



HAL
open science

Les écritoires néoclassiques françaises

Emmanuel Sarméo

► **To cite this version:**

Emmanuel Sarméo. Les écritoires néoclassiques françaises. Art et histoire de l'art. 2008. dumas-00326313

HAL Id: dumas-00326313

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00326313v1>

Submitted on 2 Oct 2008

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.

Emmanuel SARMEO

Les écritoires néoclassiques françaises.

Volume I

Master II « Science humaines et sociales »

Mention Histoire et Histoire de l'art

Spécialité Histoire de l'art

Option Art : genèse des formes, contexte réception

Sous la direction de Mme Daniela GALLO



Année universitaire 2007-2008

Les écritures néoclassiques françaises.

Remerciements

Je tiens à exprimer ma sincère reconnaissance envers l'ensemble des personnes qui m'ont aidé à mener à bien mon mémoire de Master II.

Je remercie chaleureusement mon directeur de mémoire Madame Daniela Gallo, professeur au département Histoire de l'art, pour m'avoir proposé ce sujet passionnant sur les écritoires et pour l'attention portée à l'avancée et au bon déroulement de mes recherches.

Je tiens également à exprimer ma gratitude envers Madame Anne Forray-Carlier, conservateur en chef du département XVII^e-XVIII^e siècle du musée des Arts décoratifs, Madame Sylvie Legrand-Rossi, conservateur en chef au Musée Nissim de Camondo, Madame Odile Nouvel-Kammerer, conservateur en chef en charge des collection du XIX^e siècle du musée des Arts décoratifs, Madame Régine Soulier, et Monsieur Yves Carlier, conservateur au musée national du Château de Fontainebleu, pour avoir eu l'amabilité de me donner de précieuses informations concernant les écritoires néoclassiques.

Je remercie enfin la bibliothèque du musée de la Révolution française de Vizille, la bibliothèque des Arts décoratifs et de L'I.N.H.A, ainsi que la bibliothèque du musée des Beaux-Arts de Grenoble, pour leur accueil et l'aide qu'ils m'ont apporté durant mes recherches.

Liste des abréviations

ap.	après
av.	avant
cat.	catalogue
cat. exp.	catalogue d'exposition
coll. part.	collection particulière
D.	diamètre
H.	hauteur
ill.	illustration
l.	largeur
L.	longueur
n.d.	non daté
p.	page
pl.	planche
pp.	pages
Pr.	profondeur
s.d.	sans date
s.	siècle
t.	tome
v.	vers ; s'applique à la date qui suit immédiatement
vol.	volume

SOMMAIRE

Avant-propos.	p. 7
Introduction.	p. 9
<u>I. L'écritoire ou l'union du fonctionnel avec l'esthétique.</u>	p. 12
1.1 Un objet fonctionnel.	p. 12
1.1.1. Un Ouvrage de rangement, réunissant une diversité d'outils d'écriture.	p. 12
1.1.2. Un objet pratique : différentes formes pour différents usages.	p. 14
1.2 L'écritoire comme élément de décoration.	p. 16
1.2.1. Une garniture de bureau.	p. 16
1.2.2. Emploi de matériaux précieux.	p. 18
1.3 L'écritoire entre objet d'apparat et cadeau diplomatique.	p. 21
1.3.1 Les écrivains d'apparats : une fonction purement décorative.	p. 21
1.3.2 Des ouvrages utilisés comme cadeaux diplomatiques.	p. 23
<u>II. Les prémices du style néoclassique dans l'écritoire française.</u>	p. 29
2.1 Le retour à des formes plus assagies.	p. 29
2.1.1. Abandon progressif du « style rocaille ».	p. 29
2.1.2. Des écrivains aux lignes et décors simplifiés.	p. 31
2.2 Un goût marqué pour les motifs architecturaux.	p. 32
2.2.1. Des ornements empruntés à l'architecture antique.	p. 33
2.2.2. Omniprésence des ornements végétaux.	p. 35
2.2.3. Des motifs employés de manière originale.	p. 37

2.3 Les débuts d'une symbolique dans les écritoires.	p. 39
2.3.1 Le thème des arts et des lettres.	p. 39
2.3.2 La thématique de l'amour.	p. 41
2.3.3 La symbolique martiale.	p. 42
III. <u>Les écritoires de style Empire.</u>	p. 47
3.1 Les décors, entre imitation et réinterprétation de l'art antique.	p. 47
3.1.1. Les modèles antiques.	p. 47
3.1.2. Des décors dans le « goût antique ».	p. 52
3.1.3. Les modèles renaissants.	p. 54
3.2 L'écritoire et l'expression du pouvoir impérial.	p. 56
3.2.1. Les symboles napoléoniens.	p. 56
3.2.2. L'exaltation de l'Empire victorieux.	p. 58
3.2.3. Des images de prospérité.	p. 59
3.3 L'écritoire et l'image des plaisirs.	p. 61
3.3.1. Des œuvres empreintes de légèretés.	p. 61
3.3.2. Le succès des écritoires mettant en scène des « amours ».	p. 63
3.3.3. Séduction et plaisir : une nouvelle vision du néoclassicisme ?	p. 64
Conclusion	p. 66
Bibliographie	p. 77
Index	p. 83

Avant-propos

La spécificité des arts décoratifs est de mettre en avant des œuvres ne pouvant être classées dans le domaine des « beaux arts » rassemblant le dessin, la peinture et la sculpture. La discipline s'intéresse donc aux mobiliers et aux objets à la fois fonctionnels et esthétiques qui composent ou agrémentent notre quotidien. Cependant, dans ce vaste domaine des arts appliqués, il demeure encore des objets qui n'ont que très rarement été étudiés. C'est le cas précisément des écriitoires. Assez méconnus, ces ouvrages ont pourtant une origine lointaine ; leur apparition serait certainement à rapprocher du temps où l'homme a choisi comme outil de communication et d'échange l'écriture. Déjà présent à l'époque de l'Égypte Antique (*Ecriitoire en bois du VII^e et VI^e siècles av. J.-C.*, Département des Antiquités Égyptiennes, Musée du Louvre) l'écriitoire fut largement utilisé jusqu'au début du XX^e siècle, pour finalement devenir obsolète, dans cette même période, du fait, avant tout, d'une modernisation des outils d'écriture.

Ce mémoire va ainsi s'attacher à apporter des connaissances sur cet objet particulier, symbole phare d'une société basée sur les rapports épistolaires. Un objet qui a su attirer l'attention de quelques grands artistes dont le mérite essentiel a été d'élever cet accessoire d'écriture au rang d'œuvre d'art. L'étude va plus précisément se limiter aux écriitoires françaises, fabriquées par des ébénistes, des bronziers ou des orfèvres, dans la période allant de la fin du XVIII^e jusqu'au début du XIX^e siècle, une période historiquement tourmentée et artistiquement dominée par le non moins complexe mouvement néoclassique.

De manière plus générale, cette recherche sur les écriitoires vise à réaffirmer l'importance des arts décoratifs –considérés comme « arts mineurs »– pour comprendre les goûts esthétiques d'une époque, mais aussi, les mentalités, les habitudes ou les modes de vie d'une société. Par leurs ornements, leurs formes, leurs matériaux, les objets d'art comme l'écriitoire, sont porteur de significations. Ils nous donnent des informations sur l'identité du propriétaire, sur la manière dont ils étaient utilisés et sur la place qu'ils occupaient dans les intérieurs. Ils peuvent tout aussi nous révéler les messages propagandistes qu'ils diffusaient pour la gloire d'un régime ou d'une personne. Ils nous éclairent encore, sur les idéaux, les valeurs dominantes et morales d'une nation à un moment précis de son histoire. Ainsi, cette étude se propose non seulement, d'observer et d'analyser l'esthétique néoclassique des écriitoires, mais aussi, de porter un regard sur les « discours » véhiculés par l'objet.

Souvent oubliées dans les études d'ensemble concernant les arts décoratifs, les écrivains apparaissent néanmoins avec parcimonie dans quelques catalogues de musée ou d'exposition. Des ouvrages comme *Early Neo-classicism in France* de 1974, *The Wallace collection, Catalogue of furniture* de 1996, ou plus récemment, *Symbols of power*, proposent plusieurs exemples intéressants d'écrivains néoclassiques³¹. C'est précisément à partir de ces exemples, mais aussi avec des écrivains repérés dans les catalogues des maisons de ventes et des bases de données, comme celle de la RMN, que nous avons constitué un catalogue d'œuvres accompagnant ce premier volume. Le catalogue donne une vision globale de la production d'écrivains néoclassiques, tout en permettant de suivre de manière concrète, l'évolution stylistique de ces objets, dont certains demeurent célèbres.

³¹ ERIKSEN (S.), *Early Neo-classicism in France*, Londres, Faber & Faber 1974 ; HUGHES (P.), *The Wallace collection, Catalogue of furniture*, Londres, The Wallace collection, 1996 ; NOUVEL-KAMMERER (O.), éd, *Symbols of power, Napoleon and the art of the Empire style, 1800-1815*, Cat. exp., New York, Abrams, 2007.

Introduction

La racine du mot « écritoire » nous indique avec évidence que l'objet est indissociable de l'écriture et, de ce fait, indispensable au scripteur. La signification du terme a souvent varié au fil des époques, et aujourd'hui encore il renvoie à plusieurs définitions. Pour commencer, dès le Moyen-âge et jusqu'au XVI^e siècle environ, « l'écritoire », au masculin, pouvait désigner la « cellule d'un monastère réservée à la copie », ou la pièce d'une habitation dans laquelle on écrivait³². Puis, c'est toujours dans cette même période que le mot, au féminin, prit son sens actuel. Il permet effectivement de définir l'ensemble des objets ou des petits meubles transportables, de formes et de dimensions variables, rassemblant les instruments nécessaires pour écrire, tel que les plumes, l'encre ou le sable de séchage. C'est précisément cette dernière définition que nous allons retenir pour notre étude. Nous mentionnerons que dans le langage courant le terme d'encrier s'emploie de bon gré pour désigner une écritoire. Or, utiliser ce terme reste ambigu puisque l'encrier, à proprement parler, ne constitue qu'une partie de l'écritoire, et par définition, il n'évoque qu'un simple objet distinct formé d'un récipient pour l'encre. Ainsi, il semble inapproprié d'appeler un ouvrage rassemblant divers instruments (l'écritoire), par le nom d'un autre qui n'a finalement qu'une seule fonction (l'encrier).

Il faut ensuite distinguer différents types d'écritaires. Il existe les « écritoire-portatives » qui ont la forme d'un petit étui dans lequel on glisse les outils d'écriture. Quelquefois cet étui était muni d'une courroie pour être portée à la ceinture. Mentionnons encore les « écritoire-pupitres ». Très répandus, ces objets en bois souvent recouvert de cuir s'apparentaient à une cassette ou un petit coffre, dans lequel se rangeait le matériel d'écriture, et qui se fermaient par un abattant incliné permettant à l'écrivain de s'appuyer dessus pour écrire. Enfin, en ce qui nous concerne, nous nous intéresserons tout particulièrement à un type d'écritoire qui pourrait être regroupé dans la catégorie des « plateau-écritaires ». Autrement dit, l'étude porte sur ces ouvrages dont la caractéristique première est d'être constitués d'un socle soutenant les godets ou les réceptacles nécessaires pour contenir et ranger l'outillage du scripteur. Plus ou moins facile à transporter, ces écritaires de tailles variables prenaient place sur des bureaux,

³² HARVARD (H.), *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration*, Paris, Maison Quantin, 1884, t. II, p. 294.

dans des secrétaires ou bien encore, sur des petites tables à écrire³³. Fréquemment agrémentés d'un décor, le plateau ainsi que les godets de rangement pouvaient être confectionnés, selon les capacités financières du commanditaire, avec des matières relativement précieuses allant de la simple faïence à l'or. Pour notre étude l'attention va être mise davantage sur les écriitoires fabriquées à partir de matériaux que nous pourrions qualifier de « nobles », tel que le marbre, le bois, le bronze, l'argent et la porcelaine.

Présent dans les intérieurs depuis des temps anciens, l'écriitoire française a traversé les siècles en s'adaptant aux formes et aux goûts dictés par les mouvements artistiques majeurs. Le dernier grand changement stylistique de cet objet –avant qu'il ne tombe doucement en désuétude à la fin du XIX^e siècle– s'est opéré dans la seconde moitié du XVIII^e, au moment même où la France et l'Europe toute entière entraient dans l'« âge néoclassique ».

Le néoclassicisme est sans doute un des mouvements les plus difficiles à cerner, et il serait quelque peu aventureux de vouloir en donner une définition précise tant il a généré des formes et des styles multiples³⁴. Prenant racine dans la philosophie des Lumières, le courant éclot et se développe particulièrement sous l'impulsion des écrits théoriques de l'allemand Johann Joachim Winckelmann. Dans son ouvrage *Geschichte der Kunst des Alterthums* de 1764, ce dernier pose les fondements de la théorie esthétique du néoclassicisme. Le préfixe « néo » renvoie l'idée « d'un retour au source » et c'est clairement ce qui va être prôné par des théoriciens comme Winckelmann dans cette seconde moitié du XVIII^e siècle. En effet, face aux « affaiblissements » esthétiques et moraux perçus dans les audaces du Baroque et surtout dans l'hédonisme du Rococo, s'est affirmé une volonté d'opérer un retour aux canons de tradition classique en portant un regard attentif sur l'art gréco-romain. Celui-ci était perçu et présenté comme un modèle de perfection auquel les artistes devaient sans cesse se référer et suivre pour renouveler ou faire évoluer le goût vers plus de clarté et d'équilibre. A travers le modèle antique, le style néoclassique cherchait à atteindre une rigueur à la fois esthétique, avec la notion du « beau idéal » et de la « noble simplicité », mais aussi, une rigueur morale en exaltant l'héroïsme et la vertu, deux valeurs issues des idéaux des Lumières et qui vont trouver un large écho à la Révolution française. Le regain d'intérêt pour l'Antiquité

³³ Très répandues de la fin du XVII^e jusqu'au XVIII^e siècle, les petites tables d'ébénisterie réservées à l'usage de l'écriture portaient elles aussi le nom d'écriitoire.

³⁴ GONZALES-PALACIOS (A.), « La grammatica neoclassica », *Antichità viva*, n° 4, Juillet - août 1973, p. 30. Dans cet article qui fait suite à l'exposition londonienne *The Age of Neoclassicism* de 1972, Gonzales-Palacios reprend l'idée qu'il y aurait dans le néoclassicisme plusieurs tendances ou orientations. Ainsi, au sein du mouvement nous sommes tentés d'observer un « néoclassicisme néomédiéval », un « néoclassicisme égyptien », ou encore, un « néoclassicisme néorenaissance », un néoclassicisme « retour au XVII^e siècle », etc. C'est ces multiples aspects du néoclassicisme qui rendent complexe toute tentative de donner au mouvement une définition précise.

commence assez tôt, dans les années 1740-1750 à Rome, avec notamment des architectes comme l'italien Giovanni Battista Piranesi dont les gravures, proposant une vision singulière des monuments romains, eurent un grand impact sur les premiers artistes néoclassiques. Par la suite, les découvertes des fouilles archéologiques d'Herculanum et de Pompéi ne feront que confirmer et accroître cet engouement pour l'art des Anciens. Dans cette période néoclassique la résurgence de l'Antiquité s'est aussi accompagnée parallèlement d'un intérêt pour la production artistique des XVI^e et XVII^e siècles. De façon moins évidente, les artistes néoclassiques semblent être restés attentifs à l'art des maîtres de la Renaissance et du Classicisme.

En France, le néoclassicisme recouvre le style Louis XVI, l'art de la période révolutionnaire, et atteint son apogée avec le style Empire³⁵. Se développant dans la peinture, la sculpture et l'architecture, le mouvement a bien entendu touché le domaine des arts décoratifs, en imprégnant de ses caractéristiques un grand nombre d'ouvrages d'art dont l'écritoire. Nous pouvons alors nous demander comment cet objet du quotidien, peut-il rendre compte de l'émergence et de l'évolution du goût néoclassique en France, dans la seconde moitié du XVIII^e et au début du XIX^e siècle ? De quelle manière ce langage stylistique se manifeste-t-il au niveau de l'écritoire ? Pour répondre à ces questions, il nous semble important d'observer les formes et les décors de l'objet, tout en essayant de déterminer les sources d'inspiration des artistes. Une analyse qui apparaît nécessaire pour comprendre non seulement les caractères esthétiques du néoclassicisme, mais aussi pour percevoir l'image que renvoie le mouvement à travers un type précis d'objet d'art.

Ainsi, dans un premier temps, nous attacherons-nous à concevoir l'écritoire comme un ouvrage à la fois fonctionnel et artistique, montrant qu'elle était au service de l'écriture tout en jouant un rôle décoratif. Dans un second point nous nous intéresserons concrètement aux premières manifestations du néoclassicisme dans les écriitoires. L'accent sera mis sur le retour au goût simple et noble de l'antique, à l'omniprésence des motifs architecturaux et à l'aspect symbolique des œuvres. Puis, dans un troisième temps, nous parlerons des écriitoires de l'époque Empire, en analysant l'impact des modèles antiques et de la politique impériale sur les décors des objets. Enfin nous verrons au niveau de l'ornementation que la thématique des plaisirs, semble donner une nouvelle lecture du néoclassicisme.

³⁵ PRAZ (M.), *Goût néoclassique*, Paris, Le Promeneur, 1989. Mario Praz réhabilite en quelque sorte le style Empire en montrant que le « goût néoclassique » avait atteint son apogée sous l'Empire. Il contredit ainsi la thèse de Hugh Honour qui, dans son ouvrage *neo-classicism* de 1968, considérait ce style du début du XIX^e siècle, comme « une décadence du néoclassicisme ».

I. L'écritoire ou l'union du fonctionnel avec l'esthétique.

Comme la majeure partie des objets appartenant au domaine des arts décoratifs, l'écritoire a cette particularité d'allier l'utilité et l'esthétisme. Très courant dans les intérieurs du XVIII^e et XIX^e siècles, elles furent conquises par l'art des orfèvres, des bronziers et des ébénistes qui ont inlassablement concouru avec virtuosité à agrémenter et rendre plus agréable ces objets du quotidien. L'écritoire se voulait de plus en plus somptueuse surtout quand elle était choisie comme « présent diplomatique », une fonction, nous le verrons, assez fréquente.

1.1 Un objet fonctionnel.

L'écritoire est en quelque sorte l'objet intermédiaire entre la pensée du scripteur et le moment précis où il va transcrire sa réflexion sur le papier. Le premier des rôles de cet objet est donc de mettre à la disposition de l'écrivain l'ensemble des outils d'écriture et d'en faciliter l'emploi afin d'assister au mieux l'homme ou la femme de lettre dans son processus de création littéraire.

1.1.1. Un Ouvrage de rangement, réunissant une diversité d'outils d'écriture.

Quelle soit de composition simple ou complexe, toute écritoire qui se respecte possède obligatoirement un encrier. Élément phare de l'ouvrage, il servait, comme son nom l'indique, à contenir l'encre, une préparation noire ou colorée indispensable à l'acte d'écrire. Souvent en métal, le godet à encre était fermé par un couvercle reperlé au centre d'une large ouverture pour pouvoir tremper la plume. Quelques-uns de ces récipients étaient en faïence ou en porcelaine, puis, au cours du XVIII^e siècle c'est généralisé l'emploi des godets en verre ou en cristal. Les avantages de ces matières étaient doubles, elles assuraient une meilleure conservation de l'encre et leur transparence permettait d'apprécier le niveau du liquide³⁶. Soit l'encrier était posé simplement sur le plateau ou le coffre de l'écritoire, soit il était inséré dans l'épaisseur du support de sorte que seul le couvercle était visible (Cat. n° 7. b.).

³⁶ Rentrant dans la composition chimique de l'encre, le sulfate de fer provoquait par son acidité une corrosion du métal et altérait la qualité de l'encre. C'est principalement pour cette raison qu'on utilisa davantage les godets en verre, une matière inoxydable.

Pour les écriitoires les plus sommaires, l'encrier était accompagné au minimum d'un pique-plume ou d'un plumier, voire des deux (Cat. n° 19 ; n° 20). Le pique-plume est un trou ou un goulot étroit dans lequel la plume était plantée et maintenue à la verticale. Une écriitoire en comptait parfois plusieurs, mais encore, il était fréquent de trouver ces petits emplacements intégrés au couvercle de l'encrier. Le plumier ou repose-plume correspond à un espace incurvé, plus ou moins profond et large, occupant généralement le devant de l'écriitoire, et dans lequel se déposaient à l'horizontale les plumes. Parallèlement à une production d'ouvrages assez simples, se fabriquaient au contraire des écriitoires davantage élaborées, portant de nombreux godets aux formes variées et aux fonctions bien définies. Par exemple, sur la majeure partie des écriitoires parvenues jusqu'à nous, nous retrouvons une boîte à sable, appelée aussi poudrier³⁷. Habituellement de formes et de matériaux identiques à l'encrier, le poudrier allait de paire avec ce dernier, de sorte qu'il formait son pendant. Fermé par un couvercle perforé, il permettait au scripteur de saupoudrer sa feuille manuscrite de sable ou de poudre afin d'accélérer le séchage de l'encre. D'autres godets ou supports présents sur l'écriitoire pouvaient être destinés à recevoir les éponges, qui permettaient à l'épistolier d'enlever l'excès d'encre de sa plume ou de la nettoyer. Mais encore, certains d'entre eux pouvaient contenir les pains de cire pour cacheter les lettres, ou servir tout simplement de réceptacles de rangement pour une multitude de petits outils tel que le « canif », servant à tailler les plumes d'oie, le « grattoir » qui permettait de gratter une écriture ou une tache d'encre pour l'effacer de la feuille, ou encore le poinçon, instrument en métal utilisé pour imprimer une marque sur la cire qui scellait une lettre³⁸. Pour une certaine catégorie d'écriitoire, l'ensemble de ces petits accessoires d'écriture étaient rangés dans un tiroir frontal ou latéral qui s'ouvrait généralement au niveau de la ceinture de l'ouvrage. A ce propos, ces tiroirs dans lesquels on pouvait, selon la grandeur, y ranger du papier, donnaient véritablement à l'écriitoire l'apparence d'un petit meuble (Cat. n° 16 ; n° 26). Sur quelques rares œuvres nous voyons encore une sonnette de bureau qui servait à appeler le domestique dès que la missive était prête (Cat. n° 4 ; n° 13). Cette sonnette et surtout sa fonction peuvent ainsi nous éclairer sur l'identité du propriétaire de l'écriitoire, en nous suggérant notamment que ce dernier faisait probablement partie d'une classe sociale aisée. Nous mentionnerons

³⁷ LITRE (E.), *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1874. Le terme de « poudrière » est aussi employé pour désigner cet élément de l'écriitoire.

³⁸ HARVARD (H.), *op. cit.*, p. 299. Selon l'activité et les besoins personnels du propriétaire, l'écriitoire pouvait contenir encore une multitude de petits accessoires allant des simples ciseaux et couteaux, en passant par des étuis à cire (dont le décor pouvait être dans le goût de l'écriitoire) ou des outils plus spécifiques comme des règles, des compas, etc. Hormis l'encre, d'autres substances utiles à l'écrivain pouvaient être contenues dans des réceptacles comme par exemple, la « sandaraque », une résine qu'on appliquait sur le papier ayant été gratté lors d'une correction, afin de l'empêcher de boire.

également l'existence d'œuvres munies d'un ou plusieurs bougeoirs (Cat. n° 26 ; n° 37), mais encore, de presse-papiers qui habituellement allaient par paire. Souvent perdus, ces petites masses lourdes qui maintenaient le papier sont toujours visibles sur deux ouvrages de style Empire de Pierre-Philippe Thomire et Jean-Baptiste Claude Odiot (Cat. n° 28 et n° 36. b). Ainsi, nous constatons combien les écriitoires pouvaient être d'une composition complexe et rassembler une multitude d'outils plus utiles les uns que les autres. Cette complexité est particulièrement visible au niveau de *l'écriitoire de Tchesmé* (Cat. n° 5). Commandée par Catherine II de Russie à l'orfèvre parisien Augustin de Mailly en 1774, cet ouvrage est très certainement l'écriitoire la plus ingénieuse connue à ce jour. Effectivement, en plus du traditionnel encrier, poudrier et boîte à éponges, elle possède des « secrets », deux flambeaux, un garde-vue – dont nous voyons toujours au centre la tige qui soutenait l'écran préservant la vue de la lumière – et surtout elle dispose d'une pendule, un élément plutôt rare pour une écriitoire, nous confirmant par ce fait, son caractère exceptionnel.

Ainsi, en portant et en assurant le rangement de nombreux outils, l'écriitoire remplit une de ses principales fonctions, celle de faciliter et rendre confortable l'action d'écrire. Cet aspect fonctionnel est également visible dans les formes diverses que revêt notre objet d'art. Nous allons justement voir que les profils mais aussi les dimensions des écriitoires semblent donner des informations sur la façon dont elles étaient utilisées par leurs propriétaires.

1.1.2. Un objet pratique : différentes formes pour différents usages.

En ce qui concerne l'utilisation de l'écriitoire nous pourrions déterminer deux catégories : celle des écriitoires qui ont vocation à rester fixes et celle des écriitoires pouvant au contraire être aisément mobiles. Il faut encore, nous semble t-il, distinguer les ouvrages utilisés par une personne et ceux qui pourraient avoir un usage collectif.

Pour les écriitoires rectangulaires –forme la plus répandue pour ces ouvrages– et de grandes dimensions, nous pouvons penser que la maniabilité n'était pas leur caractéristique première. Prenons l'exemple de l'écriitoire attribuée au bronzier français Pierre Gouthière des années 1770-1780 (Cat. n° 7), la longueur et la profondeur imposante de l'ouvrage, mais aussi son poids probablement important aux vues des matériaux employés – lapis-lazuli et bronze–, donnent à penser que l'objet était destiné à un bureau de grande taille et ne devait que très rarement être déplacé. D'autres oeuvres comme *l'Ecriitoire avec « Le Baiser » de Houdon* d'époque Louis XVI (Cat. n° 12), *l'Ecriitoire du roi Jérôme* de Odiot (cat. n° 29) ou

l'Écritoire à la figure féminine ailée de l'époque Empire (Cat. n° 32) semblent là encore nous confirmer que ces ouvrages massifs, volumineux, restaient en permanence sur la table de travail pour laquelle ils étaient prévus. Nous pouvons encore suggérer que sur les bureaux, ils se positionnaient en face de l'épistolier afin de lui mettre commodément à portée de main les outils d'écriture.

Toujours pour les œuvres de forme rectangulaire, il existe un type d'ouvrage proche du coffret, assez simple, en matériaux légers et de dimensions modestes, qui semble plus facilement mobile, à l'image par exemple de l'écritoire de la collection Calouste Gulbenkian (Cat. n° 2), ou bien celle fabriquée par l'ébéniste Philippe-Claude Montigny (Cat. n° 6). Le caractère transportable de ces « coffret-écritaires » est clairement affirmé par deux objets : *l'Écritoire du musée des arts décoratifs de Buenos-Aires* (Cat. n° 14) et *l'Écritoire de Marie Antoinette* au Petit Trianon, chacune munie d'une poignée.

Au XVIII^e et XIX^e siècles il y avait une abondante production de petites écritaires qui se voulaient facile d'utilisation³⁹. L'écritoire ovale en porcelaine de la période Empire (Cat. n° 20) témoigne parfaitement de ce goût pour les objets pratiques mais aussi élégants, prenant peu de place et qui pouvaient être aisément transportés et posés sur des bureaux étroits ou des tables à écrire. Nous précisons aussi que c'est au début du XIX^e siècle qu'apparaît des manches de préhension sur ces petites écritaires, dont les formes peuvent être carrées (Cat. n° 34) ou circulaires (Cat. n° 35 ; n° 37). Généralement placé au centre de l'ouvrage, ce nouvel élément montre la volonté des artistes de perfectionner l'outil d'écriture et surtout d'améliorer la maniabilité de l'objet⁴⁰.

Il y a des écritaires dont nous pouvons nous demander si elles n'avaient pas pour spécificité de servir plusieurs personnes à la fois. Prenons l'exemple de *l'Écritoire de Napoléon I^{er}* réalisée par Martin-Guillaume Biennais (Cat. n° 17). Comme l'imposante œuvre circulaire possède quatre godets à encre et à sable et huit pique-plumes, nous pouvons penser qu'elle était disposée au centre d'une table de travail et qu'elle mettait à la disposition de plusieurs scribes ses multiples outils d'écriture. A ce propos, nous savons que cette écritaire était destinée au cabinet de travail de l'empereur aux Tuileries, ainsi, l'hypothèse selon laquelle l'objet aurait pu servir simultanément à Napoléon I^{er} et à des conseillers est assez plausible.

³⁹ La production de petites écritaires très simples est certainement à rapprocher de la mode qui naît au XVIII^e siècle des petites tables à écrire, « bonheur du jour » et autres meubles légers et faciles à déplacer, qui prenaient place avant tout dans les salons ou les boudoirs des dames. Les petites écritaires simples et délicates semblent donc être destinées à un usage féminin.

⁴⁰ Le manche de préhension se retrouve plus généralement au niveau des objets de la table comme par exemple les « porte-huiliers » ou les salières. Les artistes ont donc probablement repris ce type d'élément déjà existant au niveau de certains ouvrages domestiques pour les adapter aux écritaires afin d'en faciliter l'usage.

L'utilisation collective des écriitoires peut être aussi envisagé et perceptible au niveau des ouvrages possédant deux plumiers (Cat. n° 16 ; n° 25 ; n° 28). Cette particularité, ajoutée parfois à un doublement des godets, laisse effectivement penser qu'au minimum deux scripteurs pouvaient en même temps bénéficier des commodités de l'écriitoire.

Ainsi, cet objet fonctionnel assiste et apporte à l'écrivain un confort certain dans l'utilisation du matériel d'écriture. Néanmoins l'écriitoire ne se contente pas d'être uniquement un objet utilitaire. Par les décors et les matériaux qui la composent, elle « revendique » aussi une valeur esthétique.

1.2 L'écriitoire comme élément de décoration.

Parmi les multiples objets qui ornaient les bureaux des XVIII^e et XIX^e siècles, l'écriitoire occupait une place de choix. Elle en constituait une des principales décorations et embellissait par ses parures et la préciosité de ses matériaux les tables de travail, qui, nous semble t-il, lui dictaient son ornementation ou plus largement son style.

1.2.1. Une garniture de bureau.

Pareillement à la pendule posée sur une console ou la paire de chenets dans une cheminée, l'écriitoire fait partie de ces objets qui répondent à un besoin utilitaire tout en étant décoratif. Destinés à équiper et à orner les bureaux, ces ouvrages de l'écrit redoublaient d'élégance et se paraient volontiers de petites sculptures en rondes-bosses, de décors peints ou bien de bronzes d'appliques, soit une variété de décors raffinés qui élevait l'écriitoire au rang d'objet d'art et de garniture de bureau. L'ensemble des œuvres que nous avons repéré témoigne sans conteste d'un « pouvoir » ornemental fort. Par exemple, des créations comme l'*Ecriitoire avec « le Baiser » de Houdon* (Cat. n° 12), l'*Ecriitoire aux deux égyptiennes* (Cat. n° 22) mais encore, l'écriitoire n° 32 ou les ouvrages de l'orfèvre Odiot (Cat. n° 29 et n° 36), par leur caractère monumental, la richesse et la complexité de leurs décors, nous laissent penser qu'elles devaient dominer visuellement sur les bureaux, et être ainsi d'un grand effet esthétique. Plaisante au regard, les œuvres imposantes étaient mises en valeur par le bureau qui, en les portant, donnait à ces dernières toutes leurs visibilités. A l'inverse, l'écriitoire « s'engageait » par son ornementation à agrémenter ou bien même, à apporter plus de magnificence au

meuble d'écriture. Les écritoires, en particulier celles de grand format, peuvent justement octroyer aux tables de travail un aspect très solennel, majestueux, et à contrario, des écritoires de petites dimensions qui, loin de restituer un caractère ostentatoire, se veulent, sur les bureaux, d'une élégante discrétion. Nous supposons aussi qu'au vue des aspects massifs et généreux de certains bureaux, comme ceux de l'époque Empire réalisé par Jacob-Desmalter⁴¹, l'écritoire pouvait être, par sa forme ou ses décors sculptés, un élément qui apportait plus de légèreté et de gracilité à l'ensemble.

Que ce soit au XVIII^e ou au XIX^e siècle, dans la décoration des intérieurs il y eut toujours une constante recherche d'harmonie. Parfois les formes et décors du mobilier reprenaient celles des lambris, ou encore, les tapisseries des sièges, les couleurs et les dorures des meubles s'accordaient fréquemment avec les revêtements des murs afin d'obtenir un ensemble homogène⁴². Les écritoires ne semblent pas avoir échappé à ce désir de cohérence décorative. En effet, nous pouvons penser que par soucis de raffinement, la plupart des oeuvres s'accordaient aux bureaux ou aux tables qui les accueillait, en adoptant leurs décors. Par exemple, les écritoires couvertes de plaques de porcelaine de Sèvres ne sont pas sans évoquer les meubles fabriqués par l'ébéniste Martin Carlin⁴³. Selon nous, l'écritoire n° 1 de la Wallace collection aurait pu être conçue par cet artiste pour figurer sur l'un de ses bureaux ou secrétaires. L'attribution de cette écritoire à Carlin est probable, car les porcelaines à motifs floraux sur fond vert restent proches de celles appliquées par l'ébéniste, sur des « bonheur-du-jour » des années 1760, dont l'un est visible au Metropolitan Museum of art de New York (ill. n° 1. p. 25)⁴⁴. L'hypothèse selon laquelle l'écritoire s'accorde avec son support, peut être confirmé par l'oeuvre attribuée à René Dubois (Cat. n° 3) qui a très vraisemblablement été prévue pour un bureau plat commandé par Catherine II de Russie (ill. n° 2. p. 25). Le verni vert qui recouvre l'objet d'écriture, les cannelures ondulantes dorées ou les tritons, sont autant de similitudes stylistiques qui rapprochent notre écritoire de cette table de travail estampillée Dubois. D'autres ouvrages pourraient être associés à certains bureaux plats. Par exemple, l'ébéniste Claude Montigny a réalisé, sous le règne de Louis XVI, un bureau en ébène avec en

⁴¹ François-Honoré-Georges Jacob (1770-1841) fait partie d'une grande dynastie de menuisier-ébéniste parisien. Il succéda à son père Georges Jacob (1739-1814) et s'associa avec son frère Georges (1768-1803) pour diriger l'atelier « Jacob frères ». En 1803 à la mort de ce dernier François-Honoré prit le nom de Jacob-Desmalter. Il fut l'un des principaux fournisseurs en meubles de Napoléon I^{er}.

⁴² PRAZ (M.), *Histoire de la décoration d'intérieur*, Paris, Thames & Hudson, 1990, p.171.

⁴³ Martin Carlin (v. 1730-1785), ébéniste originaire d'Allemagne travaillait à Paris. Il devint l'un des plus célèbres ébénistes de la seconde moitié du XVIII^e siècle en se spécialisant dans les meubles agrémentés de porcelaine de Sèvre.

⁴⁴ Il est peu probable que l'écritoire n° 1 ait été posée sur un « bonheur du jour » car elle paraît bien trop grande pour la petite table. Cependant la ressemblance stylistique entre les deux objets nous laisse supposer qu'ils auraient pu se retrouver dans un même intérieur et contribuer ainsi à l'unité décorative du lieu.

ceinture un décor de flots en bronze doré (ill. n° 3. p. 26). Cet ornement rappelle justement celui de l'écritoire n° 6 de ce même artiste. Ainsi, les deux ouvrages sont relativement assortis, et ces similitudes ornementales nous donnent à penser que Montigny, par soucis de cohérence, prévoyait pour chaque bureau une écritoire de même facture. Pour montrer que l'objet est dans le goût de son support, d'autres exemples peuvent être pris, comme l'écritoire n° 7 aux décors de bronze, figurant des petits satyres qui jouent de la flûte dans des feuillages, se rencontre sur un bureau plat de la Wallace collection (ill. n° 4. p. 26) et un secrétaire du J.-P. Getty muséum des années 1780, tous deux attribués à Adam Weisweiler⁴⁵. Là encore la correspondance des décors suggère que c'est sur ce type de meubles que notre écritoire prenait probablement place. L'ornementation du mobilier est donc reprise au niveau des écriitoires. Cette répétition des motifs sur les garnitures de bureau sera largement poursuivie durant le XIX^e siècle. En effet, les palmettes, les rosaces, les couronnes de lauriers et autres motifs en bronze doré caractéristique du style Empire, présent en nombre sur le mobilier, se retrouvaient aussi sur les écriitoires, toujours dans le but d'obtenir une harmonie décorative au sein des intérieurs.

Ainsi, comme beaucoup d'objets d'art, l'écritoire pouvait avoir cette capacité d'agrémenter le meuble d'écriture qui la portait. Mais aussi, en revêtant dans certain cas les caractères stylistiques de son support, elle nous confirme à la fois son rôle de garniture et la recherche, à l'époque néoclassique, d'une harmonie décorative. La recherche décorative de l'écritoire nous semble tout aussi perceptible au niveau des matériaux qui la compose.

1.2.2. Emploi de matériaux précieux.

Toutes les matières ont concouru à la fabrication des écriitoires. Selon les capacités financières du commanditaire, celles-ci pouvaient aller de la plus anodine à la plus précieuse.

Il est intéressant de mentionner qu'il y a toujours eu une production importante d'écritoire en faïence. Très populaire, ces ouvrages en terre cuite fabriqués en série étaient achetés par une clientèle modeste, qui pouvait avoir, à moindre coût, une écritoire imitant la porcelaine. D'autres matériaux économiquement abordables pour le plus grand nombre étaient utilisés à la confection des écriitoires. C'est le cas notamment de la tôle dont l'emploi se généralisa dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Les feuilles de métal pouvaient être émaillées ou peintes

⁴⁵ Adam Weisweiler (1744-1820), ébéniste d'origine rhénane installé à Paris. Ses meubles connurent un grand succès sous le règne de Louis XVI, après la Révolution et durant l'Empire.

d'un décor soigné, comme nous le suggère l'écritoire en tôle du musée des arts décoratifs de Paris (Cat. n° 11). Parallèlement à cette production abondante d'ouvrages simples il y avait des écrivains fabriqués à partir de matériaux luxueux qui s'adressaient à des commanditaires fortunés. L'élément qui revient fréquemment dans la composition des écrivains est le bois, et notamment les essences exotiques. Importés de divers continents depuis la fin du XVI^e siècle, ces bois plus colorés que ceux dits « indigène », étaient recherchés par les menuisiers et les ébénistes pour satisfaire une clientèle toujours avide de nouveauté. Ainsi, dans la période néoclassique, nous retrouvons des écrivains en ébène, amarante, palissandre ou acajou⁴⁶. Ces essences rares et coûteuses étaient souvent employées en placage, autrement dit, elles étaient apposées en fines feuilles sur un bâti en bois indigène – chêne, hêtre, noyer, etc. – (Cat. n° 8, n° 22). Néanmoins pour des « petits » objets comme les écrivains, les essences précieuses pouvaient être travaillées de manière massive. Par exemple, l'écritoire de Marie-Antoinette (Cat. n° 10) ou l'*Écritoire de la bibliothèque de la Malmaison* (Cat. n° 16) sont en bois d'ébène plein, une particularité qu'il faut bien entendu mettre en relation avec la stature des commanditaires. Sur le bois se retrouvaient appliquées, nous l'avons vu, des plaques de porcelaine de Sèvres peintes (Cat. n° 1. c.), mais aussi, des bronzes dorés dont les techniques de ciselure et de dorure furent perfectionnées par des bronziers français tel que Pierre Gouthière dans la seconde moitié du XVIII^e siècle⁴⁷. Déjà appréciées sous le règne de Louis XVI, les appliques en bronze connurent un succès sans précédent durant l'Empire. L'effet recherché était un contraste plaisant entre la rutilance de leur dorure et la couleur sombre ou rougeâtre des bois exotiques sur lesquels elles étaient fixées.

Pour ces écrivains qui mêlaient différents types de matériaux, leur fabrication nécessitait quelquefois la contribution de plusieurs corps de métier. Sous l'Ancien Régime, le système des corporations forçait les ateliers à n'avoir qu'une spécialité, et le système étant si réglementé et les privilèges si défendus, qu'une communauté d'artisans, dans son activité, n'empiétait jamais sur une autre. Il était donc possible de voir un bronzier, un porcelainier, un menuisier et un ébéniste travailler sur une même écritoire. Néanmoins, au XVIII^e siècle il existait un coordinateur qui s'occupait de mettre en mouvement et de réunir ces différents

⁴⁶ Tous ces bois exotiques étaient, sous Louis XVI et durant la période Empire, très à la mode, en particulier l'ébène et l'acajou. En ce qui concerne l'acajou, l'emploi en aurait été réduit en 1806 quant Napoléon I^{er} instaura un blocus continental, pour affaiblir économiquement l'Angleterre. Dire que l'acajou n'était plus utilisé après 1806 serait nous semble-t-il une erreur. Les ébénistes comme les menuisiers avaient dans leurs ateliers des stocks de bois. Il est donc probable qu'après cette date ils aient continué à utiliser avec parcimonie l'acajou, notamment pour des menus ouvrages tel que les écrivains.

⁴⁷ CLOUZOT (H.), *Les arts du métal*, Paris, H. Laurens, 1934, p. 234. Pierre Gouthière (1732-1813) est l'inventeur de la « dorure au mat » qui donnait au bronze l'apparence de l'or. Une technique qui va être largement reprise par son élève Pierre-Philippe Thomire à la fin du XVIII^e siècle et sous l'Empire.

corps de métiers pour produire une écritoire. Cette personne est le « marchand mercier ». Détenant un rôle important dans la création de ces objets d'écriture, il en était aussi le principal vendeur⁴⁸. Un des marchands merciers les plus célèbres du XVIII^e siècle est probablement Simon-Philippe Poirier qui, le premier, eut l'idée d'appliquer sur les meubles d'ébénisterie des décors de porcelaine. Il commandait des plaques à la manufacture de Sèvres et chargeait son collaborateur Martin Carlin de la réalisation de l'ouvrage⁴⁹. D'autres marchands merciers célèbres ont contribué à la création d'écritaires, en particulier le parisien Dominique Daguerre, successeur de Poirier. Selon Peter Hughes, c'est Daguerre qui avait la « propriété » de ces fameux décors de bronze doré aux « satyres jouant de la flûte dans des feuillages » que nous voyons sur l'écritoire n° 7⁵⁰. Ayant collaboré avec Pierre Gouthière, nous pensons que c'est à ce dernier qu'il commandait ce type de bronze. Ensuite Daguerre transmettait les ornements de Gouthière à Adam Weisweiler notamment – dont nous avons vu précédemment que ses meubles en étaient parés – ou à d'autres artisans qui assuraient la réalisation finale de l'objet. Cette collaboration de plusieurs « artiste-artisans » sur un seul ouvrage prend fin après la Révolution, plus précisément en 1791, date à laquelle sont abolies les corporations. A partir de ce moment, les artistes n'ont plus besoin d'intermédiaires, ils peuvent maîtriser toutes les étapes de la création d'un ouvrage et multiplier ainsi, au sein de leur atelier, les spécialités. Par exemple, en 1803 la maison Jacob comptait plusieurs fabriques, dont une de menuiserie en meubles, de sculpture en figures, un atelier de sculpture en ornements, un de tourneur, de peinture et dorure, un atelier d'ébénisterie, d'incrusteur, de polisseur, de ciseleur, de doreurs, un de tapissier et un de serrurier, etc., de quoi leur assurer une totale autonomie⁵¹.

Durant la période néoclassique, d'autres matériaux précieux ont servis à façonner des écritaires, parmi eux, l'argent. Parvenus jusqu'à nous, quelques ouvrages des orfèvres français Biennais et Odier sont entièrement confectionnés avec ce métal (Cat. n° 29 ; n° 30 ; n° 36). Recouvert d'une dorure, ces écritaires dites en vermeille gagnent alors en somptuosité. Enfin, nous devons mentionner l'existence d'objets d'écriture en pierre dure. Au XVIII^e et XIX^e siècles, il semblerait que le travail des marbres et des pierres semi-précieuses fut davantage la spécialité des italiens, et plus précisément des orfèvres et lapidaires romains, dont la dynastie

⁴⁸ HARVARD (H.), *op. cit.*, p. 298.

⁴⁹ HUGHES (P.), *The Wallace collection, Catalogue of furniture*, Londres, The Wallace collection, 1996, t. II, p. 1045. Simon-Philippe Poirier, marchand mercier parisien, commande dans les années 1760 des plaques de porcelaine à Sèvres pour réaliser entre autre des écritaires.

⁵⁰ *Ibid.*, t. II, p. 1118.

⁵¹ GROËR (L. de), *Les arts décoratifs de 1790 à 1850*, Fribourg, Office du livre, 1985, p. 281.

la plus illustre reste sans conteste les Valadier⁵². A la Wallace collection se trouve une remarquable écritoire, aux armes du pape Pie VI, attribuée à Giuseppe Valadier (ill. n° 5. p. 27)⁵³. L'œuvre se compose d'un plateau en porphyre, porté par quatre aigles et ceinturé d'une armature en bronze sur laquelle reposent des camées. Les cinq godets, quant à eux, sont en serpentine grise et vert sombre. Dans le travail des pierres dures, la virtuosité italienne est encore visible au niveau de l'ouvrage attribué au sculpteur et bronzier romain Francesco Righetti (ill. n° 6. p. 27). Là encore, l'écritoire figurant un monument de la Place du Quirinal à Rome, est faite de porphyre et de marbre de couleur⁵⁴. Nous n'avons pas rencontré d'œuvres françaises de la période néoclassique réalisées entièrement avec ce type de matériau. Néanmoins quelques ouvrages présentent des éléments en pierre semi-précieuse, comme l'écritoire n° 7 et *l'Écritoire par Thomire* (cat. n° 28) qui ont leur socle en lapis-lazuli. D'autres ouvrages possèdent une base en marbre (Cat. n° 31), ou bien, des décors de malachite (Cat. n° 38). Les artistes français semblent préférer et davantage maîtriser le travail du bois et du bronze, à celui de la pierre.

Quand nous observons les écritoires aux formes et décors exceptionnelles, confectionnées avec les matières les plus estimables, nous pouvons nous demander si, pour les scriptes, elles servaient vraiment à un usage courant ? Les écritoires monumentales en pierre ou métal précieux nous semblent être au contraire des objets exclusivement ornementaux, qui contribuaient certainement au prestige de leur propriétaire.

1.3 L'écritoire entre objet d'apparat et cadeau diplomatique.

Par leur grandeur et les matériaux qui les composent, certains ouvrages d'écriture pouvaient, nous l'avons évoqué, revêtir un aspect très solennel, voire pompeux. Les écritoires que nous qualifierons alors d'« apparat » étaient pour la plupart conçues pour être données comme présent à une personne de haut rang, ou pour commémorer des faits historiques marquants.

⁵² ALCOUFFE (D.), BARATTE (F.), DION-TENENBAUM, [et al], *Luigi Valadier au Louvre ou l'Antiquité exaltée*, Cat. expo., Paris, RMN, 1994, pp. 24-25. D'origine française, le premier de la dynastie Andréa s'installe à Rome durant le premier quart du XVIII^e siècle. Il eut deux fils Luigi et Giovanni qui reprirent ensemble son atelier. Luigi Valadier (1726-1785) le plus célèbre de la famille se sépara de son frère en 1762. Il eut un fils Giuseppe (1762-1839) devenu architecte, urbaniste et orfèvre. A la mort de son père en 1785, Giuseppe reprit la tête de l'atelier.

⁵³ HUGHES (P.), *op. cit.*, t. II, pp. 1439-1445.

⁵⁴ Tout en étant moins somptueuse, l'écritoire de Francesco Righetti s'inspire largement de l'œuvre de Vincenzo Coacci de 1792 (ill. n° 7. p. 28). Righetti a repris à cet artiste le thème du monument de la Place du Quirinal.

1.3.1 Les écriitoires d'apparats : une fonction purement décorative.

Par définition, les « écriitoires d'apparats » renvoient à tous ces objets précieux et de fastes dont le but principal était d'orner un espace mais aussi, d'impressionner et d'émerveiller le spectateur qui l'observait.

Dans la période néoclassique, l'écriitoire qui répond parfaitement à ces critères est, selon nous, l'œuvre de l'orfèvre romain Vincenzo Coacci⁵⁵. Relativement méconnu, cet artiste italien a pourtant réalisé une des plus belles pièces de l'orfèvrerie européenne (ill. n° 7. p. 28). L'écriitoire majestueuse a été commandée par le Marquis Luigi Ercolani pour être offerte au pape Pie VI⁵⁶. L'œuvre devait célébrer les aménagements réalisés par le souverain pontife dans les années 1780 sur la place du Quirinal, et plus précisément sur la fontaine qui fait face au palais du même nom, ancienne résidence d'été des papes. Effectivement, à cette date, Pie VI fit rajouter un obélisque entre les deux groupes sculptés de Castor et Pollux retenant leurs chevaux cabrés⁵⁷. Dans son écriitoire, Coacci reprend ainsi le nouvel arrangement de la fontaine, et fait de son ouvrage, un symbole de la « politique » d'embellissement de la ville de Rome par Pie VI. L'œuvre est finalement à la gloire de ce pape. Par le simple fait de ses dimensions majestueuses et du luxe de ses matériaux, l'écriitoire n'a probablement jamais servie à une quelconque activité d'écriture. Elle devait être au contraire considérée comme une œuvre d'art à part entière, ou un objet de curiosité que l'on pouvait admirer au même titre qu'un tableau ou une sculpture.

Cet aspect purement décoratif nous semble tout aussi visible pour des œuvres de production française. Nous pouvons une nouvelle fois reprendre l'exemple de l'*Ecriitoire de Tchesmé* réalisée à la fin des années 1770 (Cat. n° 5). Dans cet ouvrage, un décor chargé domine amplement les outils d'écritures qui, en définitive, semblent être présents juste pour nous confirmer l'appartenance de cet objet d'art à la catégorie des écriitoires. Là encore, nous pensons avec conviction que l'œuvre n'était pas prévue pour un usage quotidien. Néanmoins, nous n'avons pas la certitude que l'écriitoire par de Mailly, tout comme celle par Coacci, n'ait jamais servi. Nous avancerons donc avec prudence que ces objets de prestige auraient pu être utilisés lors d'évènements importants comme par exemple la signature d'un traité. Formant un

⁵⁵ *The Age of Neo-Classicism*, Cat. expo., Londres, Arts council of Great Britain, 1972, pp. 835-836. Vincenzo Coacci (1756-1794) a fait son apprentissage chez Luigi Valadier. Il a été maître orfèvre probablement à partir de 1782.

⁵⁶ Pie VI (1717-1799), pape de 1775 à 1799.

⁵⁷ Les statues équestres de Castor et Pollux, appelées « groupe des Dioscures », sont des répliques romaines du IV^e siècle, d'œuvres grecques du V^e siècle av. J.-C. Elles ont été trouvées dans les thermes de Constantin. L'obélisque découvert en 1527 ornaît à l'origine l'entrée du mausolée d'Auguste.

petit monument, l'*Ecritoire de Tchesmé* a un rôle ornemental doublé d'une fonction commémorative. En effet, Catherine II de Russie l'avait offerte au chapitre de Saint Georges pour célébrer la victoire d'une bataille contre les turques. L'écritoire rappelle donc un évènement historique, mais aussi, elle revêt une dimension politique en affirmant la puissance de l'Empire Russe et la grandeur de son impératrice, plusieurs fois représentée dans les décors de l'objet. A ce propos, la glorification d'un personnage ou d'une nation au niveau des écritoires va être accentuée, nous le verrons, sous le Premier Empire français.

L'écritoire dite d'apparat redouble de magnificence, par conséquent, nous sommes loin du simple ouvrage fonctionnel destiné à servir l'écrivain. D'avantage objet de curiosité, ce type d'œuvre était apprécié au XVIII^e et surtout au XIX^e siècle pour être offerte, notamment dans un contexte diplomatique.

1.3.2 Des ouvrages utilisés comme cadeaux diplomatiques.

Nous l'avons déjà constaté avec l'*Ecritoire de Tchesmé* et l'œuvre de Coacci, l'écritoire s'offrait fréquemment du fait, sans doute, de sa double qualité d'objet à la fois utilitaire et de luxe, pouvant flatter ou souligner l'importance de la personne qui la recevait.

C'est néanmoins sous la période Empire que l'écritoire devint en quelque sorte un cadeaux à la mode, que l'on aimait donner lors de grandes occasions. Par exemple, en 1808, la reine Hortense, épouse de Louis Bonaparte, commande à l'orfèvre Biennais une écritoire, ornée d'une miniature la représentant avec ses enfants (Cat. n° 21), pour l'offrir à Napoléon I^{er} à l'occasion de son anniversaire le 15 août de la même année⁵⁸. Le fait que nous retrouvons sur l'ouvrage une image d'Hortense et de ses deux fils, laisse supposer que l'œuvre avait pour but d'attirer l'attention de Napoléon. Dans un contexte de cour ou bien même de rivalités au sein de la famille impériale, il était bon d'avoir les faveurs de l'empereur. Ainsi, offrir une écritoire pouvait être un moyen comme un autre d'entretenir de bonnes relations avec le pouvoir. Certains ouvrages avaient des enjeux moindres, comme les somptueux écritoires achetées à Odier dans les années 1812 par Maria Letizia Bonaparte, pour être offertes à ses fils Joseph et Jérôme (Cat. n° 29). Toujours sous l'Empire, les objets d'écriture utilisés comme présents servaient aussi à célébrer des évènements particuliers. La preuve en est apportée par le projet attribué à Charles Percier, d'une écritoire destinée à être offerte à

⁵⁸ NOUVEL-KAMMERER (O.), éd, *Symbols of power*, Cat. expo., New York, Abrams, 2007, p. 309.

l'impératrice Marie-Louise, après la naissance du roi de Rome. La réalisation devant être confiée à Biennais, l'œuvre par son décor commémorait le jour heureux de l'avènement du fils héritier tant entendu de Napoléon I^{er} (ill. n° 34 p. 76).

Enfin, l'écritoire pouvait faire office de cadeau diplomatique, et dans ce cas précis, elle devait être luxueuse afin non seulement d'impressionner la personne qui recevait l'objet, mais aussi, de lui signifier un certain respect ou une reconnaissance. En 1804, lorsque le pape Pie VII vint à Paris pour sacrer l'empereur Napoléon, il reçut parmi de nombreux présents « deux écri-toires réalisées par Biennais, l'un d'acajou à double gorges de bois d'ébène et la seconde en vermeil ciselé, garnie de quatre encriers et accompagnée de deux couvres papiers »⁵⁹. A partir de cette succincte description, et en sachant que c'est l'un des plus éminent orfèvre de l'Empire qui a confectionné les deux ouvrages, nous supposons que ces derniers étaient de grande dimension et d'une facture remarquable. Offrir des écri-toires permettait à l'empereur de montrer le savoir faire des artistes et artisans français, et plus largement, d'afficher le faste et la grandeur du nouveau régime, capable de produire des œuvres prestigieuses. Quelques années plus tard, sous la Restauration, Louis XVIII offrit à nouveau au pape Pie VII une écri-toire de la main de l'orfèvre Odiot, dont le décor reprenait le thème de l'Apollon Musagète. Ce présent diplomatique était vraisemblablement identique à l'écritoire de Talleyrand (Cat. n° 36)⁶⁰.

Ainsi l'écritoire est probablement l'objet d'art qui rassemble le plus de fonctions. Tout en étant un ouvrage de rangement qui se voulait pratique, elle gardait un aspect esthétique marqué, en devenant l'une des principales garnitures de bureau.

Qu'elles soient utilitaires, décoratives ou d'apparat, les écri-toires de la seconde moitié du XVIII^e et du début du XIX^e siècle sont dans l'ensemble parées d'ornements qui traduisent une appartenance au « goût néoclassique ». Il serait donc maintenant intéressant d'observer et de déterminer concrètement les caractéristiques des écri-toires néoclassiques, en commençant par suivre, au niveau de ces objets, les premières apparitions des formes et décors qui soulignent un retour au classicisme.

⁵⁹ GRANDJEAN (S.), *L'orfèvrerie du XIX^e siècle en Europe*, Paris, Presse Universitaire de France, 1962, p. 57. Il ne reste aucune trace de ces deux écri-toires qui auraient été offertes au pape Pie VII (1742-1823, pape de 1800 à 1823). *Ibid.*, p. 79. En plus des deux écri-toires, Pie VII reçut de Napoléon I^{er} la *tiare* en or et pierre précieuses créée par l'orfèvre Henry Auguste (1759-1816).

⁶⁰ FOUCAUD (E.), *Les artisans illustres*, Paris, Bethune et Plon, 1841, p. 404. Dans cet ouvrage il est mentionné que l'orfèvre Odiot avait réalisé « un encrier représentant Apollon et les neuf Muses que Louis XVIII envoya au pape Pie VII, et qui fit l'admiration de tous les artistes de Rome ». Nous pouvons penser que l'écritoire envoyée par le roi au pape est un cadeau qui rentre dans un long processus de normalisation des relations entre la France et la papauté, après de nombreuses et graves tensions sous le régime de Napoléon Bonaparte.



ill. n° 1.
Bonheur-du-jour, Martin Carlin, 1768. Chêne, bois de tulipe, amarante, bronze doré. H: 82,6 cm; L: 65,7 cm; Pr. :40,6 cm. New-York, Metropolitan Museum of art. Table identique au musée Nissim de Camondo.



ill. n° 2.
Bureau plat d'époque Louis XVI, René Dubois (1737-1799), Chêne laqué vert et or. H: 76,2 cm ; L: 143,5 cm; Pr.: 73 cm. Londres Wallace Collection.



ill. n° 3.

Bureau plat, Philippe-Claude Montigny, v. 1780. Ebène, bronze doré.
H: 77,5 cm; L: 129,5; Pr.: 66 cm. Coll. part. Meuble à rapprocher de l'écritoire n° 6.



ill. n° 4.

Bureau, attribué à Adam Weisweiler, v. 1785. Londres, Wallace collection. A rapprocher de l'écritoire n° 7.



ill. n° 5.

Ecritoire italienne, attribuée à Giuseppe Valadier, v. 1785. Bronze doré, porphyre, serpentine, pâte de verre. H: 26,5; L: 48,5 cm Pr.: 46,8. Londres, Wallace collection. Les aigles qui portent le socle, et les receptacles en forme de « sarcophages » antique, avec des têtes de lion, sont caractéristique de l'art des Valadier. Mais encore, les cammées en pate de verre positionnent cet ouvrage dans le style néoclassique. Tous les éléments de l'écritoire étaient amovible et se rangaient dans la malette de transport ci-dessus.



ill. n° 6.

Ecritoire en pierre dure, attribuée à Francesco Righetti (1738-1819), début du XIX^e siècle. Porphyre, marbre jaune de Sienne, bronze doré. H : 46 cm ; L : 44 cm ; Pr. : 35 cm. Coll. part. Vendu chez Christie's en 2005. Elle représente les deux statues équestres et l'obélisque qui se trouve devant la fontaine, en forme de vasque, de la Place du Quirinal à Rome. Les groupes équestres dissimulent les godets, et comme l'obélisque, ils servent de presse-papiers.



ill. n° 7.

Ecritoire figurant un monument du Quirinal, Vincenzo Coacci (1756-1794), 1792. Argent, vermeil, lapis-lazuli, marbre « rouge antique ». H : 67,9 cm ; L : 52,1 cm ; Pr. : 37,5. Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts. L'encrier et la boîte à sable se trouvent sous les groupes équestres. Œuvre accompagnée de son coffret de transport.



II. Les prémices du style néoclassique dans l'écritoire française.

Au niveau des arts, la volonté de restaurer un goût classique se fait ressentir dans les années 1750, période où la France est encore artistiquement imprégnée du style Rocaille. C'est l'architecture qui manifeste en première ce retour aux formes « simples et nobles de l'Antiquité », puis, étroitement dépendant de ce domaine majeur de l'art, le mobilier et des objets tels que l'écritoire vont par mimétisme adopter ce changement. Ce rapport entre l'architecture et les arts décoratifs sera d'ailleurs perceptible au niveau de l'ornementation de nos ouvrages d'écriture. A la fin du règne de Louis XV et au début de celui de Louis XVI – soit les décennies 1760-1770– va se mettre petit à petit en place un langage formel et ornemental néoclassique, dont il semble intéressant maintenant d'en observer les caractéristiques.

2.1 Le retour à des formes plus assagies.

L'opposition à l'« affaiblissement des idéaux esthétiques » perçu dans les extravagances de l'art rocaille, et parallèlement, l'intérêt passionné pour les antiquités gréco-romaines, vont favoriser et encourager l'émergence du néoclassicisme en France.

2.1.1. Une opposition au « style Rocaille ».

Issu du baroque et s'apparentant au style Louis XV, l'art rocaille a été fort apprécié dans les arts décoratifs de la première moitié du XVIII^e siècle. Les ouvrages appartenant à ce mouvement ont pour particularité de présenter des formes contournées voire même dissymétriques, ou domine parfois une abondante ornementation naturaliste, qui se plaît à reproduire avec fantaisie la sinuosité et l'aspect déchiqueté des feuillages. Une écritoire se trouvant au musée du Louvre, datant environ des années 1740, peut nous donner un aperçu intéressant sur la spécificité du décor rocaille (ill. n° 8. p. 44). Avec une apparence générale que nous pourrions qualifier de « sobre », cette écritoire au charme féminin est pleine de délicatesse et de légèreté. D'un profil mouvementé jouant sur les courbes et les contre-courbes, le plateau de l'écritoire est ceinturé par une armature en bronze ciselé de feuillages longilignes, et porté par quatre pieds à motif végétal tourmenté. C'est justement cet aspect

irrégulier et agité des œuvres rocaille qui vont commencer à « lasser » au milieu du XVIII^e siècle. A cette période, des critiques vont s'élever et dénoncer le caractère irrationnel, artificiel et antinaturel du rocaille. En France, les premiers à rejeter cet art seront de grands collectionneurs d'antiques comme le comte de Caylus, des graveurs et éditeurs tel que Pierre-Jean Mariette, et bien entendu des architectes dont Jacques-Germain Soufflot⁶¹. Ces personnes précisément se sont opposés aux extravagances du rocaille pour prôner une «réforme du goût» dans laquelle domineraient l'ordre et le Beau classique considéré comme universel. Pour Mario Praz, le premier évènement concret qui montra cette volonté de revenir au classicisme fut le voyage en Italie du futur marquis de Marigny⁶². De 1749 à 1751, avant de prendre la direction de l'administration des bâtiments royaux, Abel-François Poisson de Vandière⁶³, frère de Madame de Pompadour, fut envoyé en Italie pour se former et étudier l'art des Anciens, avec l'architecte Soufflot, le graveur Charles-Nicolas Cochin et l'abbé Leblanc. Pour ce voyage d'étude, ils se sont rendus à l'Académie de France à Rome, avant de réaliser le « Grand Tour » en passant par les fouilles d'Herculanum. Ils ont donc eu la possibilité de s'imprégner non seulement de l'art antique mais aussi, des grandes œuvres de la Renaissance italienne. De retour en France le futur marquis de Marigny favorisa l'adoption, – sans jamais revendiquer un pur retour à l'antique– des formes classicisantes dans l'art français. La nécessité du classicisme sera encore affirmée par Cochin dans sa fameuse *Supplication aux orfèvres, ciseleurs, sculpteurs en bois pour les appartements et autres, par une Société d'Artistes*⁶⁴. Publiée dans le Mercure de France en 1754, la supplique de Cochin appelle les artistes à faire preuve de bon sens « en ne torturant plus ce qui devait être carré », et à « revenir aux formes droites et se remettre sur la voie du bon goût des siècles précédents ». Il y a donc en France dans les années 1750 un contexte ou un courant, favorable à un retour au classicisme. Cet état d'esprit va par la suite perdurer et s'accroître avec notamment la diffusion des publications résultantes des découvertes d'Herculanum, et surtout,

⁶¹ Le comte de Caylus (1692-1765) était un grand collectionneur français d'antiquités grecques, romaines mais aussi étrusques et égyptiennes. Défenseur du retour au goût classique, il publia sept volumes de son « Recueil d'antiquités » entre 1752 et 1757. Pierre-Jean Mariette (1694-1774) était un éditeur français prônant un retour au classicisme. Aussi collectionneur, il possédait une importante collection de dessins de la Renaissance et du XVII^e siècle. Jacques-Germain Soufflot (1713-1780) est un architecte français qui a très tôt été sensible au classicisme, puisque de 1731 à 1738, il étudia l'Antiquité à l'Académie de Rome, ainsi que les œuvres de Palladio.

⁶² PRAZ (M.), *op. cit.*, p. 125.

⁶³ Abel-François Poisson de Vandière (1727-1781) deviendra marquis de Marigny en 1754.

⁶⁴ Charles-Nicolas Cochin (1715-1790) est un graveur français. Lorsqu'il est parti en Italie avec le futur marquis de Marigny, il a pu voir les fouilles d'Herculanum et étudier quelques objets et des fragments de peinture mis à jour. De cette étude, il a publié en 1754 un ouvrage intitulé, « Observation sur les antiquités de la ville d'Herculanum ».

avec les écrits du théoricien Winckelmann, qui vont affirmer, dans la décennie 1760, la supériorité du modèle Antique, établissant de ce fait les fondements du style néoclassique.

Ainsi la période 1750-1760 est marquée par les débuts d'un retour à l'ordre et à la simplicité. Par conséquent, le style rocaille est progressivement abandonné aux profits de nouveaux critères esthétiques plus classiques, intimement liés à la redécouverte de l'art de l'Antiquité par des collectionneurs, des architectes et des théoriciens. Les écritoires conçues à partir des années 1760 apportent un témoignage intéressant sur ce changement de style. Nous allons donc voir concrètement, les premières marques du néoclassicisme naissant dans ces objets de l'écrit.

2.1.2. Des écritoires aux lignes et décors simplifiés.

Dans les écritoires françaises, la première marque d'un retour au classicisme va être essentiellement visible dans le changement formel de l'objet. Effectivement, aux alentours de 1760, les écritoires adoptent à l'image des meubles, des formes sobres et géométriques en tendant principalement vers un format rectangulaire, une configuration qui ne variera quasiment plus jusqu'au XIX^e siècle⁶⁵. Prenons l'exemple de l'*Ecritoire de la Wallace Collection* (Cat. n° 1), datée de 1762. Nous constatons avec évidence l'abandon des courbures et des mouvements du rocaille pour un retour à des formes plus rationnelles faites de lignes et d'angles droits, généralement soulignés par des moulures. Ainsi dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'écritoire perd quelque peu sa légèreté et revêt, au contraire, une silhouette plus massive et « compacte ». Nous préciserons que l'écritoire n° 1 laisse percevoir à travers ses décors raffinés de guirlandes de fleurs, « un ton » encore rocaille, nous confirmant donc que ce style a persisté encore quelque temps parmi les nouvelles formes classiques. Les ouvrages offrant une juxtaposition du Rocaille avec un art plus néoclassique sont communément considérés comme appartenant au « style Transition »⁶⁶.

L'aspect simple des écritoires du début du néoclassicisme va être accentué par des décors qui aspirent à davantage de sobriété. Effectivement, hormis l'*Ecritoire de Tchesmé*, la plupart des

⁶⁵ Que se soit au début du néoclassicisme ou sous la période Empire, la forme rectangulaire sera la plus répandue dans les écritoires françaises. Si la ligne droite domine l'ensemble des objets, il y a tout de même quelques rares œuvres qui proposent des formes singulières, comme par exemple l'*Ecritoire par Dubois* (Cat n° 3) destinée à la cour Russe. A ce propos, il semblerait que se soit avant tout les souverains étrangers qui commandaient les œuvres les plus audacieuses aux artistes français, et l'*Ecritoire de Tchesmé* peut encore nous le confirmer.

⁶⁶ DROGUET (A.), *Les styles Transition et Louis XVI*, Paris, L'Amateur, 2005. La caractéristique première du style Transition est l'abandon du Rocaille au profit d'un goût d'inspiration néoclassique. Ce style se développa dans la seconde moitié du règne de Louis XV et au début du règne de Louis XVI.

œuvres des années 1760-1770 sont marquées, par une sorte de « retenue ornementale » qui n'enlève en rien de leur élégance. Les ouvrages agrémentés de porcelaine, comme l'écritoire n° 1, rendent bien compte de ce retour à une sagesse décorative. Tout en étant raffinée, cette catégorie d'écritoirs présente des plaques lisses et de formes sommaires, soit rectangulaires ou carrées. Les décors simplifiés sont tout aussi présents au niveau des œuvres parées de bronze, comme l'écritoire n° 2 dont l'unique ornement, une frise d'entrelacs dorés, se répète sur toutes les faces de l'objet. Parfois, les décors de bronze se veulent plus discrets, à l'image de ceux de l'écritoire du musée Nissim de Camondo (Cat. n° 8) qui forment des rinceaux dont la finesse semble avoir été choisie pour mettre en valeur la préciosité de leur support d'ébène. Les décors des premières écritoirs néoclassiques s'opposent donc à l'exubérance Rocaille, et ce sentiment d'ordre qui règne dans les œuvres est avant tout traduit par la symétrie, une marque significative du retour au classicisme. Pour l'ensemble des écritoirs composant notre catalogue, nous observons avec évidence que les éléments ou décors qui les agrémentent sont disposés de façon équilibrée. Autrement dit, chaque motif a son pendant de manière à donner à l'écritoire un aspect harmonieux. Parfois cette symétrie se veut presque parfaite comme nous le prouve les bronzes d'applique de l'écritoire attribuée à Gouthière (Cat. n° 7).

Ainsi, pour les écritoirs des années 1760-1770, nous retrouvons tous les critères esthétiques défendus par les partisans du classicisme soit, les lignes strictes et épurées, l'ordre, l'équilibre mais aussi la sobriété et la simplicité de l'ornementation. C'est justement dans cette « clarification » ornementale que le goût néoclassique s'impose, en transmettant aux écritoirs des décors composés essentiellement de motifs issus du vocabulaire décoratif de l'architecture antique.

2.2 Un goût marqué pour les motifs architecturaux.

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle les artistes se tournent vers l'Antiquité et plus précisément son architecture qui devient la première source d'inspiration dans l'élaboration d'un répertoire ornemental néoclassique. L'omniprésence des motifs architecturaux au niveau des écritoirs, va être effective à la fin du règne de Louis XV et se poursuivra à l'époque de Louis XVI, avec une intrusion plus marquée des décors végétaux, quitte parfois à créer, nous le verrons, des ensembles étonnants.

2.2.1. Des ornements empruntés à l'architecture antique.

Les motifs architecturaux antiques présents sur les écritoires sont la principale marque de leur appartenance au style néoclassique. Le retour à l'Antiquité a commencé par une redécouverte des monuments de la Grèce. Effectivement, dès les années 1750, l'intérêt croissant pour l'architecture grecque fut confirmé par la parution de plusieurs études à ce sujet. Nous pouvons donner l'exemple de l'architecte Julien-David Le Roy, qui, en 1758, étudia les monuments hellénistique et publia en France un recueil intitulé « Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce ». C'est en partie avec ces architectes et ce type de publication que se développa, dans les arts décoratifs, un goût esthétique dénommé style « à la grecque », considéré comme un prélude au mouvement néoclassique⁶⁷. Dans le volume de Le Roy se trouvait en particulier des planches de façades de temples doriques. Important symbole du nouveau goût, le dorique sera l'ordre le plus apprécié dans les premiers temps du néoclassicisme, du fait de son aspect dépouillé qui répondait pleinement à cette recherche de simplicité classique. Dans les écritoires, l'intérêt pour le premier des ordres grecs est perceptible dans l'utilisation des triglyphes. Ornaments caractéristiques de l'entablement des temples doriques, ils sont adoptés pour servir notamment de piétement à l'écritoire du Musée Nissim de Camondo (Cat. n° 4) ou orner l'écritoire n° 9, plus tardif. Le goût « à la grecque » est d'avantage visible pour les ouvrages rectangulaires simplement couverts, sur leur ceinture, d'une large frise décorative en bronze doré. L'*Écritoire de la collection Calouste Gulbenkian* (Cat. n° 2) et l'ouvrage de Montigny (Cat. n° 6) témoignent du succès, dans les années 1760-1770, des entrelacs, des postes, et autres motifs géométriques et stylisés qui fleurissaient, à l'origine, sur les architectures grecques puis romaines. Ces imposantes frises continueront d'être à la mode sous le règne de Louis XVI comme nous le laisse penser l'*Écritoire de Marie-Antoinette* ornée d'entrelacs ajourés (Cat. n° 10). Pendant toute la seconde moitié du XVIII^e siècle, d'autres ornements issus de l'art gréco-romains apparaissent en nombre mais de manière plus discrète sur les écritoires, tel que les torsades (Cat. n° 3), les séries de piastres (Cat. n° 4), de perles (Cat. n° 9), ou bien, les oves et les godrons (Cat. n° 12). Nous précisons encore, que les cannelures issues des colonnes antiques étaient des motifs très présents dans les décors « à la grecque », comme nous le montre l'*Écritoire par Dubois* (Cat. n° 3), parée de cannelures ondulantes à listels. A travers ces multiples exemples, nous

⁶⁷Le goût « à la grecque », apparaît vers 1760 et se déploya dans les arts décoratifs jusque dans les années 1780.

mesurons combien les premières écritoires françaises néoclassiques étaient particulièrement imprégnées du langage architectural antique.

La variété des motifs architecturaux suggère des sources d'inspirations nombreuses pour les artistes néoclassiques. Il nous semble que les architectes du XVIII^e siècle ont joué un rôle important dans la propagation en France et dans toute l'Europe des décors de l'Antiquité. Les recueils de dessins, qu'ils publiaient suite à des études de monuments, étaient diffusés dans les ateliers et fournissaient de ce fait d'innombrables modèles. Nous avons donné précédemment l'exemple de Le Roy qui proposa des relevés archéologiques de la Grèce, cependant il nous paraît plus certain que la majorité des motifs antiques venaient d'Italie, plus précisément de Rome. Effectivement, il est intéressant de souligner notamment l'importance des artistes français, résidents à l'Académie de France au palais Mancini, dans l'élaboration d'un répertoire ornemental néoclassique. Durant leur séjour dans la ville éternelle, ces derniers avaient facilement accès aux monuments romains ou à divers vestiges tels que des fragments d'architecture, des bas-reliefs ou des sarcophages, qui offraient une quantité de motifs. Ils en effectuaient les relevés, élaborant ainsi des recueils dans lesquels le bronzier, les ciseleurs et les orfèvres pouvaient puiser des idées de décors pour leurs ouvrages d'art. Nous pouvons néanmoins affirmer avec certitude que dans cette seconde moitié du XVIII^e siècle, c'est le graveur et architecte vénitien Piranèse qui a tenu le rôle le plus important dans la diffusion des modèles antiques et donc, dans le développement du goût néoclassique. Dans les années 1740, ce dernier travaillait à Rome et se passionnait autant pour les antiquités de la ville que pour l'architecture des XVI^e et XVII^e siècles. Par le biais de la gravure et de ses contacts avec des architectes français pensionnaires de l'Académie, Piranèse parviendra à diffuser en France ses dessins, qui serviront d'exemples pour les artistes néoclassiques⁶⁸. A partir de ses études sur les antiquités romaines, il a publié de nombreux ouvrages dont quelques uns célèbres comme « Antichità Romane » dès 1756, « Della Magnificenza ed architettura de' Romani » de 1761, ou encore, « Diverse maniere d'adornare i cammini » de 1769. Piranèse proposait dans ces volumes, une variété d'ornements telle que les frises décoratives issues des tombes étrusques, qui se trouvent dans la publication de 1761 (ill. n° 9 p. 44). Ainsi, nous pouvons concevoir que ce genre de motif aurait pu facilement servir de modèle aux

⁶⁸ FICACCI (L.), *Piranesi, The Etchings*, Londres Taschen, 2006, p. 19. A Rome, Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) avait son atelier dans la via del Corso, en face de l'Académie de France. Lieu de passage et d'échange culturel Piranèse put établir des contacts avec des pensionnaires de l'Académie comme l'architecte Clérisseau (1722-1820) ainsi que des architectes étrangers notamment l'écossais Robert Adam (1728-1792). C'est par ces multiples contacts que les modèles de Piranèse furent connus et divulgués dans l'Europe du Nord. Nous suggérerons encore que la transmission des gravures piranesiennes s'est probablement accélérée en France après sa mort en 1778, quand son fils Francesco ouvrit son atelier à Paris et qu'il apporta avec lui les gravures de son père.

artisans qui appliquaient sur la ceinture des écri-toires, de larges frises géométriques en bronze doré. Pour prendre un exemple concret, l'*Encrier de Marie-Antoinette* (Cat. n° 9. b) présente un décor d'entrelacs à perles qui pourrait être rapproché, selon nous, de la frise dessinée et gravée par Piranèse dans son recueil de 1761 (ill. n° 10. p. 44). Il serait toutefois imprudent d'affirmer que l'auteur de l'écri-toire a repris précisément ce modèle piranésien. Néanmoins, cet exemple peut nous montrer que c'est avec ce type de gravure que les artistes du XVIII^e siècle se sont constitués un répertoire ornemental néoclassique pour renouveler l'esthétique de leurs œuvres.

Ainsi, en reprenant un vocabulaire ornemental issu de l'architecture antique, les artistes français ont porté les écri-toires sur la voie du classicisme. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'appartenance des objets de l'écrit au mouvement néoclassique va être tout aussi visible dans l'emploi des décors végétaux. Venant également du domaine de l'architecture, ceux-ci seront utilisés, nous le verrons, avec abondance sous le règne de Louis XVI.

2.2.2. Omniprésence des ornements végétaux.

Décors majeurs du style Rocaille, les ornements végétaux n'ont cependant pas été abandonnés avec l'arrivée du néoclassicisme. Au contraire, les motifs de feuillages étaient toujours présents, mais disposés sur les œuvres d'une manière ordonnée et équilibrée.

Dans les premières écri-toires manifestant un goût néoclassique, nous voyons apparaître la feuille d'acanthé, l'ornement le plus caractéristique de l'Antiquité. Sur les écri-toires à plaques de porcelaine des années 1760 (Cat. n° 1) nous retrouvons des acanthés appliquées sur les volutes rentrantes des consoles qui ornent les angles, ainsi que sur le dessus des couvercles fermant les godets⁶⁹. Pour ces œuvres, elles sont utilisées avec mesure, et, sans jamais l'envahir, elles lui donnent un aspect élégant et fini. Sous Louis XVI l'acanthé continue d'être employée comme nous le suggère l'*Encrier de Marie-Antoinette* (Cat. n° 9. b.). D'autres motifs végétaux inscrivent l'écri-toire dans le mouvement néoclassique, comme les rinceaux. Décor classique par excellence, ces branches de feuillage s'enroulant le long d'une ligne tirent là encore leur origine de l'Antiquité. La présence des rinceaux sur l'écri-toire réalisée par

⁶⁹ Nous noterons que la console à volutes est un élément architectonique déjà présent dans l'architecture romaine. Elle a été reprise à la Renaissance, notamment dans les constructions de Michel-Ange (console monumentale de la bibliothèque Laurentienne), au XVII^e siècle, mais aussi dans l'architecture Baroque. Comme la feuille d'acanthé, la console fait donc partie de ces éléments architecturaux qui ont traversé les époques et les styles et qui continuent d'être présents dans le mouvement néoclassique.

Dubois (Cat. n° 3), ou bien l'*Écritoire de Tchesmé* (Cat. n° 5) constitue l'une des marques les plus reconnaissable d'un retour au classicisme, cependant, ils se veulent discrets au milieu d'un décor parfois surchargé tel que le montre l'écritoire n° 5. Les enroulements végétaux apparaissent davantage élaborés pour les ouvrages appartenant au style Louis XVI, comme nous le confirme l'œuvre attribuée à Gouthière (Cat. n° 7), dans laquelle nous voyons des feuillages occuper toute la ceinture ainsi que la panse des vases contenant l'encre et le sable. Pour ce type d'ornement, les sources d'inspiration auprès des artistes étaient innombrables. Effectivement, à l'instar des frises décoratives géométriques, les rinceaux pouvaient être étudiés et recopiés sur les vestiges antiques italiens. Piranèse en a justement proposé plusieurs exemples dans ses recueils, dont nous supposerons, là encore, qu'ils auraient pu servir de référence aux artisans français confectionnant les décors des écriitoires (ill. n° 11. p. 45). Pour des motifs de rinceaux, les artistes du XVIII^e siècle avaient aussi, comme source d'inspiration, les célèbres Loges du Vatican peintes par Raphaël vers 1518. Ces décors à fresque composés d'arabesques offraient assurément une diversité d'enroulements végétaux. Même si certains artistes français n'avaient pas accès à l'œuvre de Raphaël, ils pouvaient toujours se référer aux volumes des « Loggie di Rafaele nel Vaticano », diffusés dès 1770 à Paris et dans lesquels on retrouvait les décors des Loges, gravés par Giovanni Volpato⁷⁰. Ainsi, c'est avant tout les édifices antiques et les oeuvres de la Renaissance italienne qui semblent avoir attiré le plus l'attention des créateurs néoclassiques. Néanmoins, nous supposerons également que l'art du XVII^e siècle, notamment le classicisme français a suscité l'intérêt des artistes de cette seconde moitié du XVIII^e siècle. Pour reprendre l'exemple de l'écritoire réalisé par Gouthière (Cat. n° 7), le décor des satyres et des rinceaux n'est pas sans rappeler un dessin du français Jean Lepautre daté de 1665 environ, et qui fut publié à Paris en 1751 par l'éditeur Charles-Antoine Jombert dans le premier des trois volumes des *Œuvres d'architecture de Jean Lepautre* (ill. n° 12. p. 45). Il est vrai que nous retrouvons des formes de feuillages presque identiques, ainsi qu'un même esprit de légèreté et de mouvement, laissant envisager l'idée que Gouthière avait éventuellement connaissance des publications de Jombert, et qu'il aurait donc pu prendre en modèle ce type précis de dessin pour réaliser sa frise de bronze.

Hormis les feuilles d'acanthé et les rinceaux, d'autres motifs végétaux traduisant un goût néoclassique font leur apparition dans les écriitoires. Par exemple, pour les godets munis d'un

⁷⁰ GILET (A.), éd., *Giovanni Volpato, Les Loges de Raphaël et la Galerie du Palais Farnèse*, Cat. expo., Tours, Silvana, 2007, p. 89. C'est le pape Clément XIII qui lança en 1760 le projet de faire graver, dans des publications luxueuses, l'ensemble des décors des Loges du Vatican. Il chargea le graveur italien Giovanni Volpato (1735-1803) de cette fastidieuse entreprise qui s'acheva en 1774. Les volumes de Volpato ont largement contribué à diffuser en France les « motifs raphaéliques » enrichissant de la sorte le répertoire ornemental néoclassique.

couvercle, la prise prend habituellement la forme d'une pomme de pin ou d'une petite grappe de fruits. Mais aussi, aux alentours de l'année 1770, apparaît sur les ouvrages, des épais tores de lauriers, ainsi que des festons, autrement dit des guirlandes de feuilles ou de fleurs suspendues en forme d'arc (Cat. n° 4)⁷¹. Les tores comme les festons deviendront d'ailleurs des ornements majeurs du style Louis XVI, à l'image de ceux visibles sur l'écritoire n° 9. A la fin des années 1770, sous l'impulsion de Marie-Antoinette, s'effectue une sorte de retour à la nature qui oriente le goût vers plus de légèreté. Ainsi, dans les arts décoratifs, les motifs architecturaux côtoient désormais de délicats rubans, des couronnes ou des entrelacs de fleurs, et bien d'autres motifs floraux, qui donne au style Louis XVI un ton classique élégant. L'écritoire à porcelaines du J.-P. Getty Museum (Cat. n° 1. b), avec ses décors de joncs enrubannés, de fleurs et d'oiseaux multicolores, semble parfaitement montrer cette variante esthétique du dernier quart du XVIII^e siècle privilégiant des motifs fins et charmants. Pour l'écritoire n° 7 de la décennie 1770-1780, les pampres de vignes et les festons fleuris dans lesquels virevoltent des oiseaux, donnent même à l'œuvre un accent frivole qui laisse supposer une persistance de l'« esprit Rocaille ». Nous noterons aussi que ces motifs donnant un caractère léger et élégant aux œuvres, tranchent avec la sobriété et l'aspect parfois lourd des décors « à la grecque » encore visible sur l'*Écritoire de Marie-Antoinette au Petit Trianon*, des années 1780 (Cat. n° 10).

Dans les écritoires néoclassiques, les motifs végétaux tiennent donc une place importante. Ces derniers ont pour ainsi dire, contribué à ouvrir dans le mouvement une parenthèse cher à Marie-Antoinette, celle d'un retour à la nature. Ils ont aussi apporté à l'écritoire du charme et de la finesse, deux particularités du style Louis XVI. Cependant, il est intéressant d'observer que les ornements végétaux ou architecturaux étaient parfois disposés et associés entre eux de façon étonnante, dévoilant ainsi une autre facette du néoclassicisme.

2.2.3. Des motifs employés de manière originale.

Précédemment nous avons davantage mis l'accent sur la cohérence et la rigueur du décor néoclassique, où tout est ordre et équilibre. Néanmoins, aux vues de quelques écritoires, force

⁷¹ Que se soit les festons ou les tores, ces deux motifs sont eux aussi issus de l'Antiquité. Selon Anne Droguet (*Les styles Transition et Louis XVI*, 2005) se serait le bronzier français Philippe Caffieri (1714-1774) qui aurait lancé la mode, dans les arts décoratifs, des épais tores de lauriers. A ce propos, ce motif du tore de laurier aurait pu être inspiré de celui sur lequel repose la Colonne Trajane à Rome, monument probablement le plus étudié par les artistes du XVIII^e siècle dont Piranèse.

est de constater que dans la seconde moitié du XVIII^e siècle les artistes utilisaient les ornements issus de l'Antiquité de manière parfois « fantaisiste ». Cette « fantaisie » est déjà perceptible au niveau des écritoires des années 1760-1770, comme celle confectionnée par Dubois (Cat. n° 3) parée de courtes cannelures ondulantes, ou bien sur l'écritoire n° 4 qui présente en ceinture des triglyphes ainsi que de larges canaux horizontaux. Mais c'est certainement l'écritoire n° 9, inspiré de l'*Encrier de Marie-Antoinette* (Cat. n° 9. b), qui donne le meilleur exemple de la singularité dont pouvait faire preuve les décors néoclassiques. En effet, pour cet ouvrage, nous retrouvons dans les angles des triglyphes sur trois gouttes, isolés au milieu d'une couronne de fleurs, et de lourdes guirlandes de feuillages. Mais encore, pour accentuer leur caractère inédit, ils sont légèrement recouverts par une sorte de fleurette qui ornait d'habitude les dés de raccordement du mobilier de style Louis XVI. Cette disposition particulière des motifs architecturaux accompagnés d'éléments végétaux semble constituer une parfaite évocation de l'art de l'architecte et décorateur français Jean-Charles Delafosse⁷². Il est vrai que dans le choix et l'agencement de ses ornements, l'écritoire n° 9 marque son appartenance aux « style Delafosse », un style d'une grande liberté créative reconnaissable à ses décors d'architecture – larges cannelures, frises géométriques, triglyphes, etc.– combinés à d'amples guirlandes enrubannées, (ill. n° 13. p. 46). L'écritoire n° 9, affiche encore sa singularité grâce notamment à ses godets dont la forme assez étonnante pourrait s'apparenter à une base de colonne, ayant pour particularité d'être ouvragée. Même si la majorité des godets des écritoires reste simples, quelques uns d'entre eux revêtent au contraire des formes particulières, notamment celles des vases. Par exemple, l'écritoire n° 4 présente trois vases sur piédouche dans le goût antique, agrémentés de festons et de tores qui pourrait là encore rappeler l'art de Delafosse. L'ouvrage attribué à Gouthière (Cat. n° 7) est davantage intéressant car il se compose de deux cassolettes antiquisantes qui pourraient être rapprochées des modèles de Piranèse. En effet, la forme, les anses mouvementées et les décors de rinceaux, de godrons et de masques, donnent à ces vases un ton piranésien. Nous pouvons une fois de plus suggérer que lorsqu'il a créé cette œuvre, Gouthière avait à l'esprit les dessins de vases assez inventifs de Piranèse, qui à l'époque pouvaient être observés dans « *Diverse maniere d'adornare i cammini* » de 1769, ou bien, dans la publication de 1778 intitulée « *Vasi, candelabri, cippi, sarcophagi* ». Ces vases d'inspiration antique sont véritablement pour l'écritoire une marque de leur appartenance au goût néoclassique, tout comme le célèbre trépied portant un brûle-parfum visible sur L'écritoire n° 12. Le trépied surmonté d'une

⁷² Jean-Charles Delafosse (1734-1789) est l'un des meilleurs représentants du goût « à la grecque » et plus largement, du style Louis XVI.

cassolette fumante est sans doute le motif ornemental le plus repris dans les arts décoratifs du néoclassicisme et particulièrement sous Louis XVI⁷³.

Ainsi, pour les premières écriitoires néoclassiques, les motifs antiques sont utilisés avec une grande liberté et inventivité. Loin d'une simple imitation de l'art des Anciens, le retour au classicisme fut au contraire propice à l'élaboration d'une nouvelle grammaire ornementale faite d'éléments d'architectures associés à de lourds festons, des fleurs et autres décors aimables, donnant à l'écriitoire un caractère inédit, celui du style Louis XVI. Dans le dernier quart du XVIII^e siècle, l'originalité des écriitoires réside aussi dans l'importance accordée à la symbolique. Un goût pour les symboles et les allégories qui s'inscrit pleinement dans le mouvement néoclassique.

2.3 Les débuts d'une symbolique dans les écriitoires.

Durant le règne de Louis XVI, la mode dans les arts décoratifs était aux décors de trophées ou d'attributs, déclinés sous plusieurs thèmes renvoyant notamment à la guerre, à la musique ou encore à l'amour. A cette période on aimait « jouer » avec les symboles et donner une signification aux objets d'art. Pour cette étude, quelques écriitoires offrent des exemples intéressants de décors à thèmes qui évoquent soit la fonction de l'objet, soit les activités ou les sentiments humains.

2.3.1 Le thème des arts et des lettres.

L'écriitoire en elle-même symbolise le monde des lettres, et c'est un objet qui renvoie clairement à la femme et à l'homme lettré. Pour s'en convaincre il suffit de se pencher sur des peintures du XVIII^e siècle, plus précisément des portraits d'écrivains, de penseurs ou de personnages de pouvoir, dans lesquels il est fréquent de retrouver une écriitoire. L'exemple le plus célèbre est sans doute le portrait de Denis Diderot du musée du Louvre, peint par Louis-Michel Van Loo en 1767. Dans cette toile nous retrouvons en effet une écriitoire simple avec

⁷³ Le trépied surmonté d'une cassolette est un objet antique qui a servi en France de motif ornemental, notamment au XVII^e siècle, puisque nous le retrouvons dans un dessin de l'ornemaniste français Paul Androuet du Cerceau daté de 1670 (*Ornamentale vorlageblätter*, t. I., p. 93.). Dans *Goût néoclassique*, Mario Praz explique que c'est en particulier les découvertes d'Herculanum et de Pompéi qui auraient suscité, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, ce regain d'intérêt pour des objets antiques comme le trépied. Les recueils issus des fouilles semblent donc avoir eu une résonance dans les arts décoratifs français.

sonnette posée à la droite du philosophe qui rédige une missive. Dans ce cas précis, la présence de notre objet peut se comprendre comme un rappel de l'activité intellectuelle et littéraire de Diderot. Donnons un autre exemple, il existe des portraits de Catherine II de Russie, dont la plupart sont au musée de l'Ermitage, la représentant assise à un bureau sur lequel se trouve une écritoire. L'objet renvoie ainsi l'image d'une impératrice « éclairée », femme de lettre et législatrice établissant dans la loi son pouvoir et sa domination sur l'Empire russe. Néanmoins c'est au niveau des décors des écritoires que les symboles des arts et des lettres sont réellement perceptibles. En effet, si nous prenons l'*Encrier de Marie-Antoinette* (Cat. 9. b.), nous observons sur le devant de la ceinture un trophée rassemblant trois éléments dont un semblerait être une plume. Cette dernière rappelle de manière discrète l'appartenance de l'objet au domaine de l'écrit. Le thème littéraire est tout aussi présent sur l'écritoire en tôle peinte (Cat. n° 11) d'époque Louis XVI. Effectivement, sur le devant de l'ouvrage a été représenté la scène d'un écrivain venant de se faire dérober sa feuille par un amour⁷⁴. Evoquant également le thème du jeu, ce motif au ton aimable est tout à fait approprié pour décorer un objet d'art comme l'écritoire. Dans les œuvres du dernier quart du XVIII^e siècle, d'autres symboles reviennent dans l'ornementation, particulièrement ceux ayant trait à la musique. L'écritoire confectionnée par Gouthière (Cat. n° 7) donne un bref aperçu sur la représentation de ce thème. Nous retrouvons en effet au centre de la ceinture en bronze, différents instruments de musique formant un trophée qui est lui-même accompagné de deux Satyres soufflant dans une sorte de trompette. Le thème de la musique est davantage développé dans une remarquable écritoire de style Louis XVI, dominée par un personnage féminin jouant de la harpe (ill. n° 14. p. 46)⁷⁵. Vêtue à l'antique, elle est disposée sur un piédestal circulaire, dont le fût est orné d'un bas-relief représentant des amours musiciens. Au centre de la ceinture de l'ouvrage, nous retrouvons un masque encadré par deux lyres disposées sur des feuillages. La lyre est un symbole d'Apollon, divinité de la Beauté, de la Lumière et des Arts. Par ce fait, la tête du centre pourrait être celle du dieu. D'après les attributs de cette écritoire « féminine », nous supposons que l'ouvrage aurait pu être conçu pour un salon de musique et peut être même destiné à une musicienne. Ainsi la présence des symboles renvoyant au monde des arts et des lettres semble être évidente sur des ouvrages

⁷⁴ Dans cette petite scène peinte nous retrouvons quelques caractéristiques néoclassiques. L'écrivain ou le poète assis est vêtu à l'antique –tunique pourpre, bandeau dans les cheveux –, et l'amour qui dérobe la feuille paraît être une évocation du thème très apprécié sous l'Antiquité des « Amours ou Génies jouant », visible notamment dans les peintures d'Herculanum et de Pompéi. Enfin, la clarté de la composition, les colories, l'aspect élégant et quelque peu champêtre de la scène, inscrivent pleinement ce décor classique dans le style Louis XVI.

⁷⁵ Cette écritoire ne nous est connue que par cette illustration tirée des *Albums Maciet* de la bibliothèque du Musée des arts décoratifs de Paris. Malheureusement l'illustration n'est suivit d'aucune précision sur l'auteur, les dimensions de l'ouvrage, le lieu de conservation, etc.

comme l'écritoire qui évoque justement l'acte d'écriture, la création littéraire ou musicale, en bref, des domaines faisant partie intégrante de la sphère artistique.

Que ce soit l'écritoire réalisée par Gouthière ou celle à la joueuse de harpe, leurs ornements semblent aussi évoquer plus généralement les plaisirs de la vie. Les décors élégants et pleins de charmes des écrivains de style Louis XVI sont à rapprocher notamment du thème de l'amour.

2.3.2 La thématique de l'amour.

Sous Louis XVI les thèmes légers et aimables évoquant particulièrement l'amour sont appréciés dans la décoration des écrivains. Ce goût pour les sujets agréables semble confirmer une fois de plus la persévérance, dans le dernier quart du XVIII^e siècle, des thématiques qui ont fait le succès du style Rocaille. L'évocation des plaisirs est parfois présente de manière subtile notamment dans l'écritoire n° 7 dont le décor en ceinture laisse apparaître deux satyres ou faunes musiciens et des pampres de vigne, autrement dit, des divinités mythologiques et des attributs qui inévitablement sont à rapprocher de Bacchus, le dieu de la vigne, du vin et de ses excès. Nous pouvons donner plusieurs significations à la présence des symboles bachiques sur cette écriture. Premièrement, comme pour cette œuvre le végétal domine, nous suggérerons qu'il y avait sans doute une volonté d'évoquer la puissance sauvage, créatrice et enivrante de la nature, une thématique très en vogue sous Louis XVI. Mais avec les satyres jouant de la musique, nous pouvons aussi percevoir une succincte allusion aux bacchantes, et donc reconnaître dans cette œuvre l'expression d'un érotisme élégant. En ce qui concerne l'écritoire surmontée d'une harpiste, sur les côtés du plateau se trouve un chien, qui peut symboliser la fidélité, des Amours ou des génies dont le rôle principal est d'intervenir dans les sentiments humains, mais aussi des couples d'oiseaux renvoyant à l'union amoureuse ou la fidélité conjugale. L'ensemble de ces décors donne toutefois à cette œuvre un charme assez mièvre.

Le thème de l'amour est avant tout visible au niveau de l'écritoire n° 12, qui reproduit en bronze doré la célèbre sculpture de Houdon « Le Baisé donné ». Avec son imposant socle qui porte la sculpture du couple s'embrassant, l'écritoire se présente comme une sorte de petit

autel dédié à l'amour⁷⁶. Les brûle-parfums desquels sortent des flammes peuvent être un symbole du désir ardent des deux amants, et, toujours dans le même registre, les oiseaux voletant autour d'eux et la guirlande de fleurs qui les entoure, semblent évoquer la pureté, la douceur et l'innocence de la passion amoureuse. Pour cet ouvrage éminemment féminin le caractère sensuel voire érotique est clairement affiché dans l'étreinte du couple et la poitrine dévêtue de la femme.

Ainsi certaines écritoires gagnées par le goût néoclassique sont marquées, sous le règne de Louis XVI, par les thèmes gracieux et légers de l'amour. Ces ouvrages au charme très féminin tranche littéralement avec les écritoires aux décors « virils » reprenant une thématique guerrière.

2.3.3 La symbolique martiale.

Une des premières écritoires à dédier entièrement son ornementation au thème guerrier est la célèbre *Ecritoire de Tchesmé* de la fin des années 1770 (Cat. n° 5). Cet ouvrage dans lequel s'impose le goût néoclassique, commémore une victoire navale et reprend donc les symboles martiaux. Nous retrouvons en effets, des étendards, des génies militaires qui dressent des canons, mais encore des trophées d'armes dont les modèles les plus célèbres étaient visibles, pour les artistes, sur les monuments antiques romains qui glorifiaient les victoires militaires tel que la Colonne Trajan, ou les arcs de triomphe. D'autres décors à connotation guerrière sont visibles sur l'*Ecritoire de Tchesmé* comme par exemple les « faisceaux de licteur » qui précisément sont des ornements caractéristiques du néoclassicisme. Symbole de puissance et de domination, les faisceaux sont des motifs issus de l'Antiquité romaine et qui ont avant tout été repris dans les arts décoratifs de la période révolutionnaire et sous le Consulat (1799-1804). Cette écritoire fait donc partie des ces premières œuvres de l'époque Louis XVI qui emploie ce motif particulier, davantage symbole républicain que monarchique⁷⁷.

⁷⁶ VERLET (P.), *Les bronzes dorés français du XVIII^e siècle*, Paris, Picard, 2003, p.138. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle des sculpteurs français tel que Pajou, Clodion et Houdon vont fournir aux bronziers des modèles pour confectionner des petites figurines en bronze doré destinées à orner des objets d'art comme les pendules, les chenets, et bien entendu les écritoires.

⁷⁷ Le faisceau de licteur est constitué d'un ensemble de tiges ou de baguettes liées avec une hache qui les surmonte. Ce motif apparaît à l'époque de Louis XVI mais il est utilisé bien souvent comme un simple élément décoratif. Au contraire dans les années qui suivent la Révolution française, notamment sous la Première République, il sera choisi comme emblème car, issu et évoquant la République romaine antique à laquelle le nouveau régime se réfère, il symbolise plus largement le pouvoir donné au peuple.

Parmi les écriitoires que nous avons repérées, il y en a une seconde qui reprend la thématique martiale, c'est l'écriitoire de production française qui se trouve au musée des arts décoratifs de Buenos-Aires (Cat. n° 14). En ceinture elle s'orne de trophées d'armes, dont la présence des rubans les reliant rappelle l'appartenance de l'ouvrage au style Louis XVI. Les trophées encadrent enfin la tête de Méduse reconnaissable à sa chevelure de serpents. Symbole guerrier par excellence, cette Gorgone symbolisait dans l'Antiquité la force, le courage et on lui attribuait même le pouvoir d'éloigner du danger. Pour les artistes la tête était visible notamment sur la cuirasse ou le bouclier des sculptures antiques de Minerve, déesse de la sagesse et de la guerre. Hormis les attributs martiaux, le second intérêt de cette écriitoire demeure son esthétique, qui se distingue clairement des ouvrages précédents. Nous ne connaissons pas précisément la date de création de l'œuvre, mais nous pensons qu'elle a été réalisée à la fin des années 1780 début 1790, période où le style Louis XVI perdure dans les arts décoratifs, mais évolue vers des formes beaucoup plus sévères et des décors d'une plus grande sobriété. Pour l'écriitoire n° 14 nous constatons effectivement que les bronzes appliqués sur une surface unie sont assez simple et se font davantage discrets. Nous suggérerons enfin que les palmettes enserrant la tête de la Méduse, les griffes en guise de piétement, la pondération dans les décors et plus globalement l'aspect « mâle » de cette écriitoire semble d'ores et déjà annoncer quelques unes des caractéristiques du style Empire.

Ainsi les écriitoires néoclassiques du dernier quart du XVIII^e siècle laissent transparaître ce goût naissant pour les décors empreints de sens. Les trophées nous permettent même de déterminer si l'ouvrage était destiné à une femme ou à un homme. Cet intérêt pour la symbolique va s'accroître nettement dans le siècle suivant, plus précisément sous l'Empire dont nous allons voir que les symboles ont joué un rôle important en ce qui concerne la mise en valeur du nouveau régime, le Premier Empire, et de son empereur Napoléon Bonaparte.



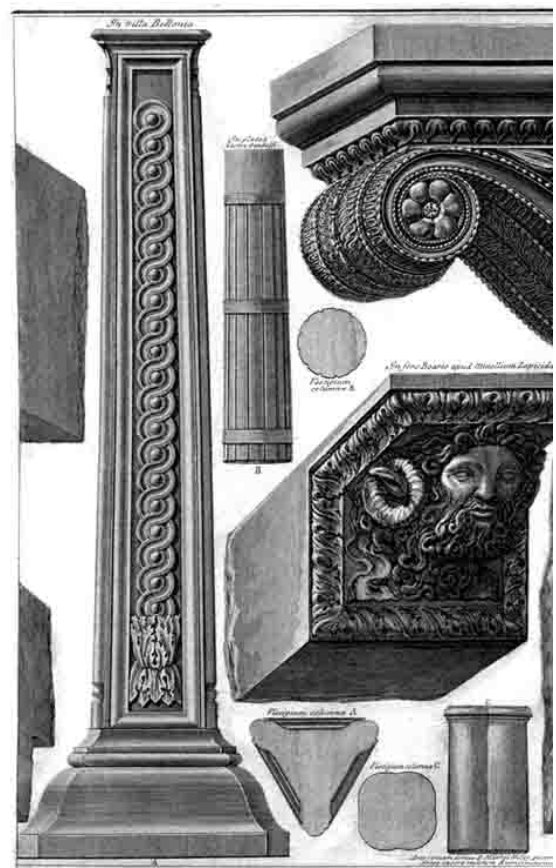
ill. n° 8.

Ecritoire, anonyme, 1740. Bronze doré, laque, porcelaine de chine. L: 41 cm. Paris, Musée du Louvre.



ill. n° 9.

Frises des tombes étrusques de Tarquinia, G. B. Piranesi, *Della magnificenza ed architettura de' Romani*, 1761. pl. 40.



ill. n° 10.

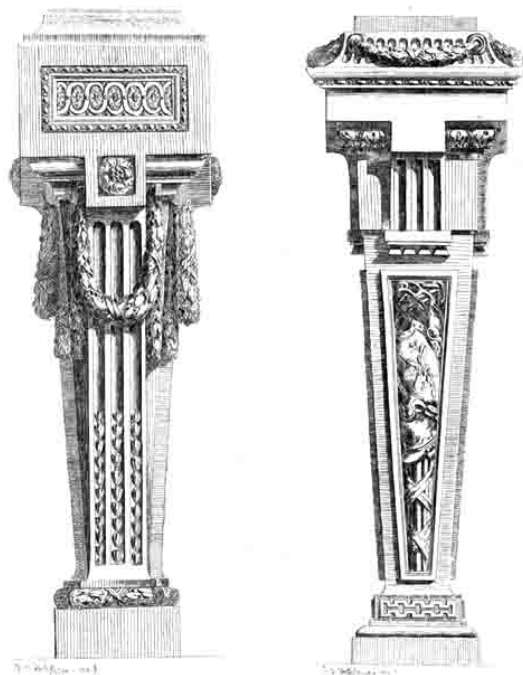
Della magnificenza ed architettura de' Romani, G. B. Piranesi, 1761. pl. 22. détail.
Frise à rapprocher de l'*Encrier de Marie-Antoinette* (Cat. n° 9. b.)



ill. n° 11.
 Fragment d'édifice antique, G. B. Piranesi, Antichità d'Albano e di Castel Gandolfo, 1764, pl. 11.



ill. n° 12.
 Satyres jouant dans des feuillages, Jean Lepautre (1618-1682), v. 1665. Source : *Œuvre d'architecture de Jean Lepautre*, Paris, Charles-Antoine Jombert, 1751, Vol. 1, pl. 14-6.
 Dessin à rapprocher du décor de l'écritoire n° 7.



ill. n° 13.
Projets de gaines dans le goût antique, Jean-Charles Delafosse, dernier quart du XVIIIe siècle. Estampe, Académie royal des beaux arts de San Fernando.



ill. n° 14.
Ecritoire, anonyme, époque Louis XVI, marbre, bronze doré.
 Source : *Ecritoire pays divers, Antiquité - XVIIIe siècle*, Album Maciet, Paris, Bibliothèque de l'union centrale des arts décoratifs, Vol. 348-1.

III. Les écritoirs de style Empire.

Les bouleversements de la Révolution française n'ont pas mis à mal le mouvement néoclassique, bien au contraire, il en a été renforcé. La société post-révolutionnaire voyait dans ce retour au « bon goût » de l'Antiquité le moyen idéal d'exprimer ses valeurs morales basées sur la vertu et l'héroïsme, mais surtout, la référence aux Anciens permettait de s'associer à la démocratie de la Grèce antique et de la République romaine. Ainsi, dans l'ensemble des arts, le néoclassicisme a continué de s'affirmer sous le Directoire (1795-1799) puis le Consulat (1799-1804) pour atteindre son apogée durant le Premier Empire (1804-1814). Fortement imprégné de l'esthétique néoclassique, le « style Empire » se manifeste dès la décennie 1790. Néanmoins, ce sont les architectes Charles Percier et Pierre-François-Léonard Fontaine qui ont mis en place et codifié ce style officiel dans leur célèbre « Recueil de décorations intérieures » dont les premières planches paraissent en 1801⁷⁸. A travers l'exemple des écritoirs françaises, nous déterminerons les caractéristiques des œuvres du début du XIX^e siècle, en montrant notamment que l'Antiquité fut toujours la première des sources d'inspiration pour les artistes. Nous découvrirons encore que le style Empire a donné une place prépondérante à l'expression des plaisirs, proposant de la sorte une nouvelle image du néoclassicisme.

3.1 Les décors, entre imitation et réinterprétation de l'art antique.

Si dans la seconde moitié du XVIII^e siècle les motifs architecturaux et végétaux étaient omniprésents dans la décoration des écritoirs, durant la période Empire la tendance s'inverse et c'est en revanche les figures mythologiques ou les sculptures gréco-romaines qui inspirent les artistes et dominent dans l'ornementation des ouvrages. Cependant les artistes ne se contentent pas de copier servilement les modèles antiques, certains, nous le verrons, en offrent une libre interprétation.

3.1.1. Les modèles antiques.

⁷⁸ Charles Percier (1764-1838) et Pierre-François-Léonard Fontaine (1762-1855) sont les deux grands architectes, ornemanistes et décorateurs de Napoléon Bonaparte. Leur *Recueil de décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement* – maintes fois édités jusqu'en 1827 – contribua à diffuser le style Empire dans toute l'Europe. Le recueil influença de nombreux artistes étrangers, notamment Thomas Hope, l'inspirateur du « style Regency » en Angleterre.

Comme au XVIII^e siècle, pour la création des décors des écritoires de style Empire, les artisans avaient à leur disposition un nombre incalculable de modèles antiques. Ces modèles, ils pouvaient soit les observer directement à Rome sur les vestiges des monuments, soit avoir plus facilement accès aux multiples recueils d'ornements et d'objets de l'Antiquité qui paraissaient au début du XIX^e siècle⁷⁹. Par exemple, les recueils de Percier et Fontaine, le *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes* de Jean-Nicolas-Louis Durand paru en 1801, ou bien encore, le *Nouveau recueil en divers genres d'ornements et autres objets propres à la décoration* de l'architecte Charles Normand édité à Paris en 1803, furent autant d'ouvrages dans lesquels les artistes de l'Empire pouvaient trouver une variété de modèles pour composer leurs décors⁸⁰. Mais en France, le lieu le plus important pour les artistes désireux d'étudier l'antique ou de se constituer un répertoire ornemental était certainement le Musée central des Arts au Louvre, devenu en 1803, sous la direction de Vivant Denon, le Musée Napoléon. L'institution avait largement enrichi ses collections avec les succès de la Campagne d'Italie et grâce notamment à la signature du traité de Tolentino, en 1797, par lequel Napoléon imposait au pape Pie VI de payer une partie du tribut en œuvres d'art. Ainsi les plus célèbres antiques des musées du Vatican ont été transportés à Paris, puis disposés dans la « Salle des antiques » qui fut inaugurée par Bonaparte en novembre 1800⁸¹. Pour les artistes, qui n'avaient pas la possibilité de se rendre dans cette galerie prestigieuse et d'observer les sculptures, les bustes, les bas-reliefs et autres antiquités, ils pouvaient toujours se procurer les 4 volumes des *Monuments Antiques du Musée Napoléon* gravés par Thomas Piroli et publiés entre 1804 et 1806. Les créateurs du début du siècle avaient donc accès à des sources d'inspiration diverses et variées que nous parvenons parfois à retrouver à l'observation de certaines écritoires.

Les monuments et les bas-reliefs antiques romains inspiraient les artistes du style Empire. Parmi ces monuments, il y avait la célèbre colonne Trajane (113 ap. J.-C.) qui semble-t-il a servi de modèle pour l'ornementation de nos ouvrages. Pour un projet d'écritoire de Charles Percier (ill. n° 15 p. 68) et des œuvres de Biennais (Cat. n° 21 et n° 30) des années 1808-1813, nous observons deux Victoires volantes, se faisant face et tendant une palme au dessus d'un chiffre ou des armoiries. La disposition des deux divinités n'est pas sans rappeler les

⁷⁹ NOUVEL-KAMMERER (O.), éd, *op. cit.*, pp. 62-69.

⁸⁰ Ces ouvrages étaient assez complets, notamment le *Nouveau recueil en divers genres d'ornements et autres objets propres à la décoration*, gravés au trait par Charles Normand (1765-1840) qui proposait des exemples de vases, de candélabres, d'autels, de trépieds, de sarcophages, de bas-reliefs, mais encore des gravures de cassolettes, de camées, de masques ou de divers meubles, etc. Il n'est pas exclu que les artisans qui ont façonné des écritoires avaient connaissance de ces types de recueils et qu'ils s'en soient inspirés.

⁸¹ BONNET (J.-C.), éd, *L'Empire des Muses*, Paris, Belin, 2004, pp. 317-329.

Victoires se trouvant sur le piédestal de la colonne, au dessus de la porte d'entrée, et qui tiennent un cadre marqué d'inscriptions (ill. n° 16 p. 68). Mais encore, les artistes néoclassiques ont repris de cette colonne la « Victoire debout écrivant sur un bouclier » (ill. n° 17 p. 68). En effet, en restant assez fidèle à l'original, Odiot a notamment employé ce motif pour orner le vantail du piédestal de l'écritoire n° 29, et pour le disposer sur le socle portant l'Apollon Musagète de l'écritoire n° 36. Observons que pour ce dernier exemple, la Victoire de la colonne Trajane devient paradoxalement Calliope, la Muse de la poésie épique⁸². Comme ces Victoires se retrouvent dans des dessins attribués à Percier, nous pouvons penser que c'est lui qui a propagé dans les arts décoratifs de l'Empire ce type de figure féminine ailée. Il est vrai que des artistes français comme Percier ont pu, lors de leur séjour romain, étudier directement le monument, ou du moins, des moulages de la colonne datant du XVII^e siècle, dont une partie se trouvait à l'Académie de France⁸³. Enfin les artistes pouvaient se constituer un répertoire ornemental en s'inspirant des gravures détaillées de l'édifice, faite par Piranèse et éditées dans les années 1773-1775 (ill. n° 16 et n° 17 p. 68). Nous supposons encore que les aigles aux ailes déployées qui servent de piétement à l'écritoire n° 21, pourraient être inspirés de ceux qui se trouvent à la base de la colonne Trajane. Quoi qu'il en soit le décor néoclassique des aigles portant le socle d'une écritoire semble provenir d'Italie, puisque nous le retrouvons sur une œuvre de la Wallace Collection des années 1780 attribuée à Giuseppe Valadier (ill. n° 5 p. 27). Des ornements tels que les aigles figuraient en nombre dans les angles des cippes funéraires, des autels antiques ou des sarcophages. Ces genres d'ouvrages précisément ont fourni aux artistes néoclassiques du XIX^e siècle de nombreux motifs. Pour donner un exemple, nous pouvons prendre l'écritoire n° 24 attribuée à Biennais qui s'orne d'un Amour tenant une palme et une couronne de lauriers sur sa tête. Selon nous, cette figurine pourrait être rapprochée du bas-relief d'un

⁸² Sous l'Empire, Calliope avait souvent l'apparence d'une Victoire ailée écrivant (voir aussi l'écritoire n° 28 qui le confirme), ce qui peut poser des problèmes d'identification. Dans l'ouvrage *Odiot l'orfèvre* les auteurs, Jean-Marie Pinçon et Olivier Gaube du Gers, précisent que la Muse du piédestal d'Apollon qui a les traits d'une Victoire est Clio, Muse de l'Histoire. Or il nous semble plus certain que ce soit Calliope, car elle est traditionnellement considérée comme la première des neuf Muses. C'est donc probablement pour cette raison que dans les œuvres de Odiot elle est mise en valeur sur le devant du piédestal. Cette supériorité de Calliope notamment sur Clio, est suggérée dans la *Notice des statues, buste et bas-reliefs de la Galerie des antiques du Musée Napoléon*, édité à Paris en 1802, ouvrage dans lequel il est écrit : « [...] mais Clio écrit l'histoire de l'homme, alors que Calliope chante les héros et c'est en vers qu'elle écrit, elle a besoin de tablettes pour effacer ceux qui sont faibles. » (Notice n° 190).

⁸³ FROEHNER (W.), *La colonne Trajane*, Paris, Typographie Charles de Mourgues Frères, 1865, p. 6. Sous l'ordre de Louis XIV, Colbert avait chargé l'artiste Charles Errard de faire un moulage de la colonne Trajane. Les moulages terminés en 1670 ne furent pas tous ramenés à Paris, certains restèrent à l'Académie de France à Rome, et ont donc été étudiés, les siècles suivants, par les artistes français voire mêmes étrangers. Nous précisons que c'est Napoléon Bonaparte qui choisit en 1803 la Villa Médicis pour devenir le nouveau siège de l'Académie de France à Rome.

sarcophage actuellement au Musée Chiaramonti, figurant des enfants dans une palestra⁸⁴. L'artiste qui a fourni ce modèle à Biennais – nous pensons là encore à Percier – aurait pu voir à Rome le sarcophage ou une gravure, et aurait repris un détail du bas-relief pour composer son Amour (ill. n° 20 p. 70). Nous pouvons préciser également que les rares peintures antiques retrouvées à Rome servent aussi de modèle durant l'époque néoclassique. C'est le cas entre autre des célèbres *Noces aldobrandines*, une fresque découverte vers 1605 sur l'Esquilin. Largement diffusée par le biais de la gravure dès le XVII^e siècle, cette œuvre est reprise en 1811, sous la forme d'un bas-relief, par Charles Percier dans le projet d'une écritoire proposé à Biennais (ill. n° 18 p. 69)⁸⁵.

L'influence des modèles antiques est encore visible au niveau de deux ouvrages, l'*Écritoire de Napoléon I^{er}* (Cat. n° 17) et un *projet d'écritoire circulaire* de composition proche (ill. n° 19 p. 69). Pour ces exemples nous retrouvons des lions ailés, un motif caractéristique du style Empire visible particulièrement sur le mobilier de Jacob-Desmalter⁸⁶. Dans l'ouvrage *Symbols of power* Daniela Gallo suggère que le *Trône de Bacchus* était un type d'œuvre qui aurait pu inspiré des ornemanistes comme Percier pour mettre au point ce motif de lion⁸⁷. Il est vrai que les chimères ailées à tête de lion qui servent de piétement et d'accotoir au trône trouvent un écho dans les animaux du dessin de Percier et de l'écritoire n° 17. Percier avait-il eu le temps de voir ce trône largement reconstitué par l'italien Franzoni en 1792, l'année même où l'architecte français quitta Rome ? Cela reste à prouver, et il serait certainement plus prudent de penser que Percier eut l'occasion d'étudier l'ouvrage quand ce dernier fut transféré du Musée Pio-Clémentino au Musée Napoléon⁸⁸. Nous noterons aussi que l'*Écritoire de Napoléon I^{er}* est encore ornée d'un buste de Minerve, tout comme l'écritoire de l'époque du Consulat (Cat. n° 15). Pour ces œuvres, Minerve porte un casque à cimier et cette particularité laisse penser que Percier – ou le créateur de l'écritoire n° 15 – se serait sans doute inspiré du buste d'*Athéna dite Alexandre Mazarin* (ill. n° 21 p. 70). Très célèbre en France, ce buste en

⁸⁴ ANDREAE (B.), ANGER (K.), GEOMINY (W.), *et al.*, *Bildkatalog der skulpturen des Vatikanischen museum, Museo Chiaramonti*, Berlin, De Gruyter, 1995, Vol. I, p. 903.

⁸⁵ NOUVEL-KAMMERER (O.), éd, *op. cit.*, p. 161. *Les Noces aldobrandines* (de 27 av. J.-C. à 14 ap. J.-C.), se retrouvent non seulement sur ce modèle d'écritoire, mais Biennais l'avait déjà utilisé pour le *Service à thé de Napoléon I^{er} et l'Impératrice Marie-Louise* en 1809-1810 (Paris Musée du Louvre). Sous l'Empire, les artistes réutilisaient plusieurs fois le même décor pour des ouvrages différents. Il y a donc l'existence d'une production en série qui laisse penser que le style Empire marque le début d'une « industrialisation » des arts décoratifs.

⁸⁶ Les « lions ailés » tout comme les « sphinges ailés » reviennent souvent dans le mobilier de style Empire. Nous pouvons voir les lions sur une *Console de l'appartement des chasses* ou sur le *Bureau mécanique* de Jacob au château de Fontainebleau. Les sphinges quant à elles sont repérables sur l'*Écritoire par Thomire* (Cat. n° 28) ou sur des projets d'écritoires (ill. n° 18 p. 69 et ill. n° 29 p. 73).

⁸⁷ *Idid.*, pp. 40-41.

⁸⁸ Le *Trône de Bacchus* se trouve toujours au Louvre dans le département des Antiquités grecques, étrusques et romaines.

porphyre datant de l'Empire romain faisait partie de la Collection du Cardinal Mazarin, ensuite il fut acquis en 1665 par Louis XIV pour être enfin saisi à la Révolution et disposé au Louvre. Nous savons que Percier avait connaissance de ce buste car il l'apporta au Château de Malmaison dans les années 1800-1802⁸⁹.

D'autres œuvres antiques du Musée Napoléon ont inspiré les créateurs des écri-toires néoclassiques, comme par exemple, les deux Grands Rhytons, ou cornes à boire, qui faisaient partis de la Collection Borghèse achetée en 1807 par Napoléon I^{er} pour le Louvre (ill. n° 22 p. 70). Datant du I^{er} siècle ap. J.-C., ces cornes décoratives romaines en marbre ont sûrement servi d'exemple à l'artiste qui a confectionné l'*Ecritoire aux deux égyptiennes* (Cat. n° 22), puisque celle-ci est surmontée d'un rhyton à tête de taureau dans le même esprit que les deux ouvrages antiques. L'*Apollon Musagète* dit l'*Apollon du Vatican* est une autre sculpture antique, transférée de Rome à Paris, ayant suscité l'intérêt des artistes du début du XIX^e siècle. En effet, nous retrouvons l'Apollon vêtu et jouant de la cithare, parfaitement identique à l'original, sur le dessin d'une écri-toire circulaire, aujourd'hui disparue, présentée à l'*Exposition des produits de l'Industrie* de 1819 (ill. n° 23 p. 71). Le concepteur de l'ouvrage, inconnu, a probablement pris modèle sur la gravure de Thomas Piroli en planche 21 du premier volume des *Monuments Antiques du Musée Napoléon*, car en 1819 l'Apollon avait déjà été rendu à l'Italie. Cette écri-toire est intéressante car elle confirme que même après la chute de Napoléon I^{er}, le style Empire a perduré dans les arts décoratifs de la période Restauration (1814-1830). Enfin, nous finirons de parler des modèles antiques dans l'ornementation des écri-toires en évoquant l'une des sculptures les plus célèbre en ce début du XIX^e siècle : l'*Apollon du Belvédère*. Visible jusqu'en 1816 au Musée Napoléon, l'œuvre romaine – copie d'après un original grec du IV^e siècle av. J.-C. – fut une référence majeure tant pour les théoriciens du « Beau idéal » que pour les artistes néoclassiques (ill. n° 26 p. 71)⁹⁰. Avec prudence, nous supposons que Percier et Fontaine ont pris la sculpture comme exemple, pour composer leur figure de l'« Apollon à la lyre » visible dans leur *Recueil de décorations intérieures* (ill. n° 25 p. 71). Par l'intermédiaire de Prud'hon, le dieu des deux architectes s'est retrouvé en bronze doré sur les écri-toires de Thomire et Odier (Cat. n° 28 et n° 36)⁹¹. La tête aux cheveux noués sur le dessus, la position des jambes qui suggère la marche et la nudité de l'Apollon de Percier et Fontaine, nous forcent à penser que ces derniers

⁸⁹ MALGOUYRES (Ph.), *Porphyre, la pierre pourpre des Ptolémées aux Bonaparte*, Cat. expo, Paris, RMN, 2003. Entre 1800 et 1802 Percier et Fontaine ont aménagé et décoré le Château de Malmaison.

⁹⁰ Connu dès le XVI^e siècle, l'*Apollon du Belvédère* a été jusqu'au XIX^e siècle l'œuvre la plus citée en exemple par les théoriciens et les artistes pour justifier ou encourager un retour au goût classique.

⁹¹ Pour dessiner l'Apollon qui se trouve sur l'écri-toire de Thomire et de Odier, Prud'hon a, selon nous, pris modèle sur l'Apollon du recueil de Percier et Fontaine.

avaient à l'esprit la sculpture du Belvédère. Cependant, le fait qu'ils aient représenté la divinité vêtue d'une longue chlamyde et jouant de la lyre, montre que les artistes néoclassiques ne se contentaient pas de reproduire fidèlement les modèles des Anciens, ils s'en imprégnaient puis s'en détachaient, pour créer une composition originale.

Ainsi pour la période Empire, les écritoires ont des décors davantage marqués par la sculpture gréco-romaine. En se nourrissant des exemples antiques, pendant leur séjour italien, des architectes comme Percier ont largement contribué à diffuser, dans la France du XIX^e siècle, ces modèles sculpturaux. Des modèles qui ont cependant été interprétés avec plus ou moins de liberté, par les artistes du style Empire.

3.1.2. Des décors dans le « goût antique ».

Dans *La grammatica neoclassica*, en parlant de l'œuvre du peintre David, Alvar Gonzales-Palacios explique que l'artiste « [...] étudie et copie l'antique non pas par carence inventive ou par pauvreté d'idée, mais parce que dans les exemples transmis par le passé, il trouve une stimulation esthétique et morale [...] »⁹². Cette démarche créatrice, consistant à s'imprégner du modèle antique pour le dépasser et concevoir des décors originaux, n'est pas spécifique à la peinture, elle semble avoir été aussi appliquée dans les arts décoratifs, et donc, dans la conception de nos écritoires. Il est vrai qu'au regard de plusieurs ouvrages, nous avons le sentiment que les artistes du premier quart du XIX^e siècle ont pris quelques libertés avec l'art des Anciens, laissant ainsi libre court à une certaine « imagination ». Par exemple, l'*Ecritoire du roi Jérôme* (Cat. n° 29), réalisée par Odier vers 1812, s'orne de deux figures féminines, dont le modèle a été fourni et probablement inventé par Prud'hon⁹³. Ces deux femmes à genou tenant chacune une imposante corne d'abondance ne renvoient pas directement à un exemple antique précis, mais elles revêtent néanmoins un aspect « antiquisant » grâce notamment à leurs vêtements – à rapprocher des habits de la Grèce antique – et leur coiffure⁹⁴. Ces figurines qui ne sont pas vraiment identifiables ont été réutilisées par Odier dans son écritoire pour Talleyrand en 1819 (Cat. n° 36). Cependant dans cet ouvrage l'orfèvre a

⁹² GONZALES-PALACIOS (A.), *loc. cit.*, p. 37.

⁹³ Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823) est un peintre et un dessinateur néoclassique français qui a conçu des décors d'écritoires pour Thomire et Odier.

⁹⁴ NOUVEL-KAMMERER (O.), éd., *op. cit.*, p. 63. Pour créer des figurines portant des vêtements à l'antique, les artistes du XIX^e pouvaient s'aider du recueil du graveur Nicolas-Xavier Willemin intitulé : *Choix de costumes civils et militaires des peuples de l'Antiquité*, publié de 1798 à 1806. Selon Anne Dion-Tenenbaum, Biennais et Thomire possédaient ce recueil.

apporté une variante au modèle en rajoutant sur les femmes une paire d'ailes, leur donnant ainsi davantage l'apparence d'une divinité mythologique⁹⁵. L'écritoire confectionnée par le bronzier français Claude Galle offre un décor tout aussi original puisque nous retrouvons une femme ailée nue se penchant sur un feu dont l'identité est là encore difficile à déterminer (Cat. n° 31). Elle est assise sur un siège antiquisant formé d'un dossier se terminant en volute, une forme particulière qui n'est pas sans rappeler les chaises de « style Etrusque » fabriquée par Georges Jacob à la fin des années 1780⁹⁶. D'autres ouvrages font preuve de singularités dans leurs ornements comme l'écritoire n° 33 qui présente une femme, probablement une vestale, agenouillée et tenant deux cornes d'abondances. Cette figurine de bronze et les objets qui l'entourent, sont dans un « style antique », mais il nous semble que l'artiste anonyme qui a confectionné l'écritoire, a pris quelques libertés dans la composition du décor, ou du moins s'est-il amplement détaché d'un éventuel modèle antique. Effectivement, les cornes d'abondance se finissent par d'étranges becs d'oiseau, et la femme porte sur les épaules une étoffe retombante au sol qui n'évoque pas clairement les tenues vestimentaires des Anciens. Quand nous observons ce type de figures féminines, comme celle réalisée par Claude Galle, nous pouvons nous demander si, sur une écritoire, elles avaient réellement une signification, hormis celle de répandre dans les intérieurs les images de l'Antiquité ? N'étaient elles pas au contraire simplement et purement décoratives ? Une hypothèse qui peut être envisagée et qui sous entend que les artistes de la période Empire se sont quelque peu éloignés du principe édicté par Percier et Fontaine, selon lequel chaque décor devait être « utile », autrement dit avoir du sens et être employé avec cohérence et raison.

L'*Écritoire aux deux égyptiennes* (Cat. n° 22) est également intéressante pour montrer l'aspect parfois surprenant des décors du style Empire. En effet, les figurines de bronze sont en elles mêmes étonnantes puisque ce sont des femmes agenouillées, la poitrine dévêtue, qui sont coiffées d'un « némès », mais surtout, elles tiennent chacune une colonne gravée de « hiéroglyphes » tout à fait fantaisistes, qui ne prétendent en aucun cas à une réalité archéologique. Mais cette écritoire a néanmoins le mérite de montrer le succès, sous le Premier Empire, des motifs égyptisants. Consécutives à la Campagne d'Égypte (mai 1798-octobre 1799) les publications en 1802 des volumes *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte*,

⁹⁵ Les figures féminines agenouillées, plusieurs fois utilisées par Odiot dans des ouvrages nous prouvent à nouveau que dans les arts décoratifs du premier quart du XIXe siècle, les ateliers produisaient des ornements en série. On réemployait donc les mêmes motifs pour des œuvres différentes, en les adaptant ou en apportant quelques modifications.

⁹⁶ Quelques une des chaises de « style Etrusque » de Georges Jacob, fabriquées notamment pour Marie-Antoinette, se trouvent actuellement au Château de Versailles. Ce modèle de siège avec un dossier formant une volute est aussi visible dans le *Nouveau recueil en divers genres d'ornement et autres objets propres à la décoration*, gravé au trait par Charles Normand en 1803.

pendant les campagnes du général Bonaparte, composés des dessins de Dominique Vivant Denon n'ont fait que relancer la mode pour les décors égyptiens⁹⁷. Sous le Consulat, le style « retour d'Égypte » va mettre à l'honneur dans les arts décoratifs ces motifs orientaux, des motifs caractéristiques du mouvement néoclassique qui continueront d'être utilisés durant l'Empire.

Les modèles antiques étaient donc pour les artistes du XIX^e siècle, une source d'inspiration première sur laquelle ils se basaient, pour ensuite composer et créer de nouveaux modèles de bronze. Les bronzes de ce fait gardaient leur ton antiquisant, mais ils s'éloignaient d'une « exactitude » archéologique. La connaissance ou la réinterprétation de l'art des Anciens ne se faisait pas seulement par un contact direct avec les antiquités, elle passait aussi, à l'époque néoclassique, par une observation des œuvres de la Renaissance.

3.1.3. Les modèles renaissants.

Dans *Les arts décoratifs de 1790 à 1850*, Léon de Groër affirme que Charles Percier avait avant tout dessiné, durant son séjour en Italie et notamment à Naples, des monuments de la Renaissance, car les fouilles d'Herculanum dit-il, n'étaient pas accessibles aux artistes⁹⁸. Il serait donc juste de penser que les œuvres de la Renaissance ont joué un rôle probablement aussi important que les modèles antiques en ce qui concerne, la création d'un répertoire ornemental néoclassique et la mise en place du style Empire, dans le cas de Charles Percier. Ayant déjà interprété les œuvres de l'Antiquité, les exemples renaissants devenaient pour les artistes du néoclassicisme, une sorte d'intermédiaire indispensable à la connaissance de l'art des Anciens. Dans cette période du début du XIX^e siècle, les deux Maîtres majeurs de la Renaissance qui retiennent l'attention sont Raphaël et Michel-Ange. Pour nous en convaincre, il suffit de regarder le volume de l'architecte Charles Normand, *Nouveau recueil en divers*

⁹⁷ GALLO (D.), éd., *Les Vies de Dominique-Vivant Denon*, Paris, La documentation française, 2001, Vol. II, pp. 599-610. Cet intérêt pour les Antiquités égyptiennes ne date pas de la Campagne de Bonaparte dans ce pays. Déjà en 1748 des œuvres égyptiennes avaient été installées au musée du Capitole à Rome (des œuvres retrouvées à Tivoli et qui constituaient les souvenirs des Triomphes de l'empereur Hadrien). Dans les années 1760 Piranèse avait décoré de hiéroglyphes le café des Anglais, place d'Espagne à Rome, et il offrait encore dans *Diverse Maniere d'adornare i cammini*, des exemples de motifs qui ont contribué à garder éveillé et à diffuser ce goût pour l'Égypte antique dans les arts décoratifs notamment de style Louis XVI. Au niveau des écritoires, nous retrouvons une évocation de l'Antiquité égyptienne sur l'ouvrage de l'italien Coacci (ill. n° 7 p. 28) de 1792. Surmontée d'un obélisque et ornée de quatre sphinx, l'œuvre rappelle la longue présence à Rome de ces ouvrages orientaux. Ainsi, bien avant le style « retour d'Égypte » du Consulat, les artistes néoclassiques avaient employé des motifs égyptisants, mais de manière plus discrète et plus libre (les sphinx de Coacci portant des corbeilles de fruits peuvent en témoigner).

⁹⁸ GROËR (L. de), *Les arts décoratifs de 1790 à 1850*, Fribourg, Office du livre, 1985, p. 9.

genres d'ornements, dans lequel ont été gravés plusieurs modèles de candélabres, dont l'auteur précise qu'ils sont dans le « style de Michel-Ange »⁹⁹. L'art de Raphaël était visible, nous l'avons vu, à travers les volumes reproduisant les décors des Loges du Vatican gravés par Giovanni Volpato dans les années 1770. Publications de référence en ce qui concerne l'ornementation de la Renaissance italienne, ces ouvrages ont certainement continué d'influencer les artistes du XIX^e siècle¹⁰⁰. Les décors de Raphaël étaient encore visibles dans le troisième volume de *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes* de Jean-Nicolas-Louis Durand paru en 1801. Ainsi à l'époque Empire, de nombreux ouvrages ou gravures portaient à la connaissance des créateurs français les œuvres du XVI^e siècle, et les inspiraient pour la composition de leurs motifs néoclassiques. Au niveau de nos écritoires, il est concrètement assez difficile de reconnaître les ornements qui sont issus des modèles renaissants, néanmoins nous pouvons faire quelques suggestions. Par exemple, il nous semble que des motifs comme les « deux cygnes symétriques buvant dans une fontaine », visibles sur l'écritoire n° 24 et n° 23, ou bien, l'Amour musicien de l'*Écritoire carré* (Cat. n° 34) pourraient parfaitement évoquer les animaux et les personnages mythologiques qui peuplent en nombre les grotesques de Raphaël¹⁰¹. Il est vrai que les oiseaux et l'Amour ont leurs corps qui se terminent par des enroulements végétaux rappelant l'esprit mouvementé voire ludique de ces décors phares de la Renaissance (ill. n° 27 p.). Enfin, nous supposons que la référence des artistes néoclassiques à l'art renaissant semble aussi perceptible au niveau des figurines qui ornent l'écritoire n° 32 et n° 33. Se démarquant des autres, par leur patine brune, ces petites sculptures peuvent effectivement nous apparaître comme une évocation des

⁹⁹ NORMAND (Ch.) *Nouveau recueil en divers genres d'ornements et autres objets propres à la décoration*, Paris Joubert, 1803, p. 9. Charles Normand note dans son recueil que son imprimeur avait publié « une livraison in-folio » de deux dessins de candélabre composés par Raphaël et Michel-Ange vers 1518 « d'après les concours ouverts par les papes Jules II et Léon X ». Cette information de Normand nous confirme qu'au début du XIX^e siècle, on s'intéressait aux artistes de la Renaissance et que l'on publiait leurs dessins, qui, au final, servaient de modèles.

¹⁰⁰ NOUVEL-KAMMERER (O.), éd, *op. cit.*, p. 64.

¹⁰¹ « Les cygnes symétriques buvant dans une fontaine » sont un décor de l'antiquité romaine repris par Raphaël dans ses arabesques (ill. n° 27 p. 72). Associé à l'eau, ce motif a été employé dans les arts décoratifs dès les années 1780, notamment sur les décors des boiseries de la salle de bains de Marie-Antoinette à Versailles (décors réalisés en 1784 par l'Atelier des Rousseau frères). A la fin du XVIII^e siècle et sous l'Empire, la mode de ces cygnes a probablement été encouragée par la parution à Paris des recueils du graveur français Nicolas Ponce (1746-1831) intitulés : *Description des bains de Titus, ou Collection des peintures trouvées dans les ruines des thermes de cet empereur*, une publication de 1786 qui a été complétée par la parution en 1805 de la *Collection des tableaux et arabesques antiques trouvées à Rome dans les ruines des Thermes de Titus*. Ponce avait aussi publié en 1789 un recueil des *Arabesques antiques des bains de Livie*. Ces ouvrages, qui reprenaient les peintures des thermes romains, offraient justement de nombreux exemples de décors de cygnes. Il est donc étonnant de retrouver sur des écritoires ces « oiseaux buvant » qui évoquent le thème de l'eau. Comme le suggère O. Nouvel-Kammerer dans *Symboles of power* [Cat. 146, p. 241], la présence sur nos ouvrages de ce motif pourrait rappeler « le mythe de la naissance d'Apollon, sur l'île de Délos ». Ainsi, de manière très subtile, ces cygnes, symboles apolliniens, renvoient au monde des Arts auquel l'écritoire est rattachée.

« bronzes de la Renaissance », autrement dit des bronzes d'art de moyen format et de couleur sombre qui ont particulièrement remis à la mode, au XVI^e siècle, les sujets mythologiques.

Ainsi, pour atteindre dans leurs œuvres le bon goût antique, les créateurs néoclassiques du début du XIX^e siècle ont porté une attention particulière aux modèles renaissants et à la manière dont les artistes de cette période, comme Raphaël, ont traduit l'art des Anciens. Ce sont les arabesques, ou les grotesques, qui suscitèrent le plus d'intérêt. Ils offraient effectivement une variété de motifs qui ont semble-t-il contribué à l'élaboration du répertoire ornemental néoclassique. C'est justement à partir de ce répertoire ornemental qu'a été mis en place le programme iconographique de l'Empire. Visibles sur nos écritoires, une partie des motifs issus de l'Antiquité étaient, nous allons le voir, soigneusement choisis pour exprimer la gloire du nouveau régime et de son chef suprême, Napoléon I^{er}.

3.2 L'écritoire et l'expression du pouvoir impérial.

A partir du moment où naît le Premier Empire (18 mai 1804), les objets d'art du néoclassicisme, devenu « style officiel », se parèrent d'ornements devant rendre visible et affirmer avec force la légitimité et l'autorité de l'empereur, ainsi que la puissance et la prospérité du nouveau régime. En revêtant ces motifs, les écritoires ont été porteuses d'un message particulièrement « politique », en ce sens où elles ont permis, à leur échelle, de diffuser dans les intérieurs des images de la magnificence et de la gloire impériale.

3.2.1. Les symboles napoléoniens.

Tous les régimes politiques ont des emblèmes ou des symboles qui les caractérisent. Le Premier Empire ne dérogeait pas à la règle en se dotant d'attributs qui mettaient à l'honneur son empereur Napoléon I^{er}.

Sur la majorité des écritoires de cette période nous retrouvons, de façon systématique, au moins un des deux principaux emblèmes de Napoléon, c'est à dire l'aigle et l'abeille. Marques des grandes puissances du passé, l'aigle a été choisi par l'empereur pour rattacher symboliquement le Premier Empire français à l'Empire romain – dont les aigles surmontaient notamment les enseignes des légions – et à l'Empire de Charlemagne qui avait fait du rapace son emblème. Etant aussi un attribut de Jupiter, l'aigle rapprochait subtilement l'image de

Napoléon de celle du premier des dieux de l'Olympe. Au niveau de nos objets, l'oiseau jupitérien se retrouvait sur les ouvrages destinés à l'empereur, tels que nous le montrent les projets d'écrivoires de Percier (ill. n° 28 p. 73 et n° 30 p. 74), mais encore sur les oeuvres offertes aux membres de la nouvelle dynastie impériale comme le suggère l'*Écrivoire du roi Jérôme* (Cat. n° 29). Traditionnellement représenté les ailes éployées, l'aigle était utilisé sur l'écrivoire de différentes manières. En effet, il pouvait faire office de piètement (Cat. n° 21 et ill. n° 15 p. 68), être utilisé en ronde-bosse sur des couvercles et servir de prise, mais également être ciselé sur des godets (ill. n° 29 p. 73) ou, pour la majorité des cas, former de petits bas-reliefs appliqués sur une surface unie¹⁰². Observable sur l'écrivoire réalisée par Odier (Cat. n° 29), l'aigle tient généralement un foudre entre ses serres, symbole là encore évident de la puissance jupitérienne et par similitude, napoléonienne. Dans le style Empire, le foudre est aussi dissocié de l'aigle pour devenir un ornement à part entière, et dans ce cas précis, il est muni d'ailes (Cat. n° 21). Si les aigles sont omniprésents sur les écrivoires, les abeilles sont à contrario davantage discrètes. Plus personnel à Napoléon I^{er}, ce second attribut fut choisi pour marquer de manière symbolique sa filiation avec les premiers rois de France – en 1653 des abeilles d'or avaient été en effet trouvées dans le tombeau de Childéric I^{er}, père de Clovis – et de ce fait, asseoir sa légitimité historique. Pour nos ouvrages, les abeilles sont souvent appliquées en série ou de manière répétitive, tel que nous le percevons sur l'*Écrivoire de la reine Hortense* (Cat. n° 21), sur le projet d'écrivoire pour l'impératrice Marie-Louise (ill. n° 34 p. 76) ou bien, sur le dessin d'écrivoire circulaire de Percier (ill. n° 19 p. 69). Enfin, les abeilles sont quelquefois isolées et inscrites dans un cercle ou une couronne fleurie (Cat. n° 29). Nous voyons donc avec l'aigle et l'abeille, l'importance pour Napoléon de s'inscrire, par des symboles, dans la lignée de ses illustres prédécesseurs, les empereurs romains, carolingiens et les rois de France. Sa crédibilité et son autorité en dépendaient.

Avec l'Empire, de nouveaux emblèmes propres à Napoléon imprègnent les écrivoires néoclassiques, destinées principalement aux résidences ou aux membres de la famille impériale. Parmi ces emblèmes nous retrouvons le chiffre « N » surmonté d'une couronne fermée – la couronne impériale – (Cat. n° 21) ou alors, inscrit dans une couronne de lauriers qui ajoute à l'initiale, l'idée de gloire et de victoire¹⁰³. Enfin, sur les projets d'écrivoire de Percier sont encore visibles les armes de l'Empire (ill. n° 19 p. 69 et ill. n° 29 p. 73). Les

¹⁰² Les motifs en bronze doré, traités en bas-reliefs, puis appliqués sur une surface unie en bois ou en pierre généralement plus sombre, demeurent une des marques du style Empire. Se détachant de façon nette sur un fond lisse, ces décors de bronze répondent pleinement au principe néoclassique qui privilégie l'ordre et la clarté ornementale.

¹⁰³ Très répandus sous l'Ancien Régime, le « système » des chiffres a été repris sous l'Empire. Leurs présences rappellent la création sous le régime napoléonien d'une nouvelle aristocratie, non plus royale, mais impériale.

armoiries du nouveau régime rassemblaient les symboles de l'empereur, soit au centre, l'aigle derrière laquelle s'entrecroise la main de justice et le sceptre de Charlemagne, le tout recouvert du manteau et de la couronne impériale¹⁰⁴.

Destinés à rendre visible le pouvoir et l'autorité de l'empereur Napoléon I^{er}, ces emblèmes étaient aussi accompagnés de symboles et d'allégories célébrant les conquêtes et les victoires militaires de l'Empire.

3.2.2. L'exaltation de l'Empire victorieux.

Dans cette époque de guerres, de conquêtes, de victoires, qui marquent le Premier Empire, l'ornementation des écritoires se faisait l'écho des gloires de l'armée et de son « nouveau héros » Napoléon I^{er}. La dimension conquérante de l'Empire semble être soulignée notamment au niveau de l'écritoire circulaire confectionnée par Biennais en 1806 (Cat. n° 17), sur laquelle s'observe des casques à cimier, des têtes de profil qui pourraient s'apparenter à des figures guerrières, mais aussi des foudres, évocation de la puissance jupitérienne. Ces motifs de nature martiale donnent aux œuvres de style néoclassique un ton sérieux et sévère. Sur le fût de la colonne qui surmonte cette même écritoire, sont disposées des palmes. Omniprésente dans les arts décoratifs de l'Empire, la palme constitue l'un des deux principaux attributs de la Victoire, avec la couronne de lauriers symbolisant les honneurs et le triomphe. Les Victoires, nous les retrouvons par exemple au centre de la ceinture de l'écritoire n° 21 de Biennais. Elevant leurs palmes sur le chiffre de Napoléon et la couronne impériale, elles portent également un rameau d'olivier qui vient rappeler l'idée qu'après les triomphes militaires de l'empereur, vient la paix. Ces allégories féminines sont empruntées à la Rome antique et aspirent par conséquent à exprimer là encore une filiation entre l'Empire français et l'Antiquité romaine. Le projet d'écritoire pour l'impératrice Marie-Louise, réalisé par Percier en 1811 (ill. n° 34 p. 76), affirme encore clairement la grandeur de Napoléon et de l'Empire, dont il incarne les succès. Effectivement, une Victoire ailée, semblant se poser, tient dans sa main gauche la palme du vainqueur et porte dans l'autre la couronne de lauriers qu'elle lève au dessus de l'effigie de Napoléon triomphateur représenté de profil tel un empereur romain¹⁰⁵. Le portrait est soutenu par l'aigle impérial et Minerve agenouillée,

¹⁰⁴ NOUVEL-KAMMERER (O.), éd, *op. cit.*, p. 54.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 43. Ce portrait de Napoléon qui s'inscrit dans un ovale serait selon nous à rapprocher du *Camée d'Auguste* qui se trouve actuellement au Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale de France. Datant de

veillant sur le « héros », qui tient un de ses attributs, le rameau d'olivier, en signe de paix retrouvée. Cette divinité gréco-romaine revient fréquemment dans les décors des écritoires néoclassiques. Nous retrouvons en effet le buste de la déesse sur l'*Écritoire de Napoléon I^{er}* (Cat. n° 17), mais encore sous forme d'une figurine dans le *Projet d'écritoire au chiffre de Napoléon I^{er}* (ill. n° 28 p. 73) datant environ de 1810. Pour ce dernier exemple, Minerve est debout sur une sphère entourée d'aigles et tend son bras droit pacificateur. La déesse renvoie le sentiment que c'est par la force guerrière et l'intelligence que se font les conquêtes et les victoires, mais que c'est par la sagesse que se gagne la paix. Comme pour l'écritoire de l'impératrice, Minerve a donc une double signification. Elle symbolise les exploits militaires et la domination de l'Empire, mais en même temps, elle tempère cette image belliqueuse, en rappelant qu'elle est aussi une déesse bienveillante, protectrice notamment des Arts. Ainsi dans les écritoires, la présence de Minerve constitue une expression ou une allégorie politique quelque peu propagandiste de la gloire de l'empire napoléonien mais aussi de sa prospérité.

3.2.3. Des images de prospérité.

Des victoires militaires et de la stabilité du nouveau régime découle la prospérité de la nation française, une prospérité qui n'est pas seulement économique mais aussi artistique et intellectuelle. Les décors des écritoires tendent précisément à diffuser l'idée d'un retour à l'ordre, et surtout l'image quelque peu idéale d'un Empire qui renoue avec « l'Age d'or » de l'Antiquité.

Conçu par Charles Percier vers 1810, le *Projet d'écritoire pour le cabinet de S. M. L'Empereur* est entièrement dédié à l'essor du régime et aux grandes actions de Napoléon I^{er} (ill. n° 33 p. 75). Effectivement, l'objet est surmonté d'une femme vêtue à l'antique tenant, dans chaque main une balance de justice et une corne d'abondance qui peuvent symboliser respectivement l'impartialité et la richesse opulente de l'Empire. Sur les côtés du piédestal portant cette femme, se positionnent la Renommée et une figure féminine ailée, certainement une allégorie de l'Histoire, qui écrit sur une tablette les grandes réalisations de l'empereur. La première qu'elle a inscrite est le « Code Napoléon ». Aux pieds de ces personnages ailés ont été représentés les bustes de Colbert, Sully, L'Hôpital et d'Aguesseau, autrement dit, des

25-20 av. J.-C, ce camée ovale en sardonix présente sur un fond sombre la tête d'Auguste, de profil et couronnée de chênes. Enchâssée dans une monture du XVII^e siècle, la pierre faisait partie du Trésor de Saint-Denis avant d'être confisquée en 1791. Les similitudes entre le portrait d'Auguste et celui de Napoléon par Percier nous donne la conviction que ce dernier avait vu le camée ou du moins un équivalent. En tout état de cause le projet de Percier confirme que sous l'Empire, les camées antiques intéressaient et servaient de modèles aux artistes néoclassiques.

hommes d'état et magistrats français, qui, sous l'Ancien Régime, ont œuvré à l'organisation civile de la France. Les noms reviennent plusieurs fois dans les projets de Percier, notamment à la base de la colonne qui orne l'écritoire circulaire (ill. n° 19 p. 69), et sur le socle de l'allégorie de l'Histoire décorant l'écritoire au chiffre de Napoléon (ill. n° 29 p. 73). La présence des bustes ou des noms rappelle que les actions de l'empereur, notamment son rôle de législateur et son travail pour la réorganisation de l'administration et de la société française, s'inscrivent dans la continuité de ses illustres prédécesseurs. Toujours sur l'écritoire destinée au cabinet de l'empereur (ill. n° 33 p. 75), d'autres éléments célèbrent la félicité de l'Empire, plus précisément, le bas-relief central qui représente Napoléon I^{er} assis sur un trône au milieu de personnages qui, à droite, symbolisent les travaux de la paix, des Arts et des Sciences, et à gauche, les nations de l'Europe qui viennent lui rendre hommage¹⁰⁶. Cette image véritablement idyllique d'un Empire triomphant et prospère est encore perceptible sur le dessin d'une écritoire composée d'une figure féminine couronnée, robuste et nourricière, qui semble être une allégorie de la France (ill. n° 30 p. 74). Adossée à une sphère et tenant une corne d'abondance, elle regarde et enlace de son bras l'aigle impérial, comme pour marquer sa reconnaissance envers l'empire napoléonien qui a apporté gloire et prospérité à la nation française. Sur le dé du piédestal soutenant la France, Percier a représenté Apollon tiré par un quadriges, une image qui peut symboliser le rayonnement culturel de l'Empire, qui répand sa « lumière civilisatrice ». La présence du dieu ou de ses attributs – couronnes de lauriers, lyres et cygnes – sur des écritoires officielles peuvent aussi signifier que Napoléon I^{er}, à l'image d'Apollon, est un protecteur des Arts, qui soutient par sa politique d'encouragement et ses nombreuses commandes aux manufactures nationales, la création artistique française, et contribue à sa diffusion dans toute l'Europe. Nous noterons que le thème d'Apollon est très prisé dans les écritoires du style Empire, il se retrouve en effet dans les ouvrages de Thomire (Cat. n° 28) ou de Odier (Cat. n° 36)¹⁰⁷. Le dieu accompagné des neuf Muses consacre entièrement l'œuvre à la célébration de tous les Arts, et nous démontre une fois de plus que l'écritoire est un objet intimement lié à la création littéraire et artistique.

Ainsi, les écritoires de la période Empire répondent à un programme politique clair en renvoyant, par l'intermédiaire des figures mythologiques et des décors issus de la Rome

¹⁰⁶ NOUVEL-KAMMERER (O.), éd, *op. cit.*, p. 163.

¹⁰⁷ Les symboles apolliniens se retrouvent encore sur l'*Écritoire du Louvre* de 1825 en partie dédiée aux Arts (Cat. n° 38). Cette œuvre confirme surtout la persistance des motifs néoclassiques – médaillons antiques, festons, palmettes, têtes de dieux de profil, etc. – dans les écritoires des années 1820-1830. Néanmoins la statuette qui surmonte l'écritoire d'un goût quelque peu « néogothique » s'éloigne du néoclassicisme et rapproche l'écritoire de « l'Historicisme ».

antique, l'image d'un nouveau régime stable, glorieux et prospère, en définitive, un Empire « idéal » qui se rapproche du temps rêvé des Anciens. Ces images valorisantes et utopiques devaient participer à faire oublier la dureté des guerres napoléonienne et les premières défaites militaires dès les années 1809-1812. Cependant, à cette période, d'autres images détournent de la réalité contemporaine, particulièrement celles qui avaient trait aux « plaisirs ».

3.3 L'écritoire et l'image des plaisirs.

L'importance du thème martial ou victorieux dans les écrivains néoclassiques de la période Empire, nous fait oublier qu'il existait parallèlement toute une production d'écrivains, souvent féminine, dominées par des motifs renvoyant à la séduction et aux plaisirs. Des écrivains dont la vénusté fait tomber bien des préjugés sur l'image que peut renvoyer le néoclassicisme.

3.3.1. Des œuvres empreintes de légèretés.

Face à l'aspect « sévère » et solennel des écrivains mettant en scène les symboles du pouvoir impérial, se rencontrent des œuvres marquées par un ton plus aimable et gracieux. C'est le cas précisément des deux projets d'écrivains de Charles Percier, réalisés vers 1810, dans lesquels nous retrouvons la figure de Vénus (ill. n° 31 et ill. n° 32 p. 74). Dans le premier dessin, la déesse de la beauté et de l'amour est drapée dans une fine tunique près du corps qui retombe sur son épaule gauche laissant ainsi découvrir son sein. Le second dessin, quant à lui, représente la divinité entièrement nue, avec à ses pieds un dauphin rappelant qu'elle est née de la mer¹⁰⁸. Harmonieuses et légèrement déhanchées, ces figures renvoient un sentiment de grâce et de sensualité. L'aspect voluptueux des Vénus de Percier est encore présent dans le

¹⁰⁸ La première Vénus de Percier (ill. n° 31 p. 74) pourrait être rapprochée de l'*Aphrodite dite « Vénus Génitrice »* –œuvre romaine d'époque impériale, copie d'un original de Callimaque v. 400 av. J.-C. –, qui faisait partie de la collection des antiques de Louis XIV avant d'être présentée au Musée Napoléon en 1803. Nous retrouvons en effet la même position ainsi que le même drapé retombant sur l'épaule et laissant un sein nu. Néanmoins Percier s'éloigne du modèle antique dans la position des bras et des mains de sa déesse qui tiennent un voile gonflé par le vent. La seconde Vénus (ill. n° 32 p. 74), entièrement nue et accompagnée d'un dauphin nous donne à penser que Percier aurait pu s'inspirer de la *Vénus Médicis*, qu'il avait étudié soit au musée de Florence, lors de son séjour italien, soit à Paris quant elle fut transportée au Musée Napoléon et placée dans la salle du *Laocoon*. Mais là encore l'artiste s'éloigne de l'original antique en disposant le dauphin entre les jambes de la déesse et en lui faisant tenir un voile flottant. Nous noterons encore que la mèche de cheveux qui cache le sexe de la divinité de Percier n'est pas sans évoquer la célèbre *Vénus* de Botticelli de la Galerie des Offices à Florence.

voile ou le drapé gonflé par le vent, qui forme au dessus de leur tête une sorte de halo. Dans *Goût néoclassique*, Mario Praz affirme que le style Empire doit beaucoup aux décors pompéiens et notamment à ses figurines virevoltantes dont les voiles flottent autour des corps. Ainsi pour composer ses divinités auréolées d'un drapé, Percier s'inspira sans doute des danseuses aériennes des peintures d'Herculanum – visible entre autre dans le premier tome des *Antiquités d'Herculanum* gravé par Thomas Piroli et publié à Paris en 1804 par les frères Piranèse –, et dans l'esthétique néoclassique, ces envolées de drapés peuvent être une évocation du « mouvement de l'âme »¹⁰⁹.

Parfois les décors des écriitoires sont subtilement érotisés, comme nous le prouve le bronze représentant Psyché de l'*Écritoire du Palais de Compiègne* (Cat. n° 27). En effet, la figure mythologique, poitrine dévêtue, est couverte d'un « drapé mouillé » qui, loin de cacher les formes de son corps, les dévoile et accentue la sensualité du personnage. Munies d'ailes de papillon, Psyché symbolise le caractère léger, imprévisible et inconstant de l'âme féminine, ou plus largement, l'âme déchue qui par les passions et les malheurs se purifie pour atteindre un bonheur éternel¹¹⁰. L'aspect érotique des corps est tout aussi perceptible sur l'ouvrage de Claude Galle (Cat. n° 31) orné d'une femme ailée entièrement nue, ou sur l'écritoire n° 22 supportant deux égyptiennes simplement habillées d'un pagne. Ce dernier exemple est intéressant pour montrer que, dans le style Empire, les anatomies féminines avait tendance à ce masculiniser. Si nous observons les deux figures égyptiennes, seules les poitrines marquent la féminité de ces personnages. Dans les dessins de Percier, nous retrouvons bien ces figures massives, robustes voire musclées, notamment pour la Victoire de l'écritoire de Marie-Louise (ill. n° 34 p. 76) ou l'allégorie de la France (ill. n° 30 p. 74). L'art néoclassique du début du XIX^e siècle est donc marqué par une ambiguïté dans la représentation des corps¹¹¹. Nous mentionnerons encore que l'éphèbe ou le Génies de l'amour du dessin de Percier (ill. n° 18 p. 69) ou la nudité de l'Apollon des écriitoires de Thomire et Odier (Cat. n° 28 et n° 36) sont autant d'exemples qui donnent aux écriitoires néoclassiques un ton léger et sensuel. Enfin, le caractère gracieux des motifs du style Empire est encore visible sur les écriitoires ornées des cygnes apolliniens (Cat. n° 23) ou sur l'ouvrage en porcelaine présentant la déesse Flore (Cat.

¹⁰⁹ NOUVEL-KAMMERER (O.), éd, *op. cit.*, p. 38.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 246.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 34. Odile Nouvel-Kammerer précise que dans le style Empire cette ambiguïté des corps dominés par l'expression du masculin aurait pour but de « rappeler l'égalité citoyenne » entre l'homme et la femme, mais aussi de mettre en avant un art « mâle » qui devait s'éloigner de la « mièvrerie et du ridicule ». Nous noterons que les anatomies féminines massives du néoclassicisme rappellent quelque peu celles des personnages féminins de Michel-Ange. Il n'est pas impossible que des artistes comme Percier avaient à l'esprit, pour créer leurs figurines, les œuvres du maître de la Renaissance et notamment ses femmes de fortes carrures et aux poitrines rondes.

n° 20). *L'Écritoire avec Flore* propose une ornementation charmante qui renoue avec la tradition des décors élégants de l'Ancien Régime, sans pour autant atteindre le degré de frivolité du XVIII^e siècle¹¹².

Les écriitoires néoclassiques du début du XIX^e siècle présentent donc des décors gracieux et attrayants, dans lesquels un érotisme subtil et mesuré s'exprime à travers la nudité des figures mythologiques. Une ornementation aimable qui, en définitive, transporte le possesseur de l'écritoire dans un monde d'idéal antique et de plaisirs. Le ton charmant des oeuvres néoclassiques est davantage perceptible au niveau des écriitoires qui s'agrémentent d' « amours », des motifs très à la mode sous l'Empire.

3.3.2. Le succès des écriitoires mettant en scène des « amours ».

Déjà présent dans les arts décoratifs de la seconde moitié du XVIII^e, le thème enjoué et très féminin des « amours » atteint un succès manifeste sous l'Empire, et ces petits personnages mythologiques deviennent de fait, des ornements caractéristiques de l'art néoclassique. Dans la célèbre série de projets d'écriitoires attribués à Charles Percier, nous retrouvons sur *l'Encrier pour l'Empereur aux initiales F. J.* (ill. n° 15 p. 68) ainsi que sur l'écritoire ornée des *Noces aldobrandines* (ill. n° 18 p. 69) la représentation aimable de l'Amour ailé, genou à terre, portant un médaillon destiné à recevoir un portrait de l'être aimé. En ce qui concerne le dernier exemple, Cupidon a posé à ses pieds son arc et son carquois sur lequel un couple d'oiseaux se bécote. Tous ces éléments sont véritablement une évocation de la passion ou du désir amoureux, tandis que la présence du chien rappelle l'idée de fidélité. Côté dominant les symboles victorieux du Premier Empire – Victoires, aigles, lauriers et palmes – l'Amour apporte à l'écritoire un ton charmant et doux, offrant ainsi une association intéressante entre les sentiments d'ordre affectifs et sensuels et les images traduisant la force. Cette union de deux antagonismes, l'amour et la puissance, est remarquablement traduits au niveau de l'écritoire confectionnée par le porcelainier Pierre-Louis Dagoty dans les années 1805-1810 (Cat. n° 18). Effectivement, l'ouvrage offre une scène amusante du jeune Cupidon facétieux, dérobant le foudre de l'aigle jupitérien. Cette écritoire semble rappeler le jeu de la séduction, mais aussi, la force ou le pouvoir « tourmenté » par l'amour. En 1804 l'impératrice Joséphine avait accordé sa protection à la manufacture de porcelaine de Dagoty, commandant

¹¹² Sous l'Empire, le retour à des ornements charmants, légers, et sans véritable signification, aurait commencé à l'arrivée en France de la nouvelle impératrice Marie-Louise.

ainsi de nombreuses pièces. Nous supposons avec prudence que cette œuvre, qui se trouve actuellement au Château de Malmaison, aurait pu être commandée par cette dernière. Quoiqu'il en soit, l'écritoire pourrait parfaitement évoquer la relation amoureuse entre Napoléon – l'aigle – et Joséphine – l'Amour – en se sens où l'attitude ludique et espiègle du Cupidon tempère la force symbolique de l'aigle impérial. Ce type d'ouvrage mettant en scène des « amours » semble être une spécialité de Dagoty. D'ailleurs, nous lui attribuons une écritoire surmontée d'un enfant ailé, assis et tenant une vasque dorée (Cat. n° 19). Un ouvrage d'une grande et douce simplicité qui correspond parfaitement au goût féminin. Le thème des « amours » jouant avec les symboles du pouvoir et encore visible sur un ouvrage que nous rapprochons de l'atelier de Biennais (Cat. n° 24). Pour cet exemple, le petit personnage mythologique paraît jouer avec les attributs de la Victoire, c'est-à-dire, la palme et la couronne de lauriers. Ces « amours » aimables se veulent parfois plus sérieux, tel que nous l'observons pour l'*Écritoire par Jacob-Desmalter* de 1810, sur laquelle l'enfant ailé, portant deux bougeoirs, semble se poser sur une sphère, comme s'il apportait à l'épistolier la « lumière inspiratrice ».

Les allégories des « amours » apportent donc aux écritoires du style Empire un certain charme et une pointe de mièvrerie, dans un contexte marqué par les faits militaires. Ces décors joyeux et élégants tendent à donner une nouvelle image du néoclassicisme, une image qui va à l'encontre des « idées reçues » concernant l'esthétique de ce mouvement européen.

3.3.3. Séduction et plaisir : une nouvelle vision du néoclassicisme?

Quand le mot « néoclassicisme » est apparu à la fin du XIX^e siècle, ce dernier avait une connotation quelque peu péjorative. Le terme fut effectivement employé pour désigner cette période artistique marquée par un retour à l'antique, généralement considéré comme une simple imitation de la sculpture gréco-romaine. Mais encore, à en croire Mario Praz, ce fut un style bien souvent jugé sans vie, « froid, rigide et funestement monotone » surtout le néoclassicisme de la période Empire¹¹³. Il est vrai qu'au regard de certains ouvrages, notamment ceux liés au pouvoir politique comme l'*Écritoire au buste de Minerve* (Cat. n° 15), nous pouvons retrouver cette idée de froideur. Les matériaux –marbre et bronze–, les formes strictes et la figure martiale de Minerve donnent réellement à l'écritoire un ton très

¹¹³ PRAZ (M.), *Goût néoclassique, op. cit.*, p. 258

solennel et austère. Dire que l'ensemble des écritoires néoclassiques est en proie à cette raideur froide serait une profonde erreur. Bien au contraire, les petits personnages mythologiques agréables et souriants, comme les fameux « amours », ou les figures féminines candides et calmes (Cat. n° 20) qui ornent nombre de nos objets, donnent à voir le néoclassicisme comme un art plein de charmes, et pouvant être imprégné d'une grâce très féminine. A travers les figurines de bronze ou de porcelaine, les écritoires développent aussi toute une symbolique « intimiste », qui exprime avec subtilité les émotions humaines telles que la séduction, la passion ou le désir amoureux, soit en définitive, des sentiments simples et universels contestant ainsi l'idée d'un art distant.

L'apparence massive et lourde a encore été longtemps reprochée au néoclassicisme du début du XIX^e siècle. Cependant au regard de nos écritoires nous nous rendons compte à quel point le mouvement artistique pouvait exprimer, à travers ces objets, toute sa délicatesse et son élégance. Par exemple, la dimension moyenne des ouvrages, le travail minutieux de ciselure au niveau des bronzes de Thomire ou de l'argent doré de l'orfèvre Odiot, nous prouvent la qualité et la finesse de ces œuvres qui n'ont rien de pesantes¹¹⁴. La légèreté est avant tout suggérée par la sensation de mouvement qui se libère de nos écritoires néoclassiques. Les Victoires volantes, les drapés ou les voiles des Vénus flottants au vent, les « amours » et les aigles aux ailes déployées, les figures accroupies qui d'un geste précis saisissent des objets, ou encore l'Apollon à la lyre qui semble marcher, sont autant d'éléments qui animent les écritoires et leur donnent parfois ce côté aérien et dynamique. A travers ces exemples, nous constatons donc que le néoclassicisme peut s'éloigner de l'aspect lourd et statique qu'on lui a trop souvent prêté. Enfin avec les écritoires, le style apparaît comme un art empreint de sensualité. La nudité des corps des personnages mythologiques, les allégories amoureuses exprimées à travers les petits génies ailés, donnent effectivement l'image d'un art néoclassique gracieux, chaleureux et intimement lié aux sensations agréables. Ce goût de la sensualité est une spécificité de l'art français, et n'a donc jamais cessé d'imprégner les œuvres, que ce soit sous l'Ancien Régime ou sous l'Empire¹¹⁵.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 491. Pour Mario Praz les œuvres du style Empire marquées par une certaine lourdeur appartiennent à la période de décadence du néoclassicisme qui commence sous la Restauration, plus précisément à partir des années 1818-1820.

¹¹⁵ Il est reconnu que dans la période néoclassique les artistes français ont toujours préféré la grâce et la douceur des sculptures d'Antonio Canova à celles des artistes du Nord, comme le danois Thorvaldsen, qui, en tant que « puriste », suivait de manière plus rigoureuse l'art des Anciens. Cette préférence française visible à travers la sculpture est également confirmée par nos écritoires.

Conclusion

Etant des objets pratiques et indispensables à l'acte d'écrire, les écriitoires furent éminemment présentes dans les intérieurs. Une présence qui a justement contribué à répandre l'esthétique néoclassique dans les endroits les plus intimes des demeures françaises. C'est donc des objets d'art qui permettent de suivre l'émergence et l'évolution du nouveau goût dans la France de la seconde moitié du XVIII^e et du début du XIX^e siècle. Se démarquant dans un premier temps de l'art Rocaille en adoptant des formes plus assagies, des décors plus sobres et symétriques, l'écriitoire se rapproche du goût « idéal » des Anciens. Les prémices du néoclassicisme sont marquées principalement par l'emploi de décors issus du répertoire ornemental de l'architecture antique grecque et romaine. Ainsi fleurissaient sur les écriitoires frises géométriques, rinceaux, entrelacs végétaux, et festons qui, sous Louis XVI et Marie-Antoinette, tendaient vers un aspect « charmant » et « bucolique ». Ces motifs étaient avant tout diffusés par les architectes et leurs nombreuses publications, dont un grand nombre concernaient l'étude des monuments de Rome, la ville où naquit le nouveau style.

Après le bouleversement révolutionnaire débouchant sur l'Empire, les décors néoclassiques ont davantage été marqués par la sculpture gréco-romaine. Nous avons vu, notamment avec la venue des œuvres antiques à Paris, à quel point les artistes ont été influencés par ces modèles pour composer leurs décors. Néanmoins, au vue de certaines écriitoires, les créateurs néoclassiques n'ont que très rarement recopié avec fidélité les œuvres antiques ; au contraire, ils s'en inspiraient pour finalement s'en détacher et proposer des décors originaux. Le néoclassicisme c'est ainsi exprimé et a culminé à travers le style Empire codifié par Percier et Fontaine. Les motifs des Victoires, des trophées guerriers ou des aigles empruntés à la Rome antique devaient légitimer et montrer la stabilité du pouvoir, tout en magnifiant et célébrant la puissance et les fastes du Premier Empire et de son nouvel « héros » Napoléon I^{er}. Le néoclassicisme a donc été au service d'un programme politique fort, qui, par l'intermédiaire entre autre des écriitoires, pénétrait dans la sphère privée. Bien que l'esthétique classique fut propice à l'expression des valeurs morales telles que la vertu, l'héroïsme, et autres sentiments sérieux, voire « sévères », nous avons tout de même constaté avec nos objets que l'art néoclassique de l'époque Empire a été rattrapé par des considérations plus hédonistes. La mise en scène de la nudité, des « amours » et de la séduction dévoile effectivement une facette méconnue du néoclassicisme, celle d'un art dans lequel s'expriment les plaisirs épicuriens. Points de convergence entre les écriitoires de l'Empire et de l'Ancien Régime, la grâce et la

sensualité n'ont jamais totalement quitté l'art hexagonal, et la persistance de ces deux caractères peut trouver une explication dans l'histoire des mentalités et des mœurs du peuple français.



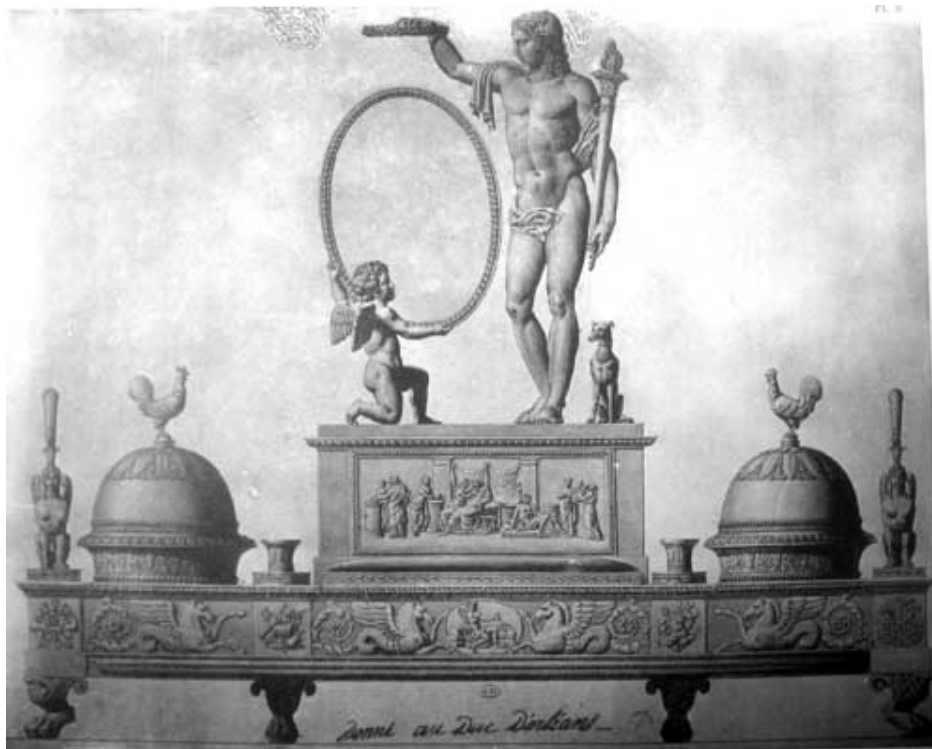
ill. n° 15.
Encrier pour l'Empereur aux initiales F. J., dessin attribué à Charles Percier pour Martin-Guillaume Biennais, v. 1810, Paris, Musée des arts décoratifs.



ill. n° 16.
Piédestal de la colonne Trajane, G. B. Piranesi,
Trofeo o sia Magnifica Colonna Coclide di marmo,
 1773-1775, pl. 8.



ill. n° 17.
Victoire entourée de deux trophées daces, colonne
 Trajane, G. B. Piranesi, *Trofeo o sia Magnifica*
Colonna Coclide di marmo, 1773-1775, pl. 21.



ill. n° 18.
 Projet d'écritoire, dessin attribué à Charles Percier pour Martin-Guillaume Biennais, 1811, Paris, Musée des arts décoratifs.



ill. n° 19.
 Projet d'écritoire circulaire au buste de Minerve, dessin attribué à Charles Percier pour Martin-Guillaume Biennais, v. 1810, Paris, Musée des arts décoratifs.



ill. n° 20.
Sarcophage aux enfants dans la palestre (détail), III^e siècle ap. J.-C., Vatican, Musée Chiaramonti. A rapprocher de l'écritoire n° 24.



ill. n° 21.
Athéna dite Alexandre Mazarin, Empire Romain (27 av. J.-C.- 476 ap. J.-C.), porphyre et bronze, H. 84 cm. Paris, Musée du Louvre.



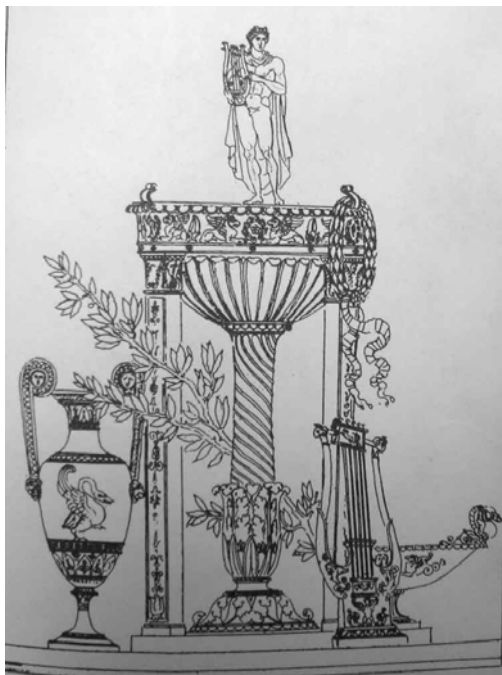
ill. n°22.
Grand Rhyton, I^{er} siècle ap. J.-C., marbre, Paris, Musée du Louvre. Œuvre allant par paire à rapprocher de l'écritoire n° 22.



ill. n° 23.
 Ecrivoire circulaire à l'Apollon Musagète, anonyme, 1819.
 Source : *Modèles d'orfèvrerie choisis à l'exposition des produits de l'Industrie française au Louvre, en 1819*, pl. 67.



ill. n°24.
 Apollon Musagète de l'Ecrivoire par Thomire (Cat.n° 28), Pierre-philippe Thomire, 1804-1814, bronze doré. H : 15 cm. L'Apollon est identique sur l'œuvre de Odiod (Cat. n° 36)



ill. n° 25.
 Charles Percier et Pierre-François-Léonard Fontaine, *Recueil de décorations intérieures*, 1812, pl. 17-3 : « Peintures exécutées dans divers panneaux de la chambre du Cit. V. ».



ill. n° 26.
 Apollon du Belvédère, gravure de Thomas Piroli, v. 1804, *Monuments Antiques du Musée Napoléon*, Vol. I, pl. 15.



ill. n° 27.

Arabesque de Raphaël (détail), gravée par Charles Normand.

Source: DURAND (J.-N.-L.) *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes*, 1801, t. III, pl. 89.

Charles Normand ne s'est jamais rendu à Rome. Il n'a donc vu les décors de Raphaël qu'à travers les gravures qui circulées en Europe, ou les recueils de Giovanni Volpato qu'il aurait pu recopier pour graver au trait cette planche de 1801.



ill. n° 28.

Projet d'écritoire au chiffre de Napoléon I^{er}, dessin attribué à Charles Percier pour Martin-Guillaume Biennais, v. 1810, Paris, Musée des Arts décoratifs.



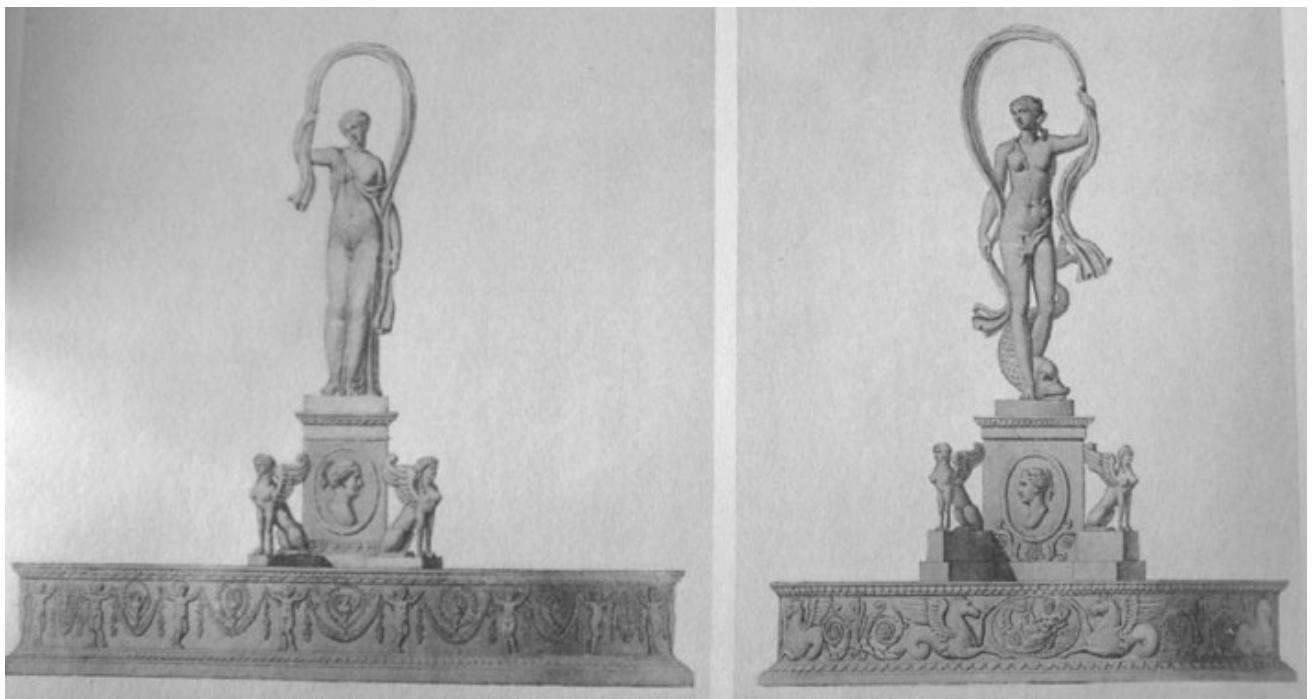
ill. n° 29.

Projet d'écritoire avec l'Histoire écrivant, dessin attribué à Charles Percier pour Martin-Guillaume Biennais, v. 1810, Paris, Musée des Arts décoratifs.



ill. n° 30.

Projet d'écritoire avec l'allégorie de la France, dessin attribué à Charles Percier pour Martin-Guillaume Biennais, v. 1810, Paris, Musée des Arts décoratifs.



ill. n° 31 ; ill. n° 32.

Projets d'écrivoires figurant Vénus, dessins attribués à Charles Percier pour Martin-Guillaume Biennais, v. 1810, Paris, Musée des Arts décoratifs.



ill. n° 33.

Projet d'écritoire pour le cabinet de S. M. L'Empereur, dessin attribué à Charles Percier pour Martin-Guillaume Biennais, v. 1810, Paris, Musée des Arts décoratifs.



ill. n° 34.

Projet d'écritoire pour S. M. l'Impératrice Marie-Louise, dessin attribué à Charles Percier pour Martin-Guillaume Biennais, 1811, Paris, Musée des arts décoratifs.

Une note manuscrite expliquant le bas-relief du piédestal accompagne ce modèle : « S. M. l'Impératrice qui vient de mettre au monde l'auguste enfant tant désiré par la France, le regarde d'un amour maternel ; alors, toutes les douleurs de l'enfantement disparaissent et sont remplacées par les grâces qui se répandent sur son visage, la France qui a reçu l'enfant le donne à Esculape dieu de la santé, à côté de ce dieu est Minerve, déesse de la Sagesse qui doit former son éducation. A côté de S. M. est Lucine déesse qui préside aux heureux accouchements et près d'un piédestal sur lequel est une cassolette où brûlent des parfums est un Génie sonnant de la trompette pour annoncer cet heureux événement. »

BIBLIOGRAPHIE

ALCOUFFE (D.), DION-TENENBAUM (A.) et MABILLE (G.), *Les bronzes d'ameublement du Louvre*, Dijon, F. de Nobèle, 2004.

ALCOUFFE (D.), éd., *Nouvelles acquisitions du département des objets d'art, 1995-2002*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2003.

ALLEMAGNE (H.-R.), *Les accessoires du costume et du mobilier depuis le XIII^e siècle jusqu'au milieu du XIX^e siècle*, Paris, Schemit, 1928.

ARMINJON (C.) et BILIMOFF (M.), *L'art du métal : vocabulaire technique*, Paris, Edition du Patrimoine, Imprimerie nationale, 1998.

ARMINJON (C.) et BLONDEL (N.), *Objets civils domestiques, Vocabulaire typologique*, Paris, Edition du Patrimoine, Imprimerie nationale, 1984.

BENOIT (J), « La donation exceptionnelle de Mme Audrey B. Love enrichit les collections nationales » Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon , *La revue des musées de France*, Juin 2006, p. 18.

BERLINER (R.) et EGGER (G.), *Ornamentale Vorlageblätter, Des 15. Bis 19. Jahrhunderts*, Munich, Klinkhardt und Biermann, 1981, 3 vol.

BIRKS (T), *L'art de la fonte de bronze*, Paris, Eyrolles, 2006.

BONNET (J.-C.), éd., *L'Empire des Muses : Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004.

BOUILHET (H.), *L'orfèvrerie française aux XVIII^e et XIX^e siècles*, t. II, Paris, H. Laurens, 1908-1912.

BOURGEOIS (E.), *Le style Empire, ses origines et ses caractères*, Paris, H. Laurens, 1930.

BREMER-DAVID (Ch.) et HESS (C.), *Decorative arts : an illustrated summary catalogue of the collections of the J. Paul Getty Museum*, Malibu, J. Paul Getty Museum, 1993.

CHADENET (S.), *Les Styles Empire et Restauration*, Paris, Baschet, 1976.

CHEVALLIER (B.), éd., *Style Empire*, Paris, Valmont, 2000.

CLOUZOT (H.), *Les arts du métal : métaux précieux, le bronze et le cuivre, le fer, les armes, la parure*, Paris, H. Laurens, 1934.

COIGNARD (J.), *Guide du Musée des arts décoratifs*, Paris, Les Arts Décoratifs, 2006.

DAYOT (A.), *Napoléon raconté par l'image, d'après les sculpteurs, les graveurs et les peintres*, Paris, Hachette, 1895.

DESCHAMPS (M.), *Empire*, Paris, Edition Abbeville, 1994.

DREYFUS (C.), *Les objets d'art du XVIIIe siècle : bronzes d'ameublement et pendules, porcelaines, marbres et laques montés en bronze doré, Epoque Louis XVI*, Paris, A. Morancé, 1923.

DROGUET (A.), *Les styles Transition et Louis XVI*, Paris, L'Amateur, 2005.

DURAND (J.), *Le Louvre : Les objets d'art*, Paris, Edition Scala, RMN, 1995.

ERIKSEN (S.), *Early Neo-classicism 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 Century*, Londres, Faber & Faber, 1974.

GALLO (D.), éd., *Les Vies de Dominique-Vivant Denon, Actes du colloque*, Paris, Musée du Louvre, 8-11 Décembre 1999, Paris, La documentation française, 2001, 2 vol.

GRANDJEAN (S.), *L'orfèvrerie du XIX^e siècle en Europe*, Paris, Presse Universitaire de France, 1962.

GRANDRY (M.-N. de), *Directoire, Consulat, Empire*, Paris, Massin, 1996.

GRANDSART (H.), « Les arts décoratifs sous l'Empire », *Connaissance des arts*, n° 621, novembre 2004, pp. 96-102.

GROËR (L. de), *Les arts décoratifs de 1790 à 1850*, Fribourg, Office du livre, 1985.

GRUBER (A.), éd., *L'art décoratif en Europe : Renaissance et Maniérisme*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1993.

GRUBER (A.), éd., *L'art décoratif en Europe, du néoclassicisme à l'art déco*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1994.

HAMON-JUGNET (M.), OUDIN-DOGLIONI (C.), *Le Quai d'Orsay, l'hôtel du ministre des affaires étrangères*, Paris, Felin, 1991.

HAUTECOEUR (L.), *L'Art sous la Révolution et l'Empire en France : 1789-1815*, Paris, G. Le Prat, 1953.

HESSLING (E.), *Documents de style Empire, orfèvrerie et horlogerie*, Paris, Librairie E. Hessling, 1913.

HONOUR (H.), *Le néo-classicism*, Paris, Librairie générale française, 1998.

HUGHES (P.), *The Wallace collection, Catalogue of furniture*, Londres, The Wallace collection, 1996, 3 vol.

LEFRANC (A.), *Recueil de dessins d'orfèvrerie à l'usage des marchands et fabricants orfèvres*, Paris, l'Auteur, s.d.

LE FUEL (O.), « L'inspiration des écritoirs du XVIII^e siècle », *Connaissance des arts*, décembre, n° 72, 1958, pp. 32-38.

MATHEY (F.), *Musée Nissim de Camondo*, Paris, Union centrale des arts décoratifs, 1984.

Modèles d'orfèvrerie choisis à l'exposition des produits de l'Industrie française au Louvre, en 1819, Paris, Bance, 1822.

Les nouvelles collections de l'Union centrale des arts décoratifs, 22^{ème} série, Recueil de dessins d'orfèvrerie du Premier Empire par Biennais, orfèvre, Catalogue de musée, Paris, A. Guérinet, s.d.

GONZALES-PALACIOS (A.), « La grammatica neoclassica », *Antichità viva*, n° 4, Juillet - août 1973, pp. 29-55.

PERCIER (C.), FONTAINE (P.-F.-L.), *Recueil de décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement, comme vases, trépièdes, candélabres, cassolettes, lustres, girandoles, lampes, chandeliers, cheminées, feux, poêles, pendules, tables... etc.*, Paris, Les auteurs, 1812.

PEREIRA COUTINHO (M. I.), *18th century French Furniture*, Lisbonne, Calouste Gulbenkian Museum, 1999.

PINCON (J.-M.), GAUBE DU GERS (O.), *Odiot l'orfèvre, trois siècles d'histoire d'art et de création*, Paris, Sous le vent, 1990.

PRAZ (M.), *Goût néoclassique*, Paris, Le Promeneur, 1989.

PRAZ (M.), *Histoire de la décoration d'intérieur, la philosophie de l'ameublement*, Paris, Thames & Hudson, 1990.

RAMA (J.-P.), *Le Bronze d'art et ses techniques*, Dourdan, H. Vial, 2003.

RIS (C. de), *Musée du Louvre. Conservation de la sculpture et des objets d'art du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes. Série C. Notice des objets de bronze, cuivre, étain, fer, etc.*, Musée du Louvre, 1882.

VERLET (P.), *Les bronzes dorés français du XVIII^e siècle*, Paris, Picard, 2003.

WANNENES (G.), WANNENES (R.), *Les bronzes ornementaux et les objets montés de Louis XIV à Napoléon III*, Paris, Vausor, 2004.

WILSON (G.), *Decorative arts in the J. P. Getty Museum*, Los Angeles, J. P. Getty Museum, 1977.

- **Catalogues d'exposition.**

The Age of Neo-Classicism, (Londres, The Royal academy and The Victoria and Albert museum, 9 septembre – 19 novembre 1972) Londres, Arts council of Great Britain, 1972.

ALCOUFFE (D.), DION-TENENBAUM (A.) et ENNES (P.), éd., *Un age d'or des arts décoratifs, 1814-1848*, (Paris, Grand Palais, 10 octobre-30 décembre 1991), Paris, RMN, 1991.

ALDAO (F.), éd., *EL arte de vivir en Francia del siglo XVIII, en las colecciones argentinas*, (Buenos-Aires, Musée national des arts décoratifs, 24 septembre- 4 novembre 1968), Buenos-Aires, Amis du Musée des arts décoratif, 1968.

BONDIL (N.), éd., *Catherine la Grande, un art pour l'Empire, chefs-d'oeuvre du Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg*, (Musée des beaux-arts de l'Ontario 1er octobre 2005-1^{er} janvier 2006, Musée des beaux-arts de Montréal 2 février-7 mai 2006), Toronto, Snoeck, 2005.

CHEVALLIER (B.) et HUGUENAUD (K.), éd., *Trésors de la Fondation Napoléon, Dans l'intimité de de la Cour impériale*, (Paris, Musée Jacquemart-André, 28 Septembre 2004-3 Avril 2005), Paris, Nouveau Monde, 2004.

DION-TENENBAUM (A.), *L'orfèvre de Napoléon : Martin-Guillaume Biennais*, (Paris, Musée du Louvre, 15 octobre 2003-19 janvier 2004), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2003.

GABORIT (J.-R.), CUZIN (J.-P.) et PASQUIER (A.), éd., *D'après l'antique*, (Paris, musée du Louvre, 16 octobre 2000-15 janvier 2001), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000.

GILET (A.), éd., *Giovanni Volpato, Les Loges de Raphaël et la Galerie du Palais Farnèse*, (Tours, Musée des beaux-arts, 27 Janvier-30 Avril 2007), Tours, Silvana, 2007.

GONZÁLES-PALACIOS (A.), *L'oro di Valadier, un genio nella Roma del Settecento*, (Rome, Villa Médicis, 29 Janvier-8 avril 1997), Rome, Fratelli Palombi, 1997.

MALGOUYRES (Ph.), *Porphyre, la pierre pourpre des Ptolémées aux Bonaparte*, (Paris, Musée du Louvre, 17 novembre 2003-16 février 2004), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2003.

Napoléon, (Paris, Grand Palais, juin-décembre 1969), Paris, Réunion des Musée Nationaux, 1969.

NOUVEL-KAMMERER (O.), éd, *Symbols_of_power, Napoleon and the art of the Empire style, 1800-1815*, (Art Museum de Saint-Louis 16 juin-16 septembre 2007, Museum of fine arts de Boston 21 octobre 2007-27 janvier 2008 et Musée des arts décoratifs de Paris 2 avril-5 octobre 2008), New York, Abrams, 2007.

PLINVAL DE GUILLEBON (R. de), *Dagoty à Paris, la manufacture de l'Impératrice*, (Musée national des Châteaux de Malmaison et de Bois-Préau, 4 octobre 2006-8 janvier 2007), Paris, Somogy, 2006.

- **Catalogues de ventes.**

European collections : elegant living on the continent, Catalogue de vente Sotheby's, Amsterdam, 16 décembre 2003.

Parisian private collection, fine french furniture, works art, paintings and drawings, silver and Chinese porcelain, Catalogue de vente Sotheby's, Paris, 16 décembre 2004.

Importante orfèvrerie Européenne, Catalogue de vente Sotheby's, Paris, 10 juin 2004.

Important European furniture, sculpture and tapestries including reflected glory, a private collection of magnificent mirrors, Catalogue de vente Christie's, Londres, King Street, 6 juillet 2006.

Tableau anciens et modernes, céramique européennes, curiosités et haute époque, objets d'arts et d'ameublement, tapisserie et Tapis, Catalogue de vente Fraysse et Associés, Paris, Hôtel Drouot, 24 octobre 2007.

Céramique, mobilier et objets d'art des XVIII^e et XIX^e siècle, Catalogue de vente Tajan, Paris, Espace Tajan, 20 mars 2008.

- **Dictionnaires**

DELON (M.), éd, *Dictionnaire européen des Lumières*, Presses Universitaires de France, 2007.

HARVARD (H.), *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII^e siècle à nos jours*, Paris, Maison Quantin, 1884, 4 vol.

LOVREGLIO (A.), LOVREGLIO (A.), *Dictionnaire des mobiliers et des objets d'art, du Moyen Age au XXI^e siècle*, Paris, Le Robert, 2006.

- **Bases de données**

ATLAS, Base des œuvres exposées au Musée du Louvre, [base de donnée en ligne], s.d., [consulté en septembre 2007], Disponible sur : <http://www.louvre.fr>

PALISSY, base de données sur le patrimoine mobilier français [base de donnée en ligne], 1998, [consulté septembre 2007], Disponible sur : <http://www.culture.gouv.fr>

THESAURUS, Vocabulaire normalisé, dictionnaire raisonné, [base de données en ligne], 2000, [consulté en septembre 2007], Disponible sur : <http://www.culture.gouv.fr>

- **Sites Internet**

Agence photographique de la Réunion des Musées Nationaux [en ligne], Disponible sur : <http://www.photo.rmn.fr> [consulté en septembre 2007].

Art et Antiquité F.-P. Fine Art [en ligne], Disponible sur : <http://www.fpfineart.co.uk> [consulté en octobre 2007].

Christie's [en ligne], disponible sur : <http://www.christies.com/> [consulté en novembre 2007].

Drouot [en ligne], Disponible sur : <http://www.drouot.fr>, [consulté en octobre 2007].

Ministère de la culture et de la communication [en ligne], Disponible sur : <http://www.culture.gouv.fr> [consulté en septembre 2007].

Site officiel du musée du Louvre [en ligne], Disponible sur : <http://www.louvre.fr> [consulté en septembre 2007].

Sotheby's [en ligne], disponible sur : <http://www.sothebys.com> [consulté en septembre 2007].

The Redding Archives [en ligne], Disponible sur : <http://www.antique-horology.org> [consulté en octobre 2007].

Index des noms propres

A

Adam (Robert), 34.
Aguesseau (Henri François d'), 59.
Androuet du Cerceau (Paul), 39.
Auguste (Henry), 24.
Auguste, 58.

B

Beauharnais (Hortense, dite la reine Hortense), 23.
Biennais (Martin-Guillaume), 15, 20, 23, 24, 48, 50, 52, 58, 64.
Bonaparte (Jérôme), 23.
Bonaparte (Josèphe), 23.
Bonaparte (Louis), 23.
Bonaparte (Maria Letizia), 23.
Botticelli, 61.

C

Caffieri (Philippe), 37.
Callimaque, 61.
Canova (Antonio), 65.
Carlin (Martin), 20, 25.
Catherine II de Russie, 14, 23, 40.
Caylus (comte de), 30.
Charlemagne, 56, 58.
Childéric I^{er}, 57.
Clérisseau (Charles-Louis), 34.
Clodion (Claude Michel dit), 41.
Clovis, 57.
Coacci (Vincenzo), 21, 22, 23, 28, 54.
Cochin (Charles-Nicolas), 30.
Colbert (Jean-Baptiste), 49, 59.

D

Dagoty (Pierre-Louis), 63, 64.
Daguerre (Dominique), 20.
David (Louis), 52.
Delafosse (Jean-Charles), 38, 46.
Denon (Dominique Vivant, baron), 48, 53, 54.
Diderot (Denis), 39, 40.
Dubois (René), 17, 25.
Durand (Jean-Nicolas-Louis), 48, 55.

E

Ercolani (Luigi, Marquis), 22.
Errard (Charles), 49.

F

Fontaine (Pierre-Léonard), 47, 48, 51, 53, 66.
Franzoni (Francesco Antonio), 50.

G

Galle (Claude), 53, 62.
Gouthière (Pierre), 14, 19, 20, 32.

H

Hadrien (empereur romain), 54.
Hope (Thomas), 47.
Houdon (Jean-Antoine), 14, 41.

J

Jacob (François-Honoré-Georges), 17, 53.
Jombert (Charles-Antoine), 36.
Joséphine, 63, 64.
Jules II, 55.

L

L'Hospital (Michel de), 59.
Le Roy (Julien-David), 33.
Leblanc (abbé), 30.
Léon X, 55.
Lepautre (Jean), 36, 45.
Louis XIV, 49, 51, 61.
Louis XVIII, 24.

M

Mailly (Augustin de), 14, 22.
Marie-Antoinette, 37, 53, 55.
Marie-Louise d'Autriche, 23, 57, 58, 63.
Marianne (Pierre-Jean), 30.
Mazarin (Jules, cardinal), 50.
Michel-Ange, 35, 54, 55, 62.
Montigny (Philippe-Claude), 15, 18, 26, 33.

N

Napoléon I^{er}, 15, 19, 23, 24, 43, 47, 48, 51, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 64, 66.
Normand (Charles), 48, 53, 55, 72.

O

Odiot (Jean-Baptiste-Claude), 14, 20, 24, 49, 51, 52, 53, 60, 62, 65.

P

Pajou (Augustin), 41.
Percier (Charles), 23, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 66.
Pie VI, 21, 22, 48.
Pie VII, 24.
Piranesi (Francesco), 34.
Piranesi (Giovanni Battista), 10, 34, 37, 38, 44, 45, 49, 54.
Piroli (Thomas), 48, 51, 62.
Poirier (Simon-Philippe), 20.
Pompadour (marquise de), 30.
Ponce (Nicolas), 55.
Prud'hon (Pierre Paul) 51, 52.

R

Raphaël, 36, 54, 55, 56.
Righetti (Francesco), 21, 27.

S

Soufflot (Jacques-Germain), 30.
Sully (Maximilien de Béthune, baron de Rosny, duc de), 59.

T

Talleyrand (Charles-Maurice de), *24, 52*.
Thomire (Pierre-Philippe), *14, 19, 51, 52, 60, 62, 65*.
Thorvaldsen (Bertel), *65*.

V

Valadier (Giuseppe), *21, 27, 49*.
Valadier (Luigi), *21, 22*.
Van Loo (Louis-Michel), *39*.
Vandière (Abel-François Poisson de, marquis de Marigny), *30*.
Volpato (Giovanni), *36, 54*.

W

Weisweiler (Adam), *18, 20, 26*.
Willemin (Nicolas-Xavier), *52*.
Winckelmann (Johann Joachim), *10, 31*.

Illustrations

HUGHES (P.), *The Wallace collection, Catalogue of furniture* : ill. n° 4 p. 26 ; ill. n° 5 p. 27

Opere di Giovanni Battista Piranesi, en ligne sur <http://www.picure.l.u.tokyo.ac> : ill. n° 9 p. 44 ; ill. n° 10 p. 44 ; ill. n° 11 p. 45 ; ill. n° 16 p. 68 ; ill. n° 17 p. 68.

BERLINER (R.) et **EGGER (G.)**, *Ornamentale Vorlageblätter, Des 15. Bis 19. Jahrhunderts* : ill. n° 12 p. 45
Les nouvelles collections de l'Union centrale des arts décoratifs, 22ème série, Recueil de dessins d'orfèvrerie du Premier Empire : ill. n° 15 p. 68 ; ill. n° 18 p. 69 ; ill. n° 19 p. 69 ; ill. n° 28 p. 73 ; ill. n° 29 p. 73 ; ill. n° 30 p. 74 ; ill. n° 31 p. 74 ; ill. n° 32 p. 74 ; ill. n° 33 p. 75 ; ill. n° 34 p. 76.

DURAND (J.-N.-L.), *Recueil et parallèle des édifices de tout genre* : ill. n° 27 p. 72.

Modèles d'orfèvrerie choisis à l'exposition des produits de l'Industrie, en 1819 : ill. n° 23 p. 71.

PERCIER (C.), **FONTAINE (P.-F.-L.)**, *Recueil de décorations intérieures* : ill. n° 25 p. 71

PIROLI (T.), *Monuments Antiques du Musée Napoléon* : ill. n° 26 p. 71.

ANDREAE (B.), **ANGER (K.)**, **GEOMINY (W.)**, et al., *Bildkatalog der skulpturen des Vatikanischen museum, Museo Chiaramonti* : ill. n° 20 p. 70.

Album Maciet, Bibliothèque des Arts décoratifs : ill. n° 14 p. 46

Emmanuel Sarméo : ill. n° 22 p. 70.

<http://www.metmuseum.org/> : ill. n° 1 p. 25

<http://www.photo.rmnm.fr/> : ill. n° 8 p. 44 ; ill. n° 24 p. 71 ; ill. n° 21 p. 70.

<http://www.wallacecollection.org/> : ill. n° 2 p. 25 ;

<http://www.sothebys.com/> : ill. n° 3 p. 26 ;

<http://www.christies.com/> : ill. n° 6 p. 27 ;

<http://www.artsmia.org/> : ill. n° 7 p. 28 ;

<http://www.cervantesvirtual.com/> : ill. n° 13 p. 46.

Page de couverture : *Ecritoire de bureau, dessin d'Alexandre Lefranc*, issu du *Recueil de dessins d'orfèvrerie*, pl. 7, 1820-1830.

MOTS CLES : écritoire, néoclassicisme, objet d'art.

Les écriitoires néoclassiques françaises

L'écritoire est un objet qui permet de ranger et de mettre à la disposition de l'épistolier, les outils nécessaires à l'écriture comme l'encrier, la boîte à sable de séchage, les grattoirs, etc. Prenant place sur les bureaux plats ou les tables à écrire, ces objets n'étaient pas seulement utilitaires, ils étaient aussi décoratifs. Fabriquées avec des matériaux précieux, les écriitoires devenaient ainsi de véritables œuvres d'art. Bien que ces objets ont été très répandus, jusqu'au début du XX^e siècle dans les intérieurs français, ils n'ont cependant jamais donné lieu à une étude d'ensemble. Ce mémoire se propose donc de d'offrir un aperçu complet sur l'évolution des formes et des décors des écriitoires de la seconde moitié du XVIII^e et du premier quart du XIX^e siècle, une période dans laquelle domine le style néoclassique. Les décors des écriitoires permettent en effet de voir que dans cette période politiquement mouvementée, le goût rocaille est progressivement abandonné au profit d'une esthétique classique inspirée de l'art de l'Antiquité. Sous Louis XVI l'ornementation des écriitoires fut dominée par les motifs architecturaux, et durant l'Empire, les décors vont, au contraire, davantage être constitués de petites figurines mythologiques faisant référence à la sculpture gréco-romaine. Le néoclassicisme a souvent été perçu comme un style froid, rigide et sans vie ; avec l'étude des écriitoire une nouvelle vision du mouvement s'offre à nous, celle d'un art empreint de sensualité, d'élégance et de charme.