



HAL
open science

Des paysages lointains aux monuments nationaux : l'imaginaire des motifs architecturaux dans les étoffes d'ameublement (XVIIIe-XIXe siècle)

Aziza Gril-Mariotte

► To cite this version:

Aziza Gril-Mariotte. Des paysages lointains aux monuments nationaux : l'imaginaire des motifs architecturaux dans les étoffes d'ameublement (XVIIIe-XIXe siècle). *Profils : revue de l'Association d'histoire de l'architecture*, 2018, N°1, pp.47-57. hal-04058435

HAL Id: hal-04058435

<https://hal.science/hal-04058435v1>

Submitted on 6 Apr 2023

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.

Des paysages lointains aux monuments nationaux : l'imaginaire des motifs architecturaux dans les étoffes d'ameublement (XVIII^e-XIX^e siècles)

Aziza Gril-Mariotte

Dès le XVIII^e siècle, les motifs d'architecture ont participé à l'élaboration des compositions de « meubles à personnages », c'est-à-dire des toiles figuratives imprimées à la plaque de cuivre en une seule couleur, connues sous le terme éponyme de *toile de Jouy*¹. Cette technique d'impression, mise au point à partir des procédés de l'estampe et importée d'Angleterre, favorise l'apparition d'un nouvel art textile qui se caractérise par de grands dessins paysagers². Dans cette esthétique empruntée à la peinture de paysage, l'architecture sert de décor, parfois elle contribue à situer un espace. Ces motifs restent des éléments secondaires et anecdotiques dans un récit qui privilégie les relations entre les personnages et les situations pittoresques. Des bâtiments dans les jardins ou dans les scènes de vie à la campagne agrémentent ces nouvelles étoffes dans lesquelles la disposition des saynètes participe à la recherche de profondeur sur le fond écru de la toile.

Au début du XIX^e siècle, les meubles à personnages connaissent un profond renouvellement, passant de scènes bucoliques à des décors néoclassiques. L'évolution des thèmes s'accompagne d'une transformation décorative, le principe des saynètes dans un paysage laisse place à des compositions symétriques sur un fond orné. Le goût à l'antique, la littérature ou les monuments sont des thèmes à la mode. Les dessinateurs accordent une attention nouvelle aux sites historiques et aux vues de villes pour des motifs destinés à orner les murs et à fabriquer des lits. Cette profusion de monuments se manifeste de plusieurs manières, la valeur accordée à l'architecture évolue, entre souvenirs de voyages, références historiques et artistiques ou symboles politiques. Les choix des manufacturiers montrent que ces décors se trouvent investis d'une nouvelle signification, cherchant à séduire un large public. Ce phénomène s'accroît dans les années 1820 lorsque ces étoffes figuratives qui ont séduit la petite bourgeoisie par leurs prix abordables deviennent des produits très bon marché. L'analyse des propositions iconographiques et artistiques des fabricants permet d'appréhender cet engouement pour la représentation de l'architecture dans les toiles imprimées et son évolution durant la première moitié du XIX^e siècle.

L'architecture dans la représentation de contrées lointaines

Entre le rêve et le souvenir, le monument est d'abord un artefact qui renvoie à une histoire au moment où le musée des Monuments français présente aux visiteurs une nouvelle vision mémorielle de l'histoire³. Au début du XIX^e siècle, les fabricants proposent aux consommateurs un récit bien différent car les premières toiles consacrées à des monuments évoquent l'égyptomanie ou des contrées lointaines comme l'Asie. L'architecture imaginaire des chinoiseries du XVIII^e siècle est remplacée par une représentation historique, retranscrivant un paysage réel à partir de sources gravées et de récits de voyages. C'est la

¹ Ce terme apparaît à la fin du XIX^e siècle lorsque les compositions du XVIII^e siècle sont rééditées.

² FLOUD Peter, *English printed textiles, 1720-1836*, Victoria & Albert Museum, Londres, Her Majesty Stationery Office, 1960. CHAPMAN Stanley et CHASSAGNE Serge, *European textile printers in the Eighteenth century, a study of Peel and Oberkampf*, Londres, 1981.

³ POULOT Dominique, « Alexandre Lenoir et les musées des monuments français », in NORA Pierre (dir.), *Lieux de mémoire*, volume II, *La Nation*, 2, Paris, 1986, p. 497-531. BRESC-BAUTIER Geneviève et CHANCEL-BARDELOT Béatrice de, *Un musée révolutionnaire : le Musée des monuments français d'Alexandre Lenoir*, catalogue d'exposition, Musée du Louvre, du 7 Avril 2016 au 4 Juillet 2016, Paris, éditions Musée du Louvre/Hazan, 2016.

démarche proposée par le peintre Jean-Baptiste Huet pour la manufacture de Jouy dans une composition mettant en scène des lieux connus de la Chine (**ill. 1**). Si les architectures apparaissent comme les principaux motifs, le titre « Les Chinois » sous lequel la toile est vendue se réfère aux habitants reconnaissables à leurs costumes. Jean-Baptiste Huet privilégie une représentation du peuple au milieu de monuments emblématiques d'un pays. Ce dessin donne une nouvelle image de la Chine, perçue comme lieu d'histoire et de culture à travers des sites – la forteresse de Yangzhou et le Potala de Lhassa – repris à des gravures⁴. Cette évocation est complétée par des paysages peuplés de paysans, de pêcheurs et de soldats chinois. La Chine reste une contrée lointaine, mais l'essor des voyages et la publication de nouveaux récits contribuent à faire connaître ces réalités étrangères⁵. Dans la composition, les édifices contribuent à la vraisemblance des figures tandis que leurs formes étranges suscitent la curiosité des consommateurs. Les personnages et leurs costumes sont devenus les protagonistes d'un lointain voyage, révélateur de l'attrait pour une nouvelle forme d'exotisme. Le rapport entre les architectures et la découverte de nouvelles contrées est également visible dans l'engouement pour les motifs égyptiens, qui s'est propagé dans les arts décoratifs après le retour de l'expédition de Bonaparte⁶. En privilégiant le pittoresque et l'anecdotique, ces compositions relèvent d'un récit de voyage. Les dessinateurs reproduisent des vues de vestiges archéologiques et de paysages, rapportées par les artistes qui ont participé à l'expédition d'Égypte⁷. En 1807, la manufacture de Jouy commercialise un dessin de Jean-Baptiste Huet sous le titre « meuble égyptien » (**ill. 2**). Ordonné selon le principe décoratif de l'arabesque, il rassemble des lieux de différentes époques : le fort de Quaitbay dans le port d'Alexandrie, l'obélisque, dit de Cléopâtre, près de Louxor et des colonnes de temples pharaoniques. Les autres motifs – personnages orientaux, sculptures égyptiennes, entrées de temple, statue de sphinx – illustrent ces références historiques. La vision de l'Égypte proposée aux consommateurs est celle du voyage pittoresque, les monuments évoquent des estampes illustrant un récit et les souvenirs d'une expédition. Toutefois, la composition privilégie le décoratif avec des motifs qui se découpent sur l'appareillage des pyramides qui orne le fond de la toile. Le dessinateur emprunte à l'architecture pharaonique la forme pyramidale dont la structure se détache en fond et met en valeur les archéologies. Les monuments symbolisent une histoire et une culture tandis que les paysages rappellent les sites décrits par les voyageurs et diffusés par des récits illustrés. Le thème de la toile devient la découverte d'un pays, dépassant le contexte de l'égyptomanie⁸.

⁴ BRÉDIF Josette, *Toile de Jouy*, Paris, Adam Biro, 1989, p. 149.

⁵ Les Anglais sont les premiers à proposer des ouvrages illustrés qui font connaître les réalités géographiques, architecturales et culturelles de la Chine : CHAMBERS William, *Designs of Chinese Buildings, Furnitures, Dresses, Machines and Utensils*, Londres, édité par l'auteur, 1757, traduction *Traité des édifices, meubles, habits, machines et ustensiles des Chinois : gravés sur les originaux dessinés à la Chine par M. Chambers, architecte anglais. Compris une description de leurs temples, maisons, jardins, etc.*, Paris, S. Le Rouge, 1776 ; STAUNTON Georges (Sir), *An Authentic Account of an Embassy from the King of Great Britain to the Emperor of China*, Londres, 1797 ; ALEXANDER William, *The costume of China illustrated in forty-eight coloured engravings*, Londres, 1805.

⁶ HUMBERT Jean-Marcel, *L'égyptomanie : sources, thèmes et symboles, étude de la réutilisation des thèmes décoratifs empruntés à l'Égypte ancienne dans l'art occidental du XVI^e siècle à nos jours*, thèse de doctorat d'histoire de l'art sous la direction de Jean Leclant, Paris-IV Sorbonne, 1987 ; *Egyptomanie (I') à l'épreuve de l'archéologie*, actes du colloque international organisé au musée du Louvre, sous la direction scientifique de Jean-Marcel Humbert, 8 et 9 avril 1994.

⁷ La portée de l'expédition d'Égypte de Bonaparte est d'une importance considérable pour les arts grâce à la « commission des sciences et arts », forte de 160 hommes qui participent à l'exploration scientifique du pays. Dès 1802, paraît l'ouvrage de Vivant Denon, *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte pendant les campagnes du général Bonaparte*, accompagné de nombreux dessins de l'auteur. Puis, à partir de 1809 paraît aux presses impériales, la monumentale *Description de l'Égypte*.

⁸ HUMBERT Jean-Marcel, *L'égyptomanie dans l'art occidental*, Courbevoie, ACR, 1989.

III. 1

III. 2

Dans les années 1820, un autre meuble sur l'Égypte est commercialisé par une manufacture rouennaise (ill. 3). La composition, réalisée par le graveur Louis Henri Bréviaire, reprend l'idée du périple lointain, mais en accord avec son époque il s'inspire du voyage en Orient répandu par les peintres orientalistes⁹. Il conserve quelques vestiges archéologiques pour situer les personnages dans un espace historique, mais aucun monument n'est identifiable et leur présence dans le dessin se limite à quelques éléments dans le lointain. La composition met en avant des personnages pittoresques qui se déploient au premier plan des saynètes, illustrant l'Orient rêvé des artistes. Le graveur s'inspire de scènes orientalistes et de cavaliers d'Horace et Carle Vernet diffusés par l'estampe¹⁰.

III. 3

Entre 1807 et les années 1830, la place de l'architecture dans la représentation du voyage en Orient a évolué. Les restes archéologiques qui ont passionné les consommateurs laissent place aux habitants avec leurs vêtements exotiques pour susciter la curiosité d'un large public. L'exotisme des costumes associé à l'évocation d'un pays est déjà visible dans « Les chinois » où les soldats et les familles de pêcheurs ont été scrupuleusement retranscrits (ill. 1). Une autre composition de Jean-Baptiste Huet pour la manufacture de Jouy assemble des monuments antiques de l'Italie à des figures d'autochtones, reconnaissables à leurs costumes (ill. 4). Les architectures, très connues et facilement identifiables, sont perçues sous forme de petites vignettes disposées sur le fond orné tandis que les saynètes perpétuent la tradition des peintres de ruines où des scènes de pastorale et de danse agrémentent les vestiges antiques. Cette toile, commercialisée à partir de 1811 sous le titre « Le Romain » diffuse la mode pour les vestiges antiques dans les étoffes. Leur représentation à travers un cadre donne l'illusion d'estampes fixées sur un mur, évoquant des œuvres d'art associées à un passé prestigieux. Ce traitement décoratif renforce la valeur accordée aux monuments dont Oberkampf évoque l'importance lorsqu'il annonce la nouveauté à ses clients : « j'ai depuis Psyché un dessin appelé Le Romain [...] qui [a] beaucoup de succès. [...] composé de monuments de Rome & de paysage gracieux par les personnages italiens qui les animent & je le regarde comme le meilleur de mes dessins¹¹. » En assemblant des scènes pittoresques à des architectures célèbres – l'arc de Constantin, celui de Drusus, le Panthéon, le Forum et le temple de Neptune à Paestum – la toile devient un support pour rêver au voyage en Italie.

III. 4

Une image de la capitale par les monuments

⁹ THORNTON Lynne, *Les Orientalistes : peintres voyageurs, 1828-1908*, Courbevoie, ACR, 1983. VINSON David, « L'orient rêvé et l'orient réel au XIXe siècle. L'univers perse et ottoman à travers les récits de voyageurs français », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°1, 2004 (Vol. 104), p. 71-91.

¹⁰ Le Museum Victoria & Albert de Londres possède une série de lithographie d'Horace Vernet de cavaliers orientaux qui ont sans doute inspiré le graveur, [en ligne], <http://collections.vam.ac.uk>, consulté le 3 juillet 2017.

¹¹ Archives Nationale du Monde du Travail (ANMT), fonds Oberkampf 2003 059 93, « Correspondance extérieure manufacture de Jouy 1812-1814 », p. 91, courrier du 16 octobre 1812 à l'entreprise Médard et Parlier de Montpellier.

Dans le textile imprimé, l'architecture est associée au voyage ; après la découverte de contrées lointaines inaccessibles pour la plupart des consommateurs, les manufactures proposent des motifs plus familiers et proches avec la représentation de Paris. Les monuments parisiens les plus connus forment un nouveau décor de voyage alors que sous l'Empire, la ville s'est affirmée comme une capitale culturelle et une destination touristique¹². À partir de la Restauration, une véritable mode des vues de Paris s'empare des productions d'art industriel – textile, papier peint, céramique – qui servent de support à une vision touristique de la ville¹³. La manufacture de Jouy commercialise en 1816 une composition de l'architecte Louis-Hippolyte Lebas qui reprend une succession de monuments connus : la colonnade du Louvre et Sainte-Geneviève, le Pont-neuf et la fontaine des Innocents (**ill. 5**). Ordonnées dans une répartition symétrique telles des estampes sur un mur, les architectures illustrent un récit de voyage. Au même moment, la manufacture de Jean Michel Soëhnée l'aîné et Cie à Munster propose un autre meuble sur le même thème avec de nombreux monuments disposés sur un fond orné d'un fin quadrillage¹⁴ (**ill. 6**). Le consommateur peut meubler son intérieur avec un panorama de sites parisiens : le Palais des Tuileries, l'Arc de triomphe du Carrousel, la colonne Vendôme, les bâtiments de la place de la Concorde donnant sur la Madeleine, la porte Saint-Denis, les Invalides, le Palais Bourbon et l'église Saint-Sulpice. Cette succession s'apparente à une promenade dans la capitale, diffusant une image touristique de la ville.

III. 5

Le succès des vues de la capitale ne se dément pas au XIX^e siècle. Dans la seconde moitié des années 1830, une manufacture rouennaise décline ce thème dans une mise en scène tournée vers le paysage¹⁵ (**ill. 7**). Les lieux ne sont plus isolés comme des images iconiques, ils constituent une série de vues en perspective. La vision de Paris est constituée par la colonne Vendôme, l'hôtel de Ville et le Palais Bourbon. Le choix de la cathédrale Notre-Dame marque une évolution dans la perception des endroits à visiter dans la capitale, alors que depuis la publication du roman *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo en 1831 la génération romantique se passionne pour le gothique¹⁶. Cette composition illustre l'engouement pour ce monument suscité par le roman alors que les thèmes littéraires sont à la mode dans les meubles à personnages¹⁷. Les architectures incarnent la ville, perçue à travers des sites emblématiques dont la sélection est révélatrice d'une variation de l'intérêt du public, du Paris

¹² GOULEMOT Jean-Marie, LIDSKY Paul et MASSEAU Didier, *Le voyage en France, anthologie des voyageurs français et étrangers en France aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1997 ; GUYOT Alain et MASSOL Chantal (dir.), *Voyager en France au temps du romantisme. Poétique, esthétique, idéologie*, Grenoble, Ellug, 2003.

¹³ Voir GRIL-MARIOTTE Aziza, « La représentation de l'architecture dans les arts industriels, une historicisation des décors (1800-1830) », *La représentation de l'architecture, Livraisons d'Histoire de l'architecture*, n°32, décembre 2016, p. 65-88.

¹⁴ *Vies privées. Histoire singulière de l'impression textile*, musée de l'Impression sur Etoffe de Mulhouse, catalogue de l'exposition du 7 octobre 2000 au 10 février 2002, p. 81-84. Le meuble est attribué à l'entreprise de commerce en toilerie et indiennes Soëhnée l'Aîné & Cie qui est associée à la manufacture d'André Hartmann père. Voir BERGERON Louis, *Banquiers, négociants, manufacturiers parisiens du Directoire à l'Empire*, Chap. VII « Le négoce parisien et son rôle dans le commerce français et international », Paris, éditions EHESS, 1978, p. 167-204.

¹⁵ La présence de la colonne Vendôme, surmontée de la sculpture de Napoléon d'Émile Serre, installée en 1833, démontre une datation postérieure.

¹⁶ LENIAUD Jean-Michel, *Les Cathédrales au XIX^e siècle*, Paris, éditions Economica, 1993, p. 23 ; COSTE Anne, *L'architecture gothique, lectures et interprétation d'un modèle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1997, p. 79-80.

¹⁷ *Littérature et toiles imprimées des 18^e et 19^e siècles*, catalogue d'exposition, musée de l'impression sur étoffes de Mulhouse, juillet-octobre 1965, Mulhouse, 1965.

des bonapartistes à celui des royalistes. Entre les années 1810 et 1830, les mêmes monuments personnifient Paris, mais leurs mises en scène – isolés chez Hartmann ou encadrés à Jouy – mutent de symboles à des saynètes qui évoquent une succession d’estampes illustrant un guide de voyage¹⁸. Cette transformation de la représentation du monument n’est pas propre aux motifs imprimés sur toile, dans les gravures d’illustrations, les architectures, après avoir été isolées comme des œuvres d’art, apparaissent entourés de personnages.

III. 6

L’architecture symbole d’une histoire politique

Dans sa composition sur *Les Monuments de Paris* (ill. 5), l’architecte Lebas imagine un programme iconographique où art et politique sont étroitement liés. Les vues de Paris illustrent des réalisations architecturales emblématiques des rois de France à l’époque moderne. Quatre ensembles, inscrits dans des cartouches, forment un discours propre à séduire une nouvelle clientèle sensible à l’histoire de la monarchie française : le Pont-Neuf avec la statue provisoire d’Henri IV installée dès 1814, la Fontaine des Innocents, le Panthéon ou plutôt Sainte-Geneviève rendue au culte en 1806 par Napoléon, le Louvre avec la colonnade de Perrault. Chaque élément, plus ou moins décoré, est surmonté d’un portrait en médaille du roi de France correspondant au monument : Henri IV, Henri II, Louis XVI et Louis XIV. Lebas flatte le désir de reconnaissance de l’autorité royale au moment où il commence la construction de la Chapelle expiatoire à la mémoire de Louis XVI¹⁹. Cette composition intervient dans un contexte où l’actualité politique conditionne sa représentation de la capitale, en déclinant une histoire de France à partir de références artistiques. Les monuments des plus grands architectes français – Baptiste Androuet du Cerceau, Claude Perrault, Pierre Lescot, Jacques-Germain Soufflot – participent à la mise en scène d’une histoire monumentale. Les choix de Lebas révèlent un certain didactisme, il propose une vision de l’architecture française, de la Fontaine des Innocents de Lescot au Panthéon de Soufflot. Le monument célèbre le génie français, cette conception sera reprise deux ans plus tard dans un autre dessin de Lebas sur le thème des monuments antiques du sud de la France vendu sous le titre : « Les monuments du Midi²⁰ ».

La toile de la manufacture Soëhnée l’Aîné & Cie à Munster avec les Tuileries de Philibert Delorme, la porte de Saint-Denis de François Blondel, le dôme des Invalides de Jules Hardouin-Mansart, l’église Saint-Sulpice de Jean-Nicolas Servandoni et la place de la Concorde d’Ange-Jacques Gabriel, peut aussi donner lieu à une telle interprétation. Mais cette perception du monument illustrant une histoire de l’architecture française vise des consommateurs cultivés. Or à partir des années 1820, ces impressions deviennent des produits bon marché, destinés à une large clientèle et peu compatible avec une vision érudite d’une histoire monumentale. Au même moment, la manufacture de Jouy renonce à ce genre d’impressions devenues trop bon marché²¹. En présentant un véritable programme

¹⁸ On peut citer l’ouvrage de ALBE (d’) Louis Bacler, *Promenades pittoresques et lithographiques dans Paris et ses environs*, Paris, À la lithographie de G. Engelmann, 1822, même si le modèle ancien domine encore dans les guides : M. Lebrun, *Manuel complet du voyageur dans Paris, ou nouveau guide de l’étranger dans cette capitale, soit pour la visiter, ou s’y établir*, Paris, Robert Libraire, 1828.

¹⁹ PETRIDOU Vassiliki, *La doctrine de l’imitation dans l’architecture française dans la première moitié du XIX^e siècle, du néo-classicisme au romantisme à travers l’œuvre de Louis-Hippolyte Lebas (1782-1867)*, doctorat d’histoire de l’art, sous la direction du Professeur Bruno Foucart, Paris-IV, 1992, p. 396.

²⁰ GRIL-MARIOTTE Aziza, *op. cit.*

²¹ ANMT, fonds Oberkampf 2003 059 96, « Correspondance extérieure manufacture de Jouy 1818-1820 », p. 1093, courrier du 19 juillet 1920 à A. Baert de Bruxelles.

iconographique à la mémoire de Napoléon, la toile de Soëhnée s'adresse à une clientèle sensible aux symboles nationaux et nostalgiques de l'Empire. La composition accumule des monuments dédiés à la Grande Armée : l'Arc de triomphe du Carrousel et la colonne Vendôme, les Invalides dont le dôme est sous l'Empire le « Panthéon des gloires militaires de la France » bien avant le rapatriement des cendres de l'Empereur, tandis que la perspective de la place de la Concorde laisse apercevoir la Madeleine, consacrée en 1807 comme un temple « à la gloire des Armées françaises²² ». D'autres bâtiments rappellent la politique de l'Empire et la présence de Napoléon à Paris : le Palais des Tuileries, résidence impériale, le Palais Bourbon avec la colonnade de l'architecte Bernard Poyet dont on devine sur le fronton le bas-relief à la gloire de l'Empereur, et l'église Saint-Sulpice dont la place est achevée en 1811. Chaque lieu évoque Napoléon ou son époque, remémorant l'Empire pour séduire les nostalgiques.

Dans son journal, Henri Lebert, dessinateur à la manufacture d'André Hartmann (1746-1837) à Munster, associé à Soëhnée, fait régulièrement référence à l'Empire et à son admiration pour Napoléon qu'il partage avec son patron²³. En mai 1814, il écrit : « ainsi, cette puissante couronne impériale, on l'a brisa pour la jeter sur une île ! Elle a répandu trop d'éclat sur notre patrie, aujourd'hui blanche et décolorée [...]. Le drapeau tricolore, nos aiglons victorieux, notre gloire, tout cela a dû disparaître devant des vaincus de la veille²⁴. » Il est probable que le dessin date du retour de l'Empereur en 1815 alors que la nouvelle est accueillie avec enthousiasme dans la manufacture. L'étude de la maquette conforte l'idée que les monuments de Paris sont associés aux Cent-jours, mais la tournure des événements oblige le fabricant à modifier plusieurs détails²⁵. Dans la toile, la colonne Vendôme apparaît sans la sculpture de Napoléon, pourtant présente dans le dessin tandis que le drapeau sur le Panthéon est remplacé par une croix bien que Napoléon ait rendu l'église Sainte-Geneviève au culte en 1806. Le drapeau sur le Palais des Tuileries, tricolore dans le projet, est devenu blanc lors de l'impression sur toile. La représentation de la porte Saint-Denis avec l'arc de triomphe de François Blondel, célébrant la traversée du Rhin de Louis XIV pendant la guerre de Hollande, peut être interprétée par les contemporains comme une allusion à la campagne de Prusse. Le monument n'a pas été rajouté pour tenir compte de l'avènement de la Restauration car il est présent dans le dessin préparatoire. La comparaison avec les impressions révèle aussi une différence dans la mise en scène des monuments. Dans le projet, les architectures sont représentées comme des gravures pittoresques avec quelques personnages tandis que dans la version imprimée, elles apparaissent isolées, tels les emblèmes d'une histoire nationale. Ces détails montrent comment face aux idéaux politiques la réalité du marché oblige le fabricant à modifier sa composition, tout en intégrant la mode des représentations de la capitale qui préfigure la légende napoléonienne entretenue par les Bonapartistes sous la Restauration.

Au-delà des subtilités politiques mises en œuvre pour séduire la clientèle, ces meubles sur les vues de Paris proposent un voyage à travers l'histoire de France. La mise en scène de la ville devient un prétexte pour diffuser une histoire politique dans les étoffes. Le peintre miniaturiste Jean-Jacques Karpff, dit Casimir (1770-1829), collaborateur occasionnel de la manufacture d'Hartmann à Munster a ainsi réalisé un dessin illustrant « le retour des Bourbons

²² SARMANT Thierry (dir.), *Napoléon et Paris : rêves d'une capitale*, catalogue de l'exposition du musée Carnavalet, du 8 avril au 30 août 2015, Paris-Musées, 2015.

²³ Henri Lebert dans son journal évoque ses nombreux voyages à Paris avec son patron et leurs visites dans la capitale en compagnie de M. Soëhnée, *Journal manuscrit autographe*, dépôt de la Bnf à la bibliothèque municipale de Colmar.

²⁴ LEBERT Henri, *op. cit.*, vol. II (1814-1815), p. 10.

²⁵ Le dessin qui a servi à la gravure de la planche est conservé au Cooper Hewitt Museum, le graveur a donc suivi les modifications demandées par le fabricant, [en ligne], <https://collection.cooperhewitt.org/objects/18102811/>, consulté le 3 juillet 2017.

en France » en 1814 (ill. 7). Il a été conservé par le dessinateur Henri Lebert qui explique sa genèse et son iconographie :

« Louis XVIII, méditant la charte de 1814, la présentant au peuple, son exil avec la Duchesse d'Angoulême. Plus, deux sujets présentant la duchesse sur la tombe de ses parents et en prière dans une chapelle. Ce dessin, curieux pour l'époque, atteste des bonnes dispositions des esprits en faveur de la famille royale. On y remarque déjà le projet de rétablissement de la statue d'Henri IV sur le pont neuf. Un prompt changement dans les opinions et les autres du gouvernement trancha les partis. M. C. Karpff, sous la fin de l'Empire avait partagé les idées du poète Ducis²⁶ qu'il voyait chez Madame Babois, poétesse. Son royalisme fut de courte durée, en 1816, il me fit promettre, par esprit d'antagonisme, de détruire ce dessin qui faisait honneur à sa généreuse expression. Il voyait que l'action des révolutions allait se fermer, sous les nobles expressions de Louis XVIII²⁷. »

III. 7

L'artiste organise son projet autour d'une sorte d'arc de triomphe qui incarne le thème principal : la Charte de 1814. Il reprend l'iconographie diffusée à l'époque, Louis XVIII médite l'écriture de la Charte entouré du souvenir d'Henri IV, puis la présente au peuple en compagnie de personnalités favorables au retour de la monarchie²⁸. Les monuments parisiens incarnent à nouveau un discours politique : l'élément central est le pont Neuf et la sculpture provisoire d'Henri IV installée dès avril 1814²⁹. Le goût pour le passé incarné par l'architecture est aussi à l'œuvre dans les deux scènes consacrées à la duchesse d'Angoulême, fille de Louis XVI, évoquant des vues du « jardin Élysée » au musée des Monuments français dans le couvent des Petits-Augustins. La représentation de la duchesse est tributaire de l'imagerie populaire contemporaine qui la montre en prière³⁰. Le peintre la place dans une chapelle gothique qui évoque le tombeau du roi Dagobert dans le célèbre jardin du musée³¹. Casimir Karpff associe son récit du retour des Bourbons au monument selon une perspective historique. Sa composition fait écho au récit d'Henri Lebert qui décrit à plusieurs reprises ses visites au musée d'Alexandre Lenoir, un lieu d'inspiration pour l'histoire de France :

« Ce matin je me suis livré au culte du souvenir dans le couvent hospitalier des petits-augustins. Une sorte de contemplation religieuse vous saisit devant les précieux vestiges qui retracent l'histoire de la patrie ! Une odeur des temps passés ensemble s'agite autour de nos monuments sauvés du vandalisme révolutionnaire, soit à St Denis, à Paris ou dans les environs, et en passant le jardin et les galeries où ils sont disposés chronologiquement, on

²⁶ Il s'agit de l'auteur Jean-François Ducis (1733-1816), secrétaire du Comte de Provence qui était l'oncle par alliance de Victoire Babois. Il reste fidèle à ses idéaux catholiques et royalistes, refusant un poste de sénateur proposé par Napoléon. Voir Édouard Guitton, « JEAN-FRANÇOIS DUCIS (1733-1816) », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/jean-francois-ducis/>, consulté le 3 juillet 2017.

²⁷ LEBERT Henri, *op. cit.*, vol. II (1814-1815), p. 46.

²⁸ REICHARDT Rolf, « L'imaginaire de la Constitution de 1789 à 1830 : symbolique d'union ou de division politique ? », in SCHOLZ Natalie et SCHRÖER Christina (dir.), *Représentation et pouvoir. La politique symbolique en France (1789-1830)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 101-118.

²⁹ BABELON Jean-Pierre, « La statue d'Henri IV sur le Pont-Neuf. Les boîtes trouvées dans le "cheval de bronze" », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, Année 2008 Volume 87, N°1, p. 217-239.

³⁰ « M. Therese - Charlotte Duchesse - D'Angoulême en prière à Sainte-Geneviève - de Saint- Etienne du mont le 5 janvier – 1816 », [en ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6955340b>, consulté le 3 juillet 2017.

³¹ Musée des monuments français. « Tombeau du roi Dagobert Ier tel qu'on le voyait dans le Musée des monuments français où il avait été placé et restauré dans le jardin Élysée » par Vauzelle. Gravure, Musée du Louvre, département des arts graphiques, publié par RECHT Roland, « L'Élysée d'Alexandre Lenoir : nature, art et histoire », *Revue germanique internationale, Le paysage en France et en Allemagne autour de 1800*, N°7, 1997, p. 47-37.

assiste au développement de l'art à travers les siècles : livre magnifique écrit sur la pierre en statues, en vitraux, en poésie, ou pages de tout genre, pour dérouler devant les yeux la curieuse étude du mouvement historique ! [...] Les monuments les plus anciens de la France [...]. Oh que l'on voudrait détourner les yeux du triste cortège des victimes qui s'avancent ! Pour ne voir que ces légions héroïques défendre le sol de la patrie, et se consoler au beau spectacle de tout ce que la gloire nationale n'a jamais vu de triomphal ! L'homme du peuple, le génie devenu empereur !! Nous avons vu ces fabuleux prodiges... Et Napoléon est sur un rocher de l'Atlantique !... Ne vous étonnez pas si mes rêveries se sont terminées par un grand soupir³² ! »

L'histoire ne dit pas si cette maquette a été vue par le fabricant ou bien si, à croire le récit d'Henri Lebert, Casimir Karpff n'a même pas essayé de lui proposer un meuble qui aurait ciblé des consommateurs royalistes. Pourtant, le manufacturier, bien que sensiblement bonapartiste, s'adapte aux évolutions politiques avec une rapidité commerciale. « Quand les relations d'affaire avec Paris recommencèrent, on débuta pour la reprise des travaux de la toile peinte, par des fleurs de lys blanches sur fond bleu ciel. D'après la mode parisienne, devenue royaliste, la restauration s'imprima aussi à Munster. – De guerre lasse, on se familiarisait avec de nouvelles idées. Le nom de royaume, cependant, laissait des regrets pour celui d'empire français, et Napoléon qui avait fait tant de mal, une fois détrôné, grandissait dans l'éloignement : le souvenir de toutes les vanités nationales s'attachaient à son nom. Nous étions naturellement Napoléonistes³³. »

Les monuments de Paris restent associés à la légende napoléonienne comme le montre la composition imprimée à Rouen dans les années 1830 où l'on retrouve des lieux emblématiques de l'Empire (**III. 8**), notamment la colonne Vendôme surmontée de la sculpture de Napoléon en « petit caporal ». Pour les consommateurs bonapartistes, même la cathédrale Notre-Dame pouvait être perçue comme une référence à Napoléon alors que l'église a été le théâtre de son couronnement. Au moment où les meubles à personnages deviennent des produits populaires, l'histoire monumentale s'incarne dans les monuments de Paris qui font allusion au souvenir de l'Empire. Une vision largement entretenue par la littérature contemporaine : dans *Le Rouge et le Noir*, lorsque Julien Sorel découvre la capitale, « il n'était touché que des monuments laissés par son héros³⁴. » Ces toiles, imprimées en quantité importante et vendues dans toute la France, contribuent à diffuser en province le rêve d'une capitale façonnée par l'Empereur.

III. 8

Pour les dessinateurs, la mise en scène de l'architecture est un moyen pour proposer de nouveaux sujets au début du XIX^e siècle. Cet engouement doit être replacé dans un contexte artistique où l'esthétique de la ruine a été remplacée par le goût du monument dans la peinture d'histoire. L'usage de ces étoffes dans la décoration des appartements pour réaliser des lits et recouvrir des fauteuils influe sur la perception des décors. Le même principe décoratif caractérise les meubles à personnages avec des saynètes disposées selon des diagonales. Cette organisation du dessin répond à un double impératif : limiter la perception visuelle de la répétition du rapport dans la hauteur du lé de toile et faciliter la lecture des motifs lorsque

³² LEBERT Henri, *op. cit.*, vol. III (1816-1819), lettre à ses parents 24 mai 1816, p. 15-17.

³³ *Ibid.*, vol. II (1814-1815), juillet 1814, p. 12-13.

³⁴ STENDHAL, *Le Rouge et le Noir. Chronique du XIX^e siècle*, Paris, chez Levasseur, 1830, Paris, éditions Le Divant, 1927, livre second, chapitre I « Les plaisirs de la campagne », p. 514.

l'étoffe recouvre la structure des lits. Dans les impressions figuratives des manufactures françaises durant la première moitié du XIX^e siècle, la place des monuments prend l'allure d'un périple plus ou moins lointain, d'autres exemples en attestent³⁵. L'intérêt des consommateurs pour les architectures étrangères et antiques introduit l'imaginaire du voyage jusqu'au cœur de la maison. Ce goût pour les représentations de l'architecture évoque un mouvement initié au XVIII^e siècle, notamment par l'architecte Julien David Le Roy qui a proposé une perception du monument à travers un récit de voyage, des vues pittoresques et une étude historique de l'architecture des Anciens³⁶. Mais alors que son ouvrage, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*³⁷, était connu des artistes et des amateurs éclairés, les industriels ont contribué à diffuser cette vision dans les intérieurs du plus grand nombre. Les toiles imprimées sont devenues un support pour des images de sites emblématiques et la déclinaison du thème de l'architecture résulte aussi de l'influence que l'actualité culturelle exerce sur les motifs des meubles à personnages³⁸. Les premières compositions sont une invitation au rêve car elles illustrent des contrées lointaines ou bien le voyage en Italie, réservé aux élites mais que la littérature a largement diffusé. Lorsque les artistes s'emparent des monuments parisiens, le rêve devient réalité. Le journal d'Henri Lebert montre que le voyage dans la capitale est accessible ; même le dessinateur d'une manufacture en Alsace y séjourne régulièrement pour profiter d'une vie culturelle propice à l'inspiration.

Dans cette mise en scène de Paris la signification de l'architecture prend plusieurs aspects, les vues pittoresques et touristiques se propagent grâce aux estampes et aux guides de voyage tandis que la littérature contribue à mettre à la mode les monuments de la capitale. Néanmoins, l'analyse des étoffes révèle comment une véritable histoire monumentale se dessine à travers la sélection des lieux qui peuvent être interprétés comme des symboles politiques. La place accordée à la cathédrale Notre-Dame s'explique sans doute par l'actualité littéraire et les débats autour de la restauration du monument. Le corpus des toiles sur Paris prouve une évolution des propositions entre 1816 et le début des années 1830, ces compositions ne s'adressent pas aux mêmes consommateurs. Pour la manufacture de Jouy qui privilégie des impressions de belle qualité, Lebas élabore une vision érudite d'une histoire de l'architecture française associée à celle de la monarchie et au génie français. À Munster, les meubles à personnages s'adressent à un public plus populaire, sensible au récit national. Dans les deux cas, l'évocation des gloires nationales doit séduire une clientèle nostalgique du passé. Après avoir été restreint à une fonction de décor dans le paysage, l'architecture est investie de significations et de symboles. Les choix des dessinateurs répondent à un intérêt pour des images iconiques, diffusés par l'estampe et la littérature. Les mises en scène du monument influencent leur perception par le consommateur, après avoir imaginé des voyages lointains depuis son lit celui-ci se prend à rêver d'histoires et de légendes.

³⁵ GRIL-MARIOTTE Aziza, *Les toiles de Jouy. Histoire d'un art décoratif (1760-1821)*, Rennes, PUR, 2015, chapitre « La représentation de l'architecture ou l'historicisation des motifs », p. 237-249.

³⁶ ARMSTRONG Christopher Drew, « Espace et longue durée, Julien-David Le Roy et l'histoire de l'architecture », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n°9, 1^{er} semestre 2005, p. 9-19 ; *Julien David Le Roy and the Making of Architectural History*, Londres, Routledge, 2011.

³⁷ LEROY Julien-David, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce : ouvrage divisé en deux parties, où l'on considère, dans la première, ces monuments du côté de l'histoire; et dans la seconde, du côté de l'architecture*, Paris, Guerin & Delatour, 1758.

³⁸ GRIL-MARIOTTE Aziza, *op. cit.*, « L'actualité culturelle, une source de création », p. 216-220.