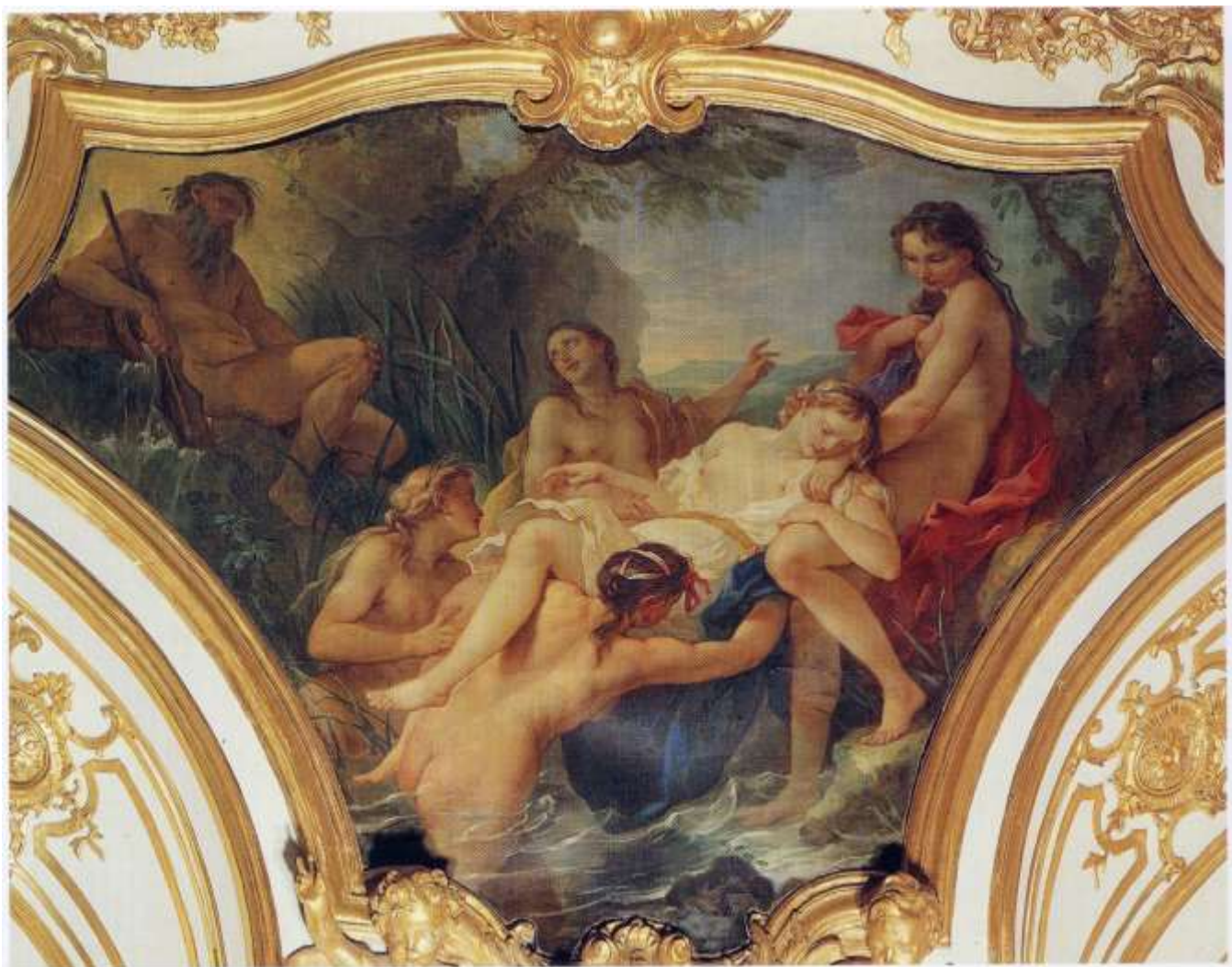


Planche 16 : C.-J. Natoire, *Psyché sauvée de l'eau par les nymphes du dieu de fleuve*, huile sur toile, 180 X 266 cm, 1738, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.



Planche 17 : C.-J. Natoire, *Psyché accueillie par les bergers*, huile sur toile, 166 X 340 cm, 1737-1739, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.



Planche 18 : C.-J. Natoire, *Psyché s'évanouissant et l'Amour demandant à Vénus de sauver sa vie*, huile sur toile, 180 X 266 cm, 1737-1739, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.



Planche 19 : C.-J. Natoire, *Psyché ravie par l'Amour*, huile sur toile, 180 X 266 cm, 1737-1739, Paris, musée de l'Histoire de France, Archives nationales.

François Boucher, Cycle de l'*Histoire d'Aminte et Sylvie* du grand salon du château de Crécy de la marquise de Pompadour (1755-1756)



Planche 20 : F. Boucher, *Sylvie guérit Phillis de la piqûre d'une abeille*, huile sur toile, 120 X 136 cm, signé et daté, 1755, Paris, Banque de France.



Planche 21 : F. Boucher, *Sylvie délivrée par Aminte*, huile sur toile, 120 X 136 cm, 1755, Paris, Banque de France.



Planche 22 : F. Boucher, *Sylvie fuyant le loup blessé*, huile sur toile, 122,5 X 134 cm, signé et daté, 1756, Tours, musée des Beaux-Arts.



Planche 23 : F. Boucher, *L'Amour ranime Aminte dans les bras de Sylvie*, huile sur toile, 122,5 X 139 cm, signé et daté, 1756, Tours, musée des Beaux-Arts.

Série des *Empereurs romains* de la galerie du château de Choisy (1764-1765)



Planche 24 : C. Vanloo, *Auguste fait fermer la porte du temple de Janus*, huile sur toile, 299 X 244 cm, 1765, Amiens, musée de Picardie.



Planche 25 : N. Hallé, *Trajan partant pour une expédition très pressée, descend de cheval pour entendre la plainte d'une pauvre femme* ou *La Clémence de Trajan* ou *La Justice de Trajan*, huile sur toile, 269 X 230 cm, signé et daté, 1765, Marseille, musée des Beaux-Arts.



Planche 26 : J.-M. Vien, *Marc-Aurèle faisant distribuer au peuple des aliments et des médicaments dans un temps de famine et de peste*, toile, 300 X 301 cm, signé et daté, 1765, Amiens, musée de Picardie.



Planche 27 : L.-J.-F. Lagrenée, *La Bonté et la Générosité*, huile sur toile, 110 X 154 cm, signé et daté, 1765, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau.



Planche 28 : L.-J.-F. Lagrenée, *La Clémence et la Justice*, huile sur toile, 106 X 156 cm, signé et daté, 1765, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau.

Série à sujet alimentaires de la salle à manger du Petit Trianon (1766-1776)



Planche 29 : G. F. Doyen, *La Pêche* ou *Le Triomphe d'Amphitrite*, huile sur toile, 277 X 253 cm, v. 1768, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon, salle à manger.



Planche 30 : L.-J.-F. Lagrenée, *La Moisson ou Cérès enseignant l'agriculture à Triptolème*, huile sur toile, 329 X 224 cm, v. 1770, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon, salle à manger.



Planche 31 : N. Hallé, *La Vendange ou Le Triomphe de Bacchus*, huile sur toile, 277 X 255 cm, signé et daté, 1776, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon, salle à manger.



Planche 32 : J.-B. M. Pierre, *La Vendange ou Bacchus au milieu de sa cour*, huile sur toile, 300 X 238 cm, 1768-1773, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.



Planche 33 : J.-M. Veytaux, *La Chasse ou Diane ordonnant de distribuer le gibier aux bergers des environs*, huile sur toile, 329 X 231 cm, signé et daté, 1772, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Petit Trianon, salle à manger.

**Jean-Honoré Fragonard, Série du pavillon de Louveciennes de
Madame du Barry (1771-1772)**



Planche 34 : J.-H. Fragonard, *La Poursuite*, huile sur toile, 318 X 215,5 cm, 1771-1772, signé, New-York, collection Frick.



Planche 35 : J.-H. Fragonard, *Le Rendez-vous*, huile sur toile, 317,5 X 215,5 cm, 1771-1772, signé, New-York, collection Frick.



Planche 36 : J.-H. Fragonard, *L'Amant couronné*, huile sur toile, 318 X 243 cm, 1771-1772, signé, New-York, collection Frick.



Planche 37 : J.-H. Fragonard, *Les Lettres d'amour*, huile sur toile, 317 X 217 cm, 1771-1772, signé, New-York, collection Frick.

Joseph-Marie Vien, Cycle du *Progrès de l'amour dans le cœur d'une jeune fille* du salon en cul-de-four du Pavillon de Louveciennes de Madame du Barry (1773-1774)



Planche 38 : J.-M. Vien, *Deux jeunes grecques faisant serment de ne jamais aimer* ou *Le Serment de l'Amitié*, huile sur toile, 270 (320) X 230 cm, v. 1773, non signé, Chambéry, Préfecture.



Planche 39 : J.-M. Vien, *De jeunes grecques rencontrent l'Amour endormi dans un jardin* ou *La Rencontre avec l'Amour*, huile sur toile, 350 X230 cm, 1773, signé et daté, Paris, musée du Louvre.



Planche 40 : J.-M. Vien, *L'Amant couronnant sa maîtresse* ou *Le Couronnement*, huile sur toile, 350 X 230 cm, 1773, signé et daté, Paris, musée du Louvre.



Planche 41 : J.-M. Vien, *Deux amants s'unissent à l'autel de l'Hymen* ou *L'Autel de l'Hymen*, huile sur toile, 270 (315) X 230 cm, 1774, signé et daté, Chambéry, Préfecture.

Index

Adam, Lambert-Sigisbert : 94, 175, 714, 723
Adam, Nicolas-Sébastien : 95, 715
Adélaïde (Madame) : 252
Allegrain, Christophe-Gabriel : 135
Allegrain, Étienne : 314
Allegrain, Christophe-Gabriel : 462
Apulée : 98, 102, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 114, 117, 122, 138, 652, 691, 704, 717, 718
Aubert, Michel-Guillaume : 535, 536
Audran, Benoît II : 529, 533, 535, 712, 734
Audran, Claude III : 592, 733, 734
Audran, Michel : 578, 644
Aved, Joseph : 28, 252
Bachaumont, Louis Petit de : 113, 120-124, 126, 131, 213, 305, 350, 353, 377, 383, 387, 389, 390, 428-430, 437, 444, 446, 447, 456, 457, 460, 461, 470, 483, 498, 639, 647, 652
Bachelier, Jean-Jacques : 453, 426, 506, 612
Baillet de Saint-Julien, Louis-Guillaume : 139, 201, 207, 232, 233, 238, 427, 652
Bailly, Jean-Sylvain : 249, 313
Banier, Antoine (abbé de) : 167, 328, 330, 653
Bastide, Jean-François de : 404, 653
Baudouin, Jean : 280, 631, 667, 731
Baudouin, Pierre-Antoine : 151, 394, 402, 720, 739, 740
Beauvarlet, Jacques Firman : 144, 577
Beham, Hans Sevald : 267, 730
Belle, Clément : 316, 625, 733
Berey, Claude-Auguste : 50, 51, 653
Bergeret de Grancourt, Pierre-Jacques-Onésyme : 449
Bernard, Jacques-Samuel : 565
Berthélemy, Jean-Simon : 14, 480, 615, 616, 631, 693, 697
Bertin, Henri-Jean-Baptiste : 578
Bertin, Nicolas : 14, 682
Blanchard, Gabriel : 250
Blanchet, Louis-Gabriel : 542, 605
Blin, Jean-Baptiste (dit, Blin de Fontenay) : 563

Blondel, Jacques-François : 95, 96, 130, 385, 424, 471, 704, 713, 714
 Boccace : 98
 Bocchi, Achillis : 192, 725, 726
 Boffrand, Germain : 87-90, 92, 95, 97, 124, 126, 127-130, 209, 210, 516, 547, 548, 565, 700, 713, 714, 718, 727
 Boizot, François Marie Antoine : 324, 734
 Bonasone, Julio : 192, 725, 726
 Bonnet, Louis-Martin : 588
 Bonnier de La Mosson, Joseph : 19, 538, 539, 542
 Boschetti, Isabella : 100
 Bouchardon, Edme : 187, 601, 724
 Boucher, François : 17-19, 30, 33, 34, 40, 42-44, 47, 93-95, 97, 113, 117, 120, 122-124, 126, 131-140, 142, 144-164, 166-171, 175-182, 196, 197, 201, 203-209, 213, 214, 218-221, 223-227, 229-243, 245, 248, 249, 281, 289-292, 321, 332, 342, 343, 347, 348, 350, 352, 353, 357, 358, 361, 385, 387, 389, 390, 395, 396, 397, 418, 421, 422, 424, 448, 449, 474, 475, 478, 479, 483, 485, 486, 518, 523, 532, 539, 540, 542, 544-556, 559, 560, 563, 564, 567-571, 573-579, 579-582, 586-589, 592, 594, 595, 598, 599, 601-604, 606, 612, 613, 623, 626, 627, 630, 642, 647, 666-669, 676-680, 682-584, 687-688, 691, 695, 698-701, 706-708, 710, 714-716, 718-724, 726-728, 731, 734, 735, 739, 743
 Boudard, Jean-Baptiste : 282, 654
 Boullognem Jean de : 530
 Boullogne, Louis de : 264, 265, 677, 730, 734, 736
 Boullogne, Paul Esprit Charles de : 49
 Bouquot, François Joseph : 49
 Bourdon, Sébastien : 264, 730
 Bouret, Antoine-François : 49
 Bourgogne (duc de, Louis de France) : 54
 Boyer de Fonscolome, Jean-Baptiste-Laurent (marquis d'Argens): 68, 419, 567, 654
 Brenet, Nicolas-Guy : 13, 480, 631, 669, 693, 732, 736
 Brissac (duc de, Louis Hercule Timoléon de Cossé-Brissac) : 445, 467
 Brunetti, Paulo Antonio : 93, 210, 569
 Butini, Jean-François : 423, 424, 471
 Caffiéri, Jean-Jacques : 250, 399, 656, 739
 Canini, Giovanni Angelo : 192, 725
 Caresme, Jean-Philippe : 316
 Carrache, Agostino : 192, 725, 726

Carrache, Annibale : 192, 725
 Casanova, François-Joseph : 32, 634-637, 641, 645, 682, 695
 Caylus (comte de, Anne-Claude-Philippe de Tubières de Grimoard de Pestels de Lévis de Caylus) : 217, 221, 224, 275, 342, 356, 426, 427, 433, 452, 453, 583, 654
 Champagne, Philippe de : 185
 Chardin, Jean-Baptiste Siméon : 12, 23, 253, 260, 535, 601, 692, 698, 700, 702, 729
 Chartres (duc de, Louis-Philippe 1^{er} d'Orléans) : voir D'Orléans.
 Châteauroux (duchesse de, Marie-Anne de Mailly-Nesle) : 176, 245, 246
 Choiseul (duc de, Étienne-François) : 458, 524, 547, 674, 684, 688
 ChristianVII (roi du Danemark) : 598
 Cochin, Charles-Nicolas : 15, 38, 41, 144, 202, 229, 230, 248, 249, 254-262, 270, 272, 276-279, 281, 282, 285, 286, 288-294, 308-312, 315-319, 321-325, 328, 339, 340, 341, 343-345, 347, 354, 355, 358, 359-361, 371, 375, 398, 423, 440, 446, 476, 485, 486, 496, 535, 543, 601, 610, 613, 632, 654, 655, 658, 674, 685, 724, 729, 732, 734, 739, 654, 655
 Collin de Vermont, Hyacinthe : 31, 55, 510, 582, 675, 692, 712
 Condé (prince de, dit Grand Condé) : 61
 Condé (prince de, Louis-Joseph de Bourbon) : 32, 634
 Cortone, Pierre de : 43, 189, 190, 192, 342, 730
 Cotelle, Jean II : 314
 Courcillon (Marie-Sophie de) : voir Soubise.
 Coustou, Guillaume II : 323
 Coxie, Michel : 100, 101, 123, 138, 718
 Coypel, Antoine : 42, 71, 111, 118, 122, 250, 254, 675, 694, 713
 Coypel, Charles-Antoine : 18, 30, 33, 35, 37, 45, 118, 122, 147, 504, 536, 558, 574, 581, 587, 712
 Coypel, Noël : 268 ; 729, 730
 Coypel, Noël-Nicolas : 713
 D'Angiviller (comte, Charles Claude Flahaut de La Billarderie) : 195, 313, 361-363, 369-371, 373, 479-481, 496, 635, 674
 D'Antin (duc, Louis-Antoine de Paradaillan de Gordrin) : 37, 309, 475, 504, 671
 D'Orléans (duc, Louis-Philippe 1^{er}) : 55, 191, 254, 343, 344
 Dandré-Bardon, Michel-François : 258, 259, 276, 293, 567
 Daudé de Jossan : 348, 353-355, 429, 454, 656
 Delamair, Pierre-Alexcis : 91-93
 Delanois, Louis : 464
 Démarteau, Gilles : 449, 455

Desfontaine (abbé de, Pierre-François Guyot) : 207, 238, 656

Deshays, Jean-Baptiste : 577, 605, 610, 611, 613, 631, 643, 693

Desplaces, Louis : 257, 535, 734, 742

Desportes, Alexandre-François : 253

Desrocher, Étienne Jehandier : 109, 717

Dezallier d'Argenville, Antoine Nicolas : 89, 93, 378, 389, 399, 409, 412, 442, 451, 545, 640, 656

Diderot, Denis : 221, 224, 227, 228, 234, 236, 273, 293, 295, 296, 298-303, 353, 399, 418, 421, 424, 434, 443, 446, 465, 466, 469, 657, 683, 687, 690, 695, 699, 700, 704, 705

Dietrich, Christian Wilhelm Ernst : 264, 265, 730

Doyen, Gabriel-François : 275, 312-314, 318, 325-327, 331, 340, 342, 344-347, 350, 362-373, 623, 624, 631, 643, 682, 693, 710, 731, 736, 737

Drouais, François-Hubert : 252, 345, 388, 429, 430, 461, 462, 465, 466, 498, 626, 666, 679, 738, 742, 744

Du Barry (comtesse, Jeanne Bécu) : 20, 249, 279, 376, 378, 379, 383-389, 445, 450, 456-467, 472, 486, 498, 500, 526, 545, 602, 613, 626, 637, 639, 640, 648, 651, 666-670, 674, 676, 678, 680, 682, 687, 691, 692, 694, 696, 697, 702, 738, 740, 742, 744

Du Pont de Nemours, Pierre-Samuel : 288, 322, 346, 429, 430, 657

Dubos (abbé, Jean-Baptiste) : 51, 61, 62, 73-78, 183, 184, 186, 188, 200, 231, 305, 393, 657, 705

Duchesne, Antoine : 85, 195, 211-213, 216, 217

Dulaure, Jacques Antoine : 387, 442, 470, 657

Dumont, Jacques (dit, Dumont le Romain) : 252, 280, 285, 508, 509, 565, 566, 610, 683, 731

Durameau, Louis-Jacques : 292, 317, 480, 632, 634, 636, 682, 687, 693

Estève, Pierre : 225, 427, 658

Falconet, Maurice : 175, 177, 270, 411, 462, 723, 735, 741

Favanne, Henri de : 55, 712

Fénelon, François de Salignac de La Mothe : 32, 54, 55, 65-59, 72, 81, 82, 663, 680, 704

Flavius Josèphe : 267, 272, 277, 493, 658, 731

Fleury (cardinal de, André Hercule de) : 48, 64, 283

Fragonard, Jean-Honoré : 12, 17, 18, 41, 160, 164, 377-379, 381, 382, 387-394, 396, 399-404, 406, 407, 409-414, 418-422, 425, 426, 428, 434-439, 441, 445-450, 452, 454-457, 460-462, 466-469, 472, 478, 498, 499, 576, 577, 590, 591, 594, 596, 602, 626, 629, 630, 639, 642, 645, 663, 680, 660-670, 672, 673, 674, 677, 679-684, 687-702, 707, 711, 716, 721, 722, 738-744

Gabriel, Ange-Jacques : 250, 251, 315, 323, 487, 498, 552, 569, 592, 668, 732, 733
 Garrigues de Froment (abbé, Antoine-Joseph, dit) : 226, 658
 Geoffrin (Madame, Marie-Thérèse Rodet) : 321, 600, 611, 627
 Giordano, Luca : 108, 193, 726
 Gougenot, Louis : 206, 224, 231, 233, 234, 239, 658
 Greuze, Jean-Baptiste : 152, 223, 306, 403, 405, 416-418, 452, 461, 463, 466, 467, 469, 477, 478, 667, 678, 684, 700, 701, 720, 727, 740, 741, 744
 Grimm, Adam Frédéric Mélchior de : 404, 449, 451, 464, 657, 705
 Hallé, Noël : 15, 35, 211, 249, 262, 266-272, 282, 285, 288, 293, 297-300, 305, 312-314, 318, 332, 333, 335-337, 350, 358-363, 370, 371, 374, 375, 386, 422, 485-487, 496, 497, 594, 602, 603, 610, 613, 614, 623, 624, 627-629, 697, 698, 710, 711, 735
 Hardouin-Mansart, Jacques : 590
 Hardouin-Mansart, Jules : 497
 Houdar de La Motte, Antoine : 135, 588
 Jaurat, Étienne : 28, 30, 249, 313, 508, 517, 535, 578, 601, 623, 692
 Jollain, Nicolas-René : 316, 625, 733
Journal encyclopédique : 225, 226, 295, 297-299, 303, 304, 350-352, 453, 601, 649, 650
 Jouvenet, Jean : 14, 694
 Jules Romain (Giulio Romano) : 99, 100, 102
 Julienne, Jean de : 118, 433, 451
 L'Albane (Francesco Albani, dit) : 314, 350
L'Année littéraire : 229, 295, 301, 302, 303, 348, 350, 351, 364, 365, 368, 426, 433, 434, 649, 650
L'Avant-coureur : 224, 348, 365, 428-431, 433, 648, 649
L'Observateur littéraire : 225, 232, 660
 La Borde, Jean-Benjamin de : 637
 La Borde, Jean-Joseph de : 616, 621, 646
 La Font de Saint-Yenne, Étienne : 14, 34, 40, 197, 202, 214, 215, 219, 222-224, 230, 233, 247, 308, 475, 479, 659
 La Fontaine, Jean de : 98, 102, 107, 108, 110-112, 115, 117, 122, 138, 155, 272, 284, 462, 482, 548, 659, 671, 688, 690, 718
 La Fosse, Charles de : 15, 263, 384, 677, 678, 684
 La Garde (abbé de, Philippe Bridard de) : 124, 125, 233, 239, 348, 349, 366, 659
 La Porte, (abbé de, Joseph de) : 225, 232, 366, 419, 431, 660
 La Rivière, Louis de : 117
 La Rue, Philibert-Benoît de : 251, 631

La Traverse, Charles de : 364, 591, 631, 693
Lacombe, Jacques : 235, 432, 659
Lagrenée, Jean-Jacques : 616-620, 693
Lagrenée, Louis-Jean-François : 14, 32, 35, 249, 270, 279-283, 290, 303-305, 312-314, 328-330, 340, 341, 344, 347, 348, 350-352, 354, 355, 357, 362, 363, 374, 375, 485, 486, 494, 497, 525, 584, 596, 600, 605-607, 613-617, 621, 622, 624, 627, 628, 641, 643, 645, 646, 693, 694, 710, 711, 731, 732, 735-737
Lajoue, Jacques de : 19, 34, 149, 203, 212, 339, 400, 462, 538, 542, 546, 547, 556, 579, 691
Lancret, Nicolas : 13, 31, 151, 245, 320, 321, 403, 409, 509, 528-530, 532, 534, 544, 545, 547, 553, 555, 557, 565, 573, 666, 676, 696, 697, 702, 707, 720, 721, 728, 734, 740
Lanfranco, Giovanni : 193, 726
La Tour, Maurice Quentin de : 28, 175, 723
Le Blanc (abbé, Jean-Bernard) : 38, 139, 207, 208, 214, 215, 230, 232, 233-235, 238, 239, 239, 365, 428, 475, 660, 727
Le Brun, Charles : 51, 117, 185, 188-190, 194, 207, 208, 215, 252, 262, 325, 418, 583, 666, 687, 706, 717, 718, 724, 725, 726, 729, 740
Le Corrège (Antonio Allegri da Correggio, dit Il Correggio) : 109, 126, 191, 717
Le Mettay, Pierre-Charles : 364, 591
Le Moyne, François : 14, 16, 28, 43, 56, 118, 119, 250, 257, 527, 668, 673, 684, 700, 713, 716, 718, 721, 726, 729, 731
Le Normant de Tournehem, Charles François Paul : 37, 38, 134, 211, 308, 309, 574, 581
Le Paon, Jean-Baptiste : 634-636, 695
Le Pautre, Jean : 192
Le Prince, Jean-Baptiste : 628, 672, 628
Le Sueur, Eustache : 192, 725, 731
Le Tasse : 151, 155, 162, 132, 133, 135, 143, 144, 148, 150, 155, 157, 158, 163, 176, 318, 509, 522, 660, 684, 719, 721, 722
Le Vaux, Louis : 497
Léциpié, Nicolas-Bernard : 38, 248, 251, 316, 343, 507, 508, 625, 644, 674, 733
Le Clerc, Sébatien : 325
Ledoux, Claude Nicolas : 377, 383, 384, 386, 388, 436, 449, 463, 464, 466, 498, 639, 660, 661, 669, 671, 675, 678, 680, 690, 691, 696, 703, 705, 737, 738, 744
Lemoyne, Jean-Baptiste II : 94
Lempereur, Louis-Simon : 144
Lenfant, Pierre : 585, 608, 702

Louis IX (dit saint Louis) : 45, 52, 53, 58, 124, 211, 288, 307, 342, 346, 347, 355, 362, 458, 686, 703, 712, 731, 736

Louis XIV : 21, 48, 54, 111, 124, 179, 191, 193, 219, 244, 252, 254, 256, 260, 283, 309, 314, 338, 383, 481, 487, 497, 560, 585, 592, 653, 675, 685, 686, 724

Louis XV : 19, 32, 35, 43, 45, 54, 71, 87, 88, 125, 132, 133, 142, 175, 177, 193, 245, 246, 250, 251, 256, 273, 284, 285, 286, 289, 291, 308, 309, 312, 313, 323, 336, 338, 346, 372, 377, 381, 384, 386, 457, 459, 462, 463, 467, 470, 477, 479, 481, 486, 487, 496, 497, 523, 537, 538, 544, 552, 553, 560, 564, 569, 575, 552, 585, 610, 612, 613, 614, 626, 639, 666, 669, 672, 676, 678, 679, 681, 684, 685, 689, 690, 692-694, 696, 697, 702, 703, 712, 713, 727, 731, 732, 737

Louis XVI : 132, 273, 313, 372, 479, 481, 496, 497, 694, 731, 732, 737

Loutherbourg, Philippe-Jacques de : 345, 637, 682

Maître au dé : 100, 101, 106, 108, 111, 116, 123, 138, 716-718

Maratta, Carlo : 99, 193, 264, 265, 726, 730

Marie Leszczyńska : 252, 320, 459, 581, 681

Marie-Antoinette : 41, 252, 313, 314, 318, 363, 369, 371, 374, 375, 460, 477, 496, 497, 623, 624, 632, 633, 661, 666, 691, 692, 702, 738

Marie-Josèphe de Saxe : 119, 545

Marigny (marquis de, Abel-François Poisson) : 16, 37, 38, 198, 209, 248, 249, 252, 253, 255, 257-260, 262, 264, 272, 276-279, 289-294, 308, 309, 312, 315-319, 322, 340, 341, 343-345, 358-360, 383, 386, 447, 476, 485-487, 496, 498, 518, 557, 578, 585, 589, 601, 602, 612, 613, 632, 674, 676, 694, 703

Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de : 391, 414, 704

Mathon de La Cour, Charles-Joseph : 226, 227, 287, 295, 296, 298-300, 303, 304, 352, 427, 429, 661

Matteis, Paulo de : 193, 726

Maubert, Alexandre : 377, 378, 402, 435, 440, 441, 687, 742

Melling, Joseph : 642

Ménageot, François-Guillaume : 14, 693, 697

Mercure de France : 14, 193, 202, 214, 229, 230-232, 234, 285, 286, 294, 296, 297, 299, 302, 304, 308, 348, 351, 357, 365, 366, 368, 392, 503, 533, 537, 601, 647, 655, 679

Mercy-Argenteau, Florimond de : 459, 460, 497, 661

Michel-Ange : 192, 323, 725

Mique, Richard : 738

Molière (Jean-Baptiste Poquelin, dit) : 33, 111-115, 117, 118, 120, 122, 184, 185, 535, 662, 669, 704, 717, 718

Moltke (Adam Gottlib, comte de) : 19, 598
 Monnet, Charles : 316, 625, 733
 Monnoyer, Jean-Baptiste : 563
 Montfaucon, Bernard de : 186, 453, 454, 662
 Moreau, Jean-Michel le Jeune : 107, 732, 737
 Murgia, Francesco : 190, 725
 Natoire, Charles-Joseph : 28, 30-32, 35, 39, 40, 42-47, 49, 51, 53-59, 61, 63-69, 71, 73-75, 77, 79-85, 87-91, 98, 102-109, 111-116, 118-126, 131, 154, 157, 181-190, 192-197, 200, 201, 203, 220, 231, 233, 307, 317, 330, 450, 474, 475, 482-484, 513, 514, 516, 518, 522, 533, 546, 547, 553-555, 558, 560, 561, 565, 566, 583, 589, 662, 668-671, 673, 679, 681, 684, 686-688, 692, 699, 709, 710, 712, 713, 716, 717, 724, 725, 726, 727, 735
 Neufville de Brunhaubois-Montador, Jean-Florent-Joseph de : 67, 235, 662
 Orry, Philibert : 37, 39, 42, 45, 47-49, 54, 56, 57, 64, 197, 209, 211, 317, 482, 513, 518, 533, 555, 712
 Oudry, Jean-Baptiste : 18, 33, 118, 203, 253, 338, 521, 530, 535, 537, 563, 579, 581, 588, 668, 675, 688, 761, 736
 Pader, Hiliaire : 264
 Pajou, Augustin : 373, 385, 387, 388, 399, 462, 465, 666, 698, 737, 738, 740
 Palissy, Bernard : 101, 716
 Pâris de Montmartel, Jean : 596
 Parrocel, Charles : 32, 251, 485, 544-546, 553, 555, 585
 Parrocel, Joseph : 187, 191, 585, 673
 Passe, Crispin de : 117
 Pater, Jean-Baptiste-Joseph : 19, 125, 323, 390, 416, 508, 509, 531, 544, 545, 547, 679, 692, 722, 740
 Pellegrin (abbé, Simon-Joseph) : 55, 58, 662
 Penthèvre, (duc de, Louis-Jean-Marie de Bourbon) : 40, 132, 134, 142, 143, 523, 606, 607, 697
 Perin del Vague (Pietro dit Giovanni Bonaccorsi, dit Perino del Vaga) : 99, 100
 Peyron, Pierre : 14, 691
 Picquigny (Michel-Ferdinand d'Albert-d'Ailly, duc de) : 125, 542
 Pidansat de Mairobert, Mathieu-François : 458, 459, 462, 463, 501, 662
 Pierre, Jean-Baptiste Marie : 14, 16, 107, 178, 249, 289-291, 294, 312-314, 318, 320, 334, 335, 338, 340, 341-344, 347, 349, 350, 358-363, 369, 371, 374, 375, 386, 387, 449, 480, 486, 496, 497, 522, 553, 555, 558, 570, 581, 583, 584, 589-594, 600, 602, 603, 609, 610, 613, 615, 623-625, 644, 646, 665, 666, 674, 676, 692, 711, 724, 735

Piganiol de La Force, Jean-Aymar : 119, 399, 662, 663
Piles, Roger de : 200, 220, 221, 231, 236, 367, 368, 663, 706
Poerson, Charles : 188
Pompadour (marquise de, Jenne-Antoinette Poisson) : 16, 19, 20, 37, 38, 40, 47, 80, 125, 134-136, 140-143, 146, 171-174, 176-179, 215, 225, 241-243, 245, 246, 284, 310, 314, 315, 317, 322, 323, 397, 399, 400, 403, 463, 465, 474, 501, 523, 564, 566, 569-572, 586-588, 595, 601, 602, 606, 607, 644, 657, 676, 681, 682, 689, 694-696, 701, 702, 723
Poniatowski, Stanislas-Auguste : 257, 627
Portalis, Jean-André : 203
Poussin, Nicolas : 36, 138, 185, 190, 215, 216, 275, 318, 326, 684, 689, 696, 698, 702, 703, 706, 724, 725, 731, 734, 735
Provence (comte de, Louis Stanislas Xavier de France, Louis XVIII) : 317, 463
Quentin de La Tour, Maurice : 28, 175, 723
Quesnay, François : 322, 323
Quigi, Agostino : 99
Raoux, Jean : 34, 55, 67, 83, 529, 701, 713
Raphaël (Raffaello Sanzio) : 99, 101, 102, 116, 187, 402, 431, 716, 717
Reni, Guido : 349
Renou, Antoine : 316, 46, 355, 356, 360, 362, 363, 369, 422, 425, 433, 616, 639, 663
Restout, Jean : 15, 56, 57, 94, 97, 107, 119, 126, 203, 214, 547-551, 557, 562, 565, 566, 599, 676, 714, 715, 718
Restout, Jean-Bernard : 139, 288, 389, 626, 631, 693
Ripa, Cesare : 280, 304, 305, 631, 667, 731, 732
Rodin, Auguste : 442
Roslin, Alexandre : 35, 285, 610
Rousseau, Jean-Jacques : 397, 405, 407, 414, 416, 419, 420, 434, 478, 704
Rubens, Pierre Paul : 36, 188, 207, 208, 220, 231, 267, 327, 366, 703, 727
Saint-Aubin, Augustin de : 581
Saint-Aubin, Gabriel de : 535, 576, 577, 594
Saint-Non (abbé de) : 450
Saint-Yves, Charles Léoffroy de : 184, 206, 226, 239, 663
Schall, Jean-Frédéric : 154, 721
Schönfeld, Johann Heinrich : 268, 230
Silvestre, Louis de : 264-266, 684, 730
Simonneau, Louis : 190, 194, 725
Slodtz, Michel-Ange : 323

Soubise (prince de, Hercule-Mériadec de Rohan) : 87, 92, 124-126, 464, 516, 547, 647, 714

Soubise (princesse de, Marie-Sophie de Courcillon) : 39, 87, 92, 96, 104, 119, 124, 125, 202, 204, 207, 210, 211, 218, 474, 516, 713-715, 718

Soufflot, Jacques-Germain : 38, 52, 578, 602, 669, 712

Stella, Jacques : 185

Tannevot, Alexandre : 214, 664

Taraval, Hughes : 292, 310, 317, 631, 693, 697, 732

Teniers, David II (dit, le Jeune) : 152, 567

Terray (abbé, Joseph Marie) : 313, 358, 361, 368-370, 496, 526

Tessin (comte de, Charles-Gustave, Carl Gustaf) : 573, 574

Thiéry, Luc-Vincent : 93, 132, 548, 664

Tibaldi, Pellegrino : 58

Titien (Tiziano Vecellio) : 191, 196, 717, 735

Toulouse (comte de, Louis-Alexandre de Bourbon) : 132,

Tournelle (marquise de) : voir Châteauroux.

Trémolières, Pierre-Charles : 28, 94, 95, 97, 126, 203, 547-551, 555, 556, 621, 622, 702, 714, 715

Troy, Jean-François de : 15, 30, 31, 57, 152, 257, 520, 520, 536, 544, 552, 553, 554, 666, 669, 672, 682, 720, 722, 736, 744

Van der Meulen, Adam Franz : 191, 254, 724, 725

Van Diepenbeeck, Abraham : 272

Van Mieris, Willem : 158, 721

Vandières (marquis de, Abel-François Poisson) : voir Marigny.

Vanloo, Carle : 17, 20, 21, 28, 30-32, 57, 94, 97, 119, 126, 142, 175, 177, 202-205, 207, 208, 211, 214, 217, 248, 263-266, 271, 291-295, 297, 343, 345, 364, 386, 387, 392, 411, 427-430, 485, 486, 509, 521, 544-552, 554, 560, 561, 565, 566, 570-572, 589, 592, 593, 599, 600, 602-604, 606, 611, 613, 614, 627, 644, 654, 664, 678, 692, 696, 698, 710, 714, 715, 717, 718, 721, 723, 726, 727, 739, 741

Vanloo, Jean-Baptiste : 342

Vanloo, Louis-Michel : 249, 342, 485, 613

Vasari, Giorgio : 276, 330, 733, 735

Verbeckt, Jacques : 250

Vernet, Joseph : 253, 260, 307, 389, 439, 477, 486, 670, 683, 729, 738

Véronèse, Paul : 191, 725, 730

Vien, Joseph-Marie : 14, 34, 41, 109, 248, 249, 271-276, 279, 285, 287, 289, 292, 293,

297, 300-303, 312-314, 319, 321, 337-344, 347, 348, 350, 355-357, 360, 362, 363, 369, 374-382, 386-389, 396, 401, 404-408, 410-415, 417-421, 425, 426, 428-438, 441, 443-447, 450-457, 459, 460, 462, 466-469, 471, 472, 478-480, 485, 486, 496, 498, 526, 562, 583, 584, 595, 598, 599, 602, 603, 610, 611, 614, 615, 624, 627, 628, 639, 640, 664-666, 669, 671, 673-675, 678, 680, 682, 683, 686, 691, 692, 694, 696, 697, 701, 710, 711, 728, 732, 733, 736, 738, 740, 741, 743

Vincent, François-André : 14, 480

Vleughels, Nicolas : 194, 195

Voiture, Vincent : 244

Voltaire : 55, 424, 471, 501, 652, 654, 665, 729

Voyer d'Argenson (Marc-René, marquis de) : 56, 346, 652

Watelet, Claude-Henri : 234, 609, 665

Watteau, Jean-Antoine : 11-13, 152, 159, 160, 167, 168, 192, 193, 245, 390-395, 410, 442-444, 547, 601, 669, 672, 675, 678, 686-689, 694, 696, 698, 701-703, 705, 720-722, 738, 739, 743

Wright of Derby, Joseph : 420, 742

Table des matières

Sommaire.....	1
Résumé.....	6
Abstract.....	7
Avertissements et abréviations.....	8
Remerciements.....	9
Avant-propos.....	11
Introduction.....	28
Première partie Évolution des cycles de peinture : autour de Natoire et de Boucher.....	42
Chapitre 1 <i>Vie de Clovis et Histoire de Télémaque</i> de la galerie du château de La Chapelle Godefroy (1735-1740).....	42
Philibert Orry et le château de La Chapelle Godefroy.....	48
Choix des sujets.....	50
<i>Cycle de Clovis</i>	50
<i>Cycle de Télémaque</i>	54
Choix des scènes.....	57
<i>Cycle de Clovis</i>	57
<i>Cycle de Télémaque</i>	65
Expression narrative confrontée aux textes.....	73
<i>Cycle de Clovis</i>	73
<i>Cycle de Télémaque</i>	80
Chapitre 2 <i>Histoire de l'Amour et Psyché</i> du salon de la princesse de Soubise (1737-1739).....	87
Réaménagement et plan de l'hôtel de Soubise.....	91
Tradition du sujet <i>Amour et Psyché</i>	98
Choix des scènes du cycle de Natoire et analyse iconologique.....	102
Choix des scènes.....	102
Analyse iconologique du cycle de Natoire.....	107
Scène du septième tableau et source littéraire.....	110

Tendance de la littérature sur Psyché et caractère exceptionnel du cycle de Natoire dans la peinture de ce sujet.....	114
Sujet de Psyché dans la littérature française du XVIII ^e siècle.....	114
Sujet de Psyché dans les œuvres plastiques des XVII ^e et XVIII ^e siècles.....	115
<i>Tapisseries</i>	116
<i>Illustrations</i>	117
<i>Tableaux et estampes</i>	117
Circonstances de l'exécution du cycle de l'hôtel de Soubise.....	120
Cycle de Boucher et propositions de Bachaumont.....	120
Situation du commanditaire et étendue de sa participation au projet.....	124
Rôle de l'architecte et cadre architectural.....	127

Chapitre 3 Histoire d'Aminte et Sylvie au château de Crécy (1755-1756)..132

Madame de Pompadour et le château de Crécy.....	141
Choix du sujet.....	143
Choix des scènes et analyse iconologique.....	148
<i>Sylvie guérit Phillis de la piqûre d'une abeille</i>	149
<i>Sylvie délivrée par Aminte</i>	155
<i>Sylvie fuyant le loup</i>	162
<i>L'Amour ranime Aminte dans les bras de Sylvie</i>	164
Goût de Madame de Pompadour : complexité de son statut social et des programmes iconographiques de ses résidences.....	171

Chapitre 4 Tentatives des peintres « décoratifs » et modes différents de réception.....181

Cas de Natoire.....	182
Sa mission en tant que peintre d'histoire.....	182
Le peintre du juste milieu : le style de Natoire et sa carrière.....	104
<i>Style de Natoire : la recherche de la dignité et l'art de l'accommodement</i>	104
<i>Carrière de Natoire</i>	205
Exigences imposées de l'extérieur à Natoire.....	211
<i>Lettres échangées entre Natoire et Antoine Duchesne</i>	211
<i>Opposition entre critiques et amateurs</i>	213
Cas de Boucher.....	219
Narration et représentation propres à Boucher.....	219
<i>Critique des œuvres de Boucher</i>	221

- Critiques dépréciatives	222
- Appréciations laudatives.....	230
<i>Originalité de l'invention de Boucher</i>	237
Mode de réception et invention poétique.....	241

Deuxième partie Développement des séries à sujets historiques et allégoriques.....248

Chapitre 1 Thème des *Empereurs romains* de la galerie du château de Choisy (1764-1773).....248

Château de Choisy et décoration de sa galerie.....	250
Propositions de Cochin et choix des sujets.....	254
Analyse iconologique.....	263
<i>Auguste fait fermer les portes du Temple de Janus</i> par Carle Vanloo.....	263
<i>Trajan partant pour une expédition militaire très pressée, descend de cheval pour entendre la plainte d'une pauvre femme</i> par Noël Hallé.....	266
<i>Marc-Aurèle faisant distribuer au peuple des aliments et des médicaments dans un temps de famine et de peste</i> par Joseph-Marie Vien.....	271
<i>Titus, après la prise de Jérusalem, libérant les prisonniers</i> par Lagrenée l'Aîné.....	276
<i>La Bonté et la Générosité</i> par Lagrenée l'Aîné.....	279
<i>La Justice et la Clémence</i> par Lagrenée l'Aîné.....	281
Échec de la série et idéal de la peinture.....	283
Nécessité du rétablissement de l'image royale.....	283
Réaction des critiques au programme iconographique.....	286
Réaction du roi au programme de Cochin et remplacement par celui de Pierre.....	289
Émulation des artistes pour les progrès des Arts.....	291
Réaction des critiques d'art envers l'expression des tableaux exposés au Salon.....	293
Diversification des spectateurs et évolution du caractère des décors royaux.....	305

Chapitre 2 Sujets alimentaires de la salle à manger du Petit Trianon (1766-1776).....312

Construction du Petit Trianon.....	314
------------------------------------	-----

Propositions de Cochin et choix des sujets.....	317
Question de l'identification des sujets.....	317
Sujets rebattus : convergence des genres du XVIII ^e siècle.....	319
Influence de la philosophie des Lumières.....	321
Analyse iconologique.....	325
<i>La Pêche : Le Triomphe de Neptune et Amphitrite</i> par Doyen.....	325
<i>La Moisson : Cérès enseignant l'agriculture à Triptolème</i> par Lagrenée l'Aîné.....	328
<i>La Vendange : Le Triomphe de Bacchus</i> par Hallé.....	332
<i>La Chasse : Diane ordonnant de distribuer le gibier aux bergers des environs</i> par Vien.....	337
Changement du commanditaire : sphère publique ou privée ?.....	340
Choix des peintres.....	340
Incompréhension des critiques.....	347
<i>La Moisson</i> de Lagrenée.....	348
<i>La Chasse</i> de Vien.....	355
Péripéties de <i>La Vendange</i>	358
Destin de <i>La Pêche</i> de Doyen.....	363
Désaccord avec le goût de la nouvelle propriétaire.....	368
Enjeu politique de l'espace privé.....	373
Chapitre 3 Les Amours des bergers et Le Progrès de l'amour du salon du pavillon de Louveciennes (1771-1774).....	377
Madame du Barry et le pavillon de Louveciennes.....	383
Analyses thématique et iconologique.....	389
Ensemble de Fragonard.....	390
<i>La Poursuite</i>	390
<i>Le Rendez-vous</i>	392
<i>L'Amant couronné</i>	395
<i>Les Lettres d'amour</i>	397
Œuvres fondées sur l'ensemble de Fragonard : <i>La Rêverie</i>	401
Ensemble de Vien.....	404
<i>Le Serment de l'amitié</i>	405
<i>La Rencontre avec l'Amour</i>	407
<i>Le Couronnement</i>	409
<i>L'Autel de l'Hymen</i>	412

<i>L'Union de l'Hymen et de l'Amour</i> et les sujets « à la grecque ».....	414
- <i>L'Union de l'Hymen et de l'Amour</i>	414
- Sujets « à la grecque ».....	417
Analyse stylistique et narrative et carrières des peintres.....	421
Analyses stylistiques et théoriques.....	421
<i>Ensemble de Fragonard</i>	421
<i>Ensemble de Vien</i>	425
Analyse narrative.....	435
<i>Ensemble de Fragonard</i>	435
- Question de l'ordre et de l'emplacement des panneaux de Fragonard.....	435
- Œuvres représentant l'Amour et le décor du salon de la maison Maubert.....	440
<i>Ensemble de Vien</i>	441
Ensembles de Louveciennes dans la carrière des peintres.....	446
<i>Fragonard</i>	446
<i>Vien</i>	450
Choix de Madame du Barry.....	455
Raisons du remplacement du décor peint attribuées par l'historiographie.....	455
Madame du Barry à la cour et son choix du décor peint.....	458
Goût de Madame du Barry et son choix.....	460
Complexité de l'évolution du goût et de la réception.....	468
Conclusion	473
Annexes	482
Corpus	502
Bibliographie	647
Liste des illustrations des œuvres principales	709
Liste des illustrations	712
Illustrations	745
Index	784
Table des matières	795