



HAL
open science

Philippe Meusnier (1656-1734). Peindre l'architecture sous l'Ancien Régime

Maud Guichané

► **To cite this version:**

Maud Guichané. Philippe Meusnier (1656-1734). Peindre l'architecture sous l'Ancien Régime . Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01545945

HAL Id: dumas-01545945

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01545945>

Submitted on 23 Jun 2017

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Maud GUICHANÉ

Philippe Meusnier (1656 - 1734)

Peindre l'architecture sous l'Ancien Régime

T. I - Essai

Mémoire de recherche

(2^{nde} année de 2^{ème} cycle)

en histoire de l'art appliquée aux collections

présenté sous la direction

de M. Olivier BONFAIT

Professeur à l'Université de Bourgogne, Professeur à l'École du Louvre

Septembre 2014

Sommaire

Remerciements	5
Avertissement	7
Introduction	8
I. Philippe Meusnier et Michel Boyer : la carrière d'un peintre d'architecture sous l'Ancien Régime	13
A. Le milieu social et la formation	14
1. L'origine sociale et la naissance	14
2. Le maître et l'atelier	17
3. Les séjours romains	19
B. La carrière académique et institutionnelle	24
1. L'hypothèse du séjour bavarois de Philippe Meusnier	24
2. L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture	26
3. Les Salons : 1704 et 1725	32
4. La manufacture des Gobelins	35
5. Le logement aux Galeries du Louvre	36
C. De la maturité aux dernières années	38
1. Les années fastes : les grandes commandes des premières décennies du XVIII ^e siècle	38
2. Au crépuscule de la vie, inventaires et successions	44
II. Les questions de collaboration	51
A. La spécialisation des peintres et l'exemple de la tapisserie	53
1. La hiérarchie des genres et la spécialisation des peintres	53
2. Les arts décoratifs : l'exemple de la tapisserie	54
B. La collaboration aux grands décors : simple exécuteur ou concepteur ?	59
1. Les décors royaux de la Perspective de Marly à la chapelle de Versailles	61
2. Philippe Meusnier, collaborateur d'Antoine Coyvel : les décors pour le duc d'Orléans	63

3. L'escalier de la Reine à Versailles : une exception ?	64
C. Les figures des tableaux d'architecture	67
1. Les sources de la tradition historiographique de la collaboration	68
2. Antoine Watteau, ses satellites ou le peintre d'architecture : qui peint les figures ?	70
3. Les raisons d'un échange de compétences	76
4. La question de l'attribution et ses conséquences	80
III. Le genre de la peinture d'architecture dans la première moitié du XVIIIe siècle : l'architecture « contexte » ou l'architecture « sujet »	84
A. De la technique à la théorie, de la théorie à la représentation	86
1. Les prémices théoriques de la perspective et leur application à la représentation de l'architecture	86
2. L'architecture « contexte » en peinture	90
B. L'architecture et la nature, vers une architecture « sujet »	93
1. Du paysage aux ruines, des ruines à l'architecture « sujet »	93
2. Collectionner et exposer les tableaux d'architecture	97
3. La <i>quadratura</i> ou le « règne de la perspective »	100
C. Philippe Meusnier, de la réalité à l'imaginaire	107
1. Le vocabulaire architecture et les références picturales de Philippe Meusnier	107
2. L'architecture rêvée de Philippe Meusnier	112
Conclusion : Le dernier renouveau de la peinture d'architecture sous l'Ancien Régime	116
Conclusion	119
Bibliographie	122
1. Sources	123
2. Littérature critique	126
Catalogues d'exposition	143

Remerciements

Pour sa disponibilité, sa patiente et intelligente direction qu'il m'a accordées tout au long de cette année, je tiens à remercier particulièrement mon directeur de recherches monsieur Olivier Bonfait, professeur à l'Université de Bourgogne (Dijon) et à l'École du Louvre.

Je souhaite également adresser mes chaleureux remerciements à mes amis et camarades qui m'ont aidée, chacun à leur manière, dans la réalisation et le perfectionnement de cette étude.

Mes pensées se dirigent en premier lieu vers mademoiselle Oriane Lavit pour sa passion insatiable, son aide dans la recherche des archives, ses excellentes transcriptions et son soutien de chaque instant ; mais aussi vers monsieur Matthieu Lett (docteur en histoire de l'art) qui m'a apporté son aide précieuse et ses réflexions toujours pertinentes me guidant lors de mes recherches.

Je ne manquerais pas de citer également mademoiselle Virginie Bergeret qui propose cette année une intéressante étude sur Jacques Rousseau le maître de notre artiste, monsieur Sébastien Bontemps (docteur en histoire de l'art) pour ses passionnantes réflexions sur les intérieurs d'églises du XVIII^e siècle, et monsieur Maël Tauziede Spariat pour ses enquêtes à propos de certaines sources parfois bien mystérieuses.

Que soient ici remerciés pour leur disponibilité, le partage de leur savoir, de leurs propres ressources ou de celles de l'institution pour laquelle ils travaillent, monsieur Thierry Bajou (Conservateur en chef, Direction des Musées de France), monsieur Marc Bayard (Conseiller pour le développement culturel et scientifique, Mobilier national et Manufactures nationales), madame Cécile Bouleau (marchande d'art à Paris), madame Anne Brock (Patrimoine historique et artistique de la Banque de France), madame Emmanuelle Brugerolles (Conservateur générale du patrimoine, École des Beaux-Arts de Paris), monsieur Hervé Cabezas (conservateur, Musée Antoine Lécuyer de Saint-Quentin), monsieur Antoine Cahen (marchand d'art, Galerie Terradès à Paris), monsieur Marc Comelongue (archéologue, chargé de mission aux Archives municipales de la Ville de Toulouse), monsieur Romain Condamine (doctorant, Université de la Sorbonne - Paris IV), madame Jelena Dergenc

(conservateur, Musée National de Belgrade), monsieur Franck Devedjian (président de l'Association pour la restauration du Château de Meudon), madame Delphine Dubois (documentaliste, Musée National du Château de Versailles), monsieur Bernard Ducouret (conservateur du patrimoine, Direction de la Culture de la Région Champagne Ardenne), madame Maylis Hopewell-Curie (anciennement chargée de documentation au Bowes Museum de Barnard Castle), madame Iris Lauterbach (professeur, Zentralinstitut für Kunstgeschichte de Munich), madame Elisabeth Maisonnier (conservateur, Cabinet des arts graphiques du Musée National du Château de Versailles), madame Muriel Mantopoulos (documentaliste, Musée des Beaux-Arts de Nancy), monsieur François Moureau (professeur émérite de Littérature française, Université de la Sorbonne - Paris IV), madame Brigitte Olivier (responsable du Musée du Baron Martin de Gray), monsieur Paul Prouté (marchand d'art, Galerie Paul Prouté à Paris), monsieur Pierre Rosenberg de l'Académie Française (Président directeur honoraire du Musée du Louvre), monsieur Jean-Michel Roudier (conservateur en chef du patrimoine, musée Auguste-Grasset de Varzy), monsieur Didier Rykner (La Tribune de l'Art), monsieur Emmanuel Schwarz (conservateur en chef du patrimoine, Ecole des Beaux-Arts de Paris), madame Anne-Sophie Traineau-Durozoy (conservateur du Fonds ancien, Université de Poitiers), monsieur Guy Vaucel (bibliothécaire, Académie Stanislas de Nancy), monsieur Jean Vittet (conservateur général du patrimoine, Château de Fontainebleau).

Je voudrais également exprimer ma reconnaissance aux institutions qui m'ont accueillie : les Archives Nationales, l'Institut National d'Histoire de l'Art et sa Bibliothèque, l'Ecole du Louvre et sa Bibliothèque, l'Ecole des Beaux-Arts de Paris

Enfin, pour ses précieuses relectures, je remercie tout particulièrement mademoiselle Anne Guichané.

Avertissement

L'orthographe des textes anciens et des archives cités dans l'essai et rapportés dans les annexes a été conservée ; seules la ponctuation et l'accentuation ont été modernisées et les abréviations complétées afin de faciliter la lecture de ces sources.

Les traductions de l'italien ou de l'anglais vers le français ont toutes - sauf précision du cas contraire - été effectuées par l'auteur.

Par ailleurs, cet essai comporte des références au volume d'Annexes sous la forme suivante :

- **P**, ***P**, **D**, ***D** pour les notices du catalogue des œuvres de Philippe Meusnier - respectivement les peintures conservées, les peintures perdues ou connues par mention, les dessins conservés, les dessins perdus ou connus par mention.
- **fig.** pour les représentations et les iconographies comparatives.
- **doc.** pour les documents, transcriptions d'archives, ou autres.

Ces mentions sont suivies du numéro de l'annexe.

Conversion des mesures utilisées sous l'Ancien Régime :

1 Ligne = 0,229 cm

1 Pouce (12 lignes) = 2,707 cm

1 Pied (12 pouces) = 32,4 cm

1 Toise (6 pieds) = 194,4 cm

1 Aune = 1,188 44 m

Abréviations d'usage :

A.N. : Archives Nationales

BNF : Bibliothèque Nationale de France

ENSBA : Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts

RMN : Réunion des Musées Nationaux

Introduction

« L'histoire est tissée d'injustices et d'oublis. [...] Un courant majeur ou quelques noms majeurs suffisent à la curiosité. On se hâte, par un réflexe parent du snobisme, de reléguer les autres artistes dans un mépris désinvolte. De sorte qu'autour de ces quelques gloires préservées, tout s'obscurcit, les œuvres se dispersent et s'anéantissent, ou passent sous des noms plus côtés. »¹

Nous connaissons à ce jour peu de choses au sujet de Philippe Meusnier (1656-1734). Pourtant, ce peintre d'architecture français actif de la fin du XVII^e siècle à la première moitié du XVIII^e siècle développa une activité artistique conséquente auprès des grandes figures et au sein des grandes institutions de son temps. A l'exception de quelques rares spécialistes pour lesquels son nom est évocateur, Meusnier « le Vieux » est un peintre méconnu de nos jours. Cette méconnaissance a parfois conduit à l'association de notre artiste à d'autres peintres homonymes qu'il est pourtant possible de différencier si l'on prend le temps de se pencher plus en détail sur leur production respective.

En effet, Meusnier ne doit pas être confondu avec un autre artiste, homonyme que l'on retrouve cependant plus souvent cité avec l'orthographe de « Meunier ». Ce dernier, souvent qualifié de « Le Jeune », sans doute par rapport avec notre peintre d'architecture, a en effet vécu postérieurement. Si sa biographie reste encore largement inconnue, sa production constitue un corpus cohérent de vues dessinées représentant des lieux ou des événements de la vie populaire parisienne, des domaines franciliens ou des monuments français comme le *Fort de Nîmes* (**fig. 1**). Ces feuilles à l'aspect très abouti, et qui ont donc probablement été réalisées pour elles-mêmes, sont souvent exécutées à la plume et rehaussées d'aquarelle. Cette production bien identifiable a parfois été associée à celle de notre artiste, cependant, son caractère documentaire ou historique, sa facture nous ont fait douter dans un premier temps de la paternité de ces œuvres. Ces doutes ont rapidement été confirmés par la connaissance d'œuvres datées ou représentant des événements postérieurs à la mort de Philippe Meusnier

¹ Thuillier, 1968, p. 13.

« l’Ancien », telle que *Charles Philippe Dartois sortant de la Chambre des aides de Paris le 17 août 1787* (**fig. 2**).

L’importance de la carrière artistique de Philippe Meusnier est saluée dès la deuxième moitié du XVIII^e siècle par les biographes et les érudits, à la tête desquels figure Antoine-Joseph Dezallier d’Argenville, qui consacre à notre artiste une « vie » dans son *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*². Publiée en 1762, relativement peu de temps après la disparition de notre artiste, cette biographie constitue pour notre étude une solide base sur laquelle nous avons pu appuyer nos recherches. Si, parfois, par l’enthousiasme de l’auteur, certaines informations s’avèrent parfois éloignées de la réalité, la « vie » de Meusnier par Dezallier d’Argenville reste un point d’ancrage indispensable et précieux pour la connaissance de l’artiste. Elle doit également être perçue comme une référence largement reprise par les auteurs de biographies, de dictionnaires d’artistes ou les historiens de l’art depuis la fin du XVIII^e siècle jusqu’à aujourd’hui. Si certains auteurs anciens divergent encore sur quelques moments de la vie de l’artiste, les écrits de Dezallier d’Argenville restent à l’origine d’une importante tradition historiographique autour de la figure de Philippe Meusnier que nous nous efforçons de clarifier à la lumière de nouveaux documents, de nouvelles sources et d’un nouveau regard.

Philippe Meusnier, tout autant que de nombreux peintres d’architecture depuis le règne de Louis XIV jusqu’à la Révolution, a sombré dans l’oubli ; les grands noms du milieu artistique comblant les historiens de l’art et leurs écrits. Cette négligence serait liée à la personnalité de ces artistes, mais « ce prompt oubli et même la situation médiocre de ces artistes de leur vivant s’expliquent par l’infériorité du genre qu’ils pratiquaient »³. En effet, la peinture d’architecture, comme à toute peinture qui n’implique pas la représentation de la figure, était alors jugée inférieure selon la hiérarchie des genres picturaux établie dès le XVII^e siècle.

En 1966, l’article d’Antoine Schnapper sur les peintres de *quadratura* sous le règne de Louis XIV, propose « plutôt qu’une étude systématique et définitive, on trouvera ici un panorama un peu décousu qui voudrait suggérer les voies de recherches nouvelles »⁴. Le souhait d’Antoine

² Dezallier d’Argenville, 1762, t. IV, p. 287-294.

³ Schnapper, 1966, p. 67.

⁴ *Ibid.*, p. 65.

Schnapper de donner l'impulsion à de nouvelles études dans ce domaine est peu à peu exhaussé comme en témoignent l'importante monographie de David Ryley Marshall sur les Codazzi⁵, les articles de Claude Mignot et de Pierre Nicolas Sainte-Fare-Garnot sur Rémy Vuibert⁶, la très récente thèse soutenue par Matthieu Lett sur René-Antoine Houasse⁷, ou encore le mémoire de recherche actuellement réalisé par les soins de Virginie Bergeret sur Jacques Rousseau⁸, le maître de Philippe Meusnier.

La période pendant laquelle Meusnier exerce son art, du classicisme aux Lumières, entre les années 1680 et 1750, ne porte pas de nom en France. François Moureau propose de la nommer « rocaille », car ce terme est « issu de l'histoire de l'art et désignant souvent dans le mobilier et la sculpture des formes qui répudient la ligne droite et la symétrie au profit de l'arabesque et du grotesque »⁹. Dans le domaine de la peinture d'architecture ce terme ne peut s'appliquer, d'un point de vue formel, qu'à partir de la production de Jacques de Lajoue, mais son association avec la goût de la « bizarrerie » - terme issu du théâtre de Marivaux qui désigne comme « bigearre » ou « bigarrure » le fait de mélanger les tons d'une construction afin de créer des ruptures thématique et de faire à des improvisations¹⁰ constitue un lien avec celle-ci. Marianne Roland Michel, dans son étude sur le goût rocaille en répertorie les mentions en peinture entre les années 1720 et 1750. Elle met ainsi en avant la fréquence des jugements sur les « sujets bizarres », le « caprice » et le « grotesque » que l'on attribue à toute une génération d'artistes exerçant dans la première moitié du XVIIIe siècle, tels que Claude Gillot, Antoine Watteau, Philippe Meusnier ou Jacques de Lajoue¹¹.

Parallèlement, le développement d'un nouvel art galant et décoratif se fait jour, à une époque où l'art semble avoir besoin de sujets nouveaux. Les récents événements politiques de

⁵ Marshall, 1993.

⁶ Claude Mignot, « Pour un grand peintre retrouvé : Rémy Vuibert », *Revue de l'art*, 2007, n° 155, p. 21-44 ; Pierre-Nicolas Sainte-Fare-Garnot, « Rémy Vuibert, un dessinateur retrouvé », *Littérature et peinture au temps de Lecteur*, Grenoble, Diffusion Ellug, 2003.

⁷ Lett, 2014.

⁸ Virginie Bergeret, mémoire de recherche en histoire de l'art appliquée aux collections, Paris, Ecole du Louvre, 2014 (en cours de publication).

⁹ Moureau, 2011, p. 8.

¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹¹ Roland Michel, « Un "maître" et ses élèves ou pour une approche de Claude Gillot », *Mélanges en l'honneur de Pierre Rosenberg*, 2001, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, p. 390-391.

la Fronde (1648-1653) bouleversent en partie l'ordre de la société française et ouvrent sur le siècle de Louis XIV. Se développe alors, parallèlement aux grands chantiers royaux, un art destiné à une société bourgeoise qui ne possède plus les codes servant à déchiffrer la grande peinture d'histoire. Cet art se retrouve bientôt dans la belle nature des peintres rocailles, mais aussi des portraitistes et des peintres de genres secondaires, de paysage ou d'architecture, parmi lesquels se trouve Philippe Meusnier¹².

Nous proposons donc d'utiliser la figure de Philippe Meusnier pour évoquer, comme un exemple type de ces pratiques, l'art des peintres d'architecture en France de la fin du XVII^e siècle à la première moitié du XVIII^e siècle.

L'enjeu de cette étude est donc dans un premier temps de proposer une mise au point sur la carrière de Meusnier, dont la connaissance a pu être enrichie grâce à la mise à jour de documents d'archives inédits. Cette mise au clair sera complétée par une comparaison avec la carrière d'un artiste proche, Michel Boyer. De l'analyse des similitudes et des divergences entre ces deux carrières, nous tenterons de proposer quelques tendances générales liées à la vie et l'œuvre d'un peintre d'architecture en France, entre la fin du XVII^e et la première moitié du XVIII^e siècle. Bien sûr, deux exemples en peuvent faire généralité, et ce type d'études devra être étendu à de plus nombreux cas, pour entériner, ou non, les propositions que nous avancerons ici.

Nous avons également tenu à proposer une mise au point sur la production de Philippe Meusnier afin de constituer un catalogue de ses œuvres. Nous avons alors été confrontée à la difficulté de réunir un corpus aujourd'hui rare et dispersé dans les collections françaises ou étrangères, institutionnelles ou privées. Déterminée à définir le rôle et le statut du peintre dans le processus de création d'une œuvre, qu'il s'agisse d'un grand décor ou d'un tableau de plus petit format, nous nous sommes donc penchée sur la question de la collaboration des peintres à la réalisation conjointe d'une œuvre dans un deuxième temps, en proposant notamment des comparaisons avec d'autres cas d'étude contemporains. Cette question est particulièrement prégnante pour les peintres d'architecture tels que Meusnier, car elle est généralement expliquée par la place de l'architecture dans la hiérarchie des genres à cette période. Nous verrons que c'est plus précisément l'importance de la commande elle-même qui conditionne la forme de collaboration que les artistes entretiendront entre eux.

¹² Moureau, 2011, p. 82-83.

Enfin, nous avons tenu à expliciter les intentions de création de Meusnier, dans sa conception plus intellectuelle que pratique de ses œuvres. Nous chercherons donc à montrer de quelle manière les multiples influences qui nourrissent l'imaginaire de l'artiste lui permettent de créer un univers pictural et architectural propre, le conduisant à se démarquer parmi les autres représentant du genre de la peinture d'architecture dans la première moitié du XVIIIe siècle.

I. Philippe Meusnier et Michel Boyer : la carrière d'un peintre d'architecture sous l'Ancien Régime

Le manque de connaissances qui entoure la personnalité de Philippe Meusnier, que nous avons déjà distingué d'autres figures d'artistes avec qui il a souvent été confondu, nous incite à proposer dans un premier temps un retour sur la connaissance actuelle de sa biographie et d'en retracer les grandes étapes. Une comparaison avec quelques artistes proches de notre peintre nous permettra d'élargir notre réflexion sur le métier de peintre d'architecture dans la première moitié du XVIII^e siècle, en particulier Michel Boyer. En effet, « après Jacques Rousseau, grand peintre de *quadratura* sous Louis XIV, Boyer partage avec Meusnier le succès de cette spécialité »¹³. Le peintre Michel Boyer (1668-1724) d'une vingtaine d'années le cadet de Philippe Meusnier, a suivi un parcours semblable et une part de sa production peut être rapprochée de celle de notre artiste, à tel point que des doutes ont longtemps subsisté quant à l'attribution de certaines œuvres à l'un ou l'autre.

Retraçant le parcours de Philippe Meusnier dans ce premier temps de notre étude, nous aurons alors à cœur de développer certaines comparaisons avec celui de Michel Boyer, afin de proposer quelques tendances générales sur la peinture d'architecture dans la première moitié du XVIII^e siècle.

¹³ Scheck, 2009, p. 73.

A. Le milieu social et la formation

1. L'origine sociale et la naissance

La date précise de sa naissance constitue la première des incertitudes concernant de la vie de Philippe Meusnier. En l'absence de pièces d'archive l'attestant, il nous faut nous fier aux documents dont nous disposons désormais.

S'appuyant sur une tradition historiographique établie d'après les écrits d'Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville dans son *Abrégé de la vie des peintres*, de nombreux biographes depuis le XIXe siècle indiquent que Philippe Meusnier serait né en 1655, et mort en 1734, à l'âge de 79 ans¹⁴.

Cependant, d'autres auteurs proposent de situer la naissance de Meusnier en 1656¹⁵, ce que viendrait confirmer l'acte de décès de la paroisse de Saint-Germain-l'Auxerrois qui indique que le peintre a été inhumé le mardi 28 décembre 1734, le lendemain de sa mort [le lundi 27 décembre 1734], alors qu'il était « âgé de soixante et dix-huit ans ou environ »¹⁶. Nous pouvons alors dater avec une forte probabilité, la naissance de notre artiste en 1656. Cette année de naissance pourrait également être confirmée par l'acte d'état civil du mariage de Philippe Meusnier et Eugénie Malvillain qui eut lieu le 8 août 1683, alors que l'artiste était âgé de 26 ans et sa femme de 17 ans (**doc. 14**)¹⁷.

Quoi qu'il en soit, Philippe Meusnier est sans aucun doute né dans une famille protestante, qui vivait rue Montmartre, dans une maison construite par ses parents qui s'étaient rendus propriétaires du terrain (**doc. 1**)¹⁸.

¹⁴ Dezallier d'Argenville, 1762, t. IV, p. 287 ; Auvray, 1885, t. II, p.157 ; Siret, 1925, p. 50 ; Dussieux, 1852, p. 122 ; Pahin de la Blancherie, 1783, p. 236 ; De La Ferté, 1776, t. II, p. 560-562.

¹⁵ Hoefler, 1861, p. 262 ; Laclotte, 1979, p. 1188.

¹⁶ Piot, 1873, p. 86.

¹⁷ Paris, BNF, Département des manuscrits, *Fichier Laborde*, n° 48551.

¹⁸ Paris, A.N., MC/ET/C/362, 18 juillet 1683.

Selon la généalogie proposée par Eugène Haag dans *La France Protestante*¹⁹, de la famille protestante des Meusnier à laquelle il associe notre peintre, ce dernier serait le fils d'un certain Philippe Meusnier, lui-même peintre, et de son épouse Marie Latrice.

Le patronyme « Meusnier » est particulièrement courant à cette époque, notamment chez les familles protestantes. Le fait de lier Philippe Meusnier à une famille homonyme comportant de nombreux artistes et artisans, la plupart au service du roi²⁰ est une hypothèse séduisante et il est compréhensible que Haag ait voulu l'exploiter ; cependant nous n'avons pu établir de liens généalogiques entre notre artiste et cette famille Meusnier²¹.

D'autre part, grâce à de nouvelles sources archivistiques que nous avons mises à jour, il est désormais possible de définir une partie de l'ascendance de notre peintre. Le contrat de mariage établi entre Philippe Meusnier et Eugénie Malvillain le 19 juillet 1683 en l'étude du notaire Guillaume Lévesque cite pour parents du futur époux Michelle Simon et Jean Meusnier « marchand et bourgeois de Paris » (**doc. 1**)²². Le *Registre de clôture des inventaires après décès* de 1681 à 1687 qui fait mention de l'inventaire de ce dernier permet de préciser son activité de marchand mercier²³. La mercerie est un ancien corps de marchands de la ville de Paris, spécialisé au XVIII^e siècle dans le commerce de toutes sortes d'objets de luxe. Les marchands merciers sont ainsi qualifiés par Denis Diderot dans l'*Encyclopédie* de « marchands de tout et faiseurs de rien »²⁴. Ces documents conduisent à confirmer que Jean Meusnier, comme indiqué par Dezallier d'Argenville, est bien le nom du père de l'artiste. Le biographe le cite cependant en tant qu'« ancien Juge Consul [de la ville de Paris] »²⁵. La juridiction consulaire, mise en place en France au XVI^e siècle, est en quelque sorte l'ancêtre de notre actuelle juridiction des Tribunaux de commerce. Si elle ne s'intéresse dans un premier temps qu'aux conflits entre les acteurs du commerce et notamment les marchands, ses

¹⁹ Haag, 1857, t. VII, p. 410 ; pour l'achat du terrain et la construction de la maison de la rue Montmartre, voir l'inventaire après décès de Jean Meusnier (**doc. 2**) : Paris, A.N., MC/ET/XIII/108.

²⁰ Le chef de famille est un certain Philippe Meusnier, architecte. Ses enfants sont Abraham Meusnier, architecte et père de Jean Meusnier architecte, Jean Meusnier maçon dont la fille épousa Philippe Bertrand sculpteur, Isaac Meusnier maçon, Judith qui épousa David Bertrand sculpteur, Henri Meusnier sculpteur et Madeleine et Elisabeth Meusnier. Voir Rambaud, 1971, t. I, p. 497.

²¹ Sur la généalogie de Philippe Meusnier, voir (**doc. 16**).

²² Paris, A.N., MC/ET/C/362.

²³ Paris, A.N., Y/5330.

²⁴ « Mercerie » dans Diderot et d'Alembert, *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1765, t. X, p. 369.

²⁵ Dezallier d'Argenville, 1762, t. IV, p. 287.

compétences se développent peu à peu pour s'intéresser au caractère commercial des différends entre toutes personnes²⁶. L'inventaire après décès de Jean Meusnier ne fait pas état de cette charge pourtant prestigieuse (**doc. 2**)²⁷. Par ailleurs, il apparaît un certain Jean Meusnier marchand mercier dans les registres des juges consuls, mais ce dernier est nommé à cette charge en 1569 et ne peut donc correspondre à la figure qui nous intéresse²⁸. Il semble donc tout à fait probable qu'Antoine-Joseph Dezallier D'Argenville ait fait une confusion entre ces deux personnes et que Jean Meusnier, le père de Philippe Meusnier n'ait jamais été Juge Consul.

Les nombreuses personnes présentes à l'établissement du contrat de mariage de Philippe Meusnier et Eugénie Malvillain le 10 juillet 1683 en l'étude de Guillaume Lévesque, notaire du père de la future épouse, Louis Malvillain (**doc. 1**)²⁹, nous ont permis d'améliorer notre connaissance de la famille de chacun des époux. Ainsi, Philippe Meusnier avait deux frères tous deux prénommés Jacques. L'aîné, juré et mouleur de bois se maria avec Anne Le Froy. Son cadet, également juré et chargeur de bois épousa Anne Anvray. Eugénie Malvillain est, quant à elle, entourée de ses parents, Louis Malvillain, maître pâtissier, et Catherine Leclerc, ainsi qu'une partie de ses nombreux frères et sœurs : Nicolas, Jacqueline, Elisabeth et Catherine.

La dot d'Eugénie Malvillain de 3 500 livres comme indiqué dans la quittance du 7 août 1683 (**doc. 1**)³⁰, est complétée par une avance accordée par les parents de Philippe Meusnier à la communauté du mariage sur la succession du peintre, à hauteur de 3 000 livres (**doc. 1**)³¹.

Philippe Meusnier n'évolue donc pas dans un milieu d'artistes, mais il est issu d'une famille impliquée dans des activités liées au commerce ou à l'artisanat.

²⁶ Dupieux, 1934, t. XCV, p. 116-148.

²⁷ Paris, A.N., MC/ET/XIII/108.

²⁸ Victor Legrand, *Juges et Consuls 1563-1905*, Bordeaux, 1905, p.134.

²⁹ Paris, A.N., MC/ET/C/362.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, quittance du 16 août 1683.

L'origine de Philippe Meusnier le distingue donc de Michel Boyer dont le père, Jean Boyer, était lui-même un peintre actif au XVIII^e siècle et assura la première formation de son fils au sein de son atelier au Puy-en-Velay, ville qui l'a vu naître³².

Malgré cela, Meusnier témoigne dès son plus jeune âge de sa vocation de peintre, et il cultive ses « inclinations naissantes [...] pour la peinture et l'architecture » grâce à son « heureuse naissance, [étant] riche de ses propres fonds »³³. Conscient de cela, son père décide alors de le placer dans l'atelier de Jacques Rousseau (1630-1693), peintre de confession protestante également, spécialisé dans le paysage et la perspective.

2. Le maître et l'atelier

« Du premier jour d'Octobre 1672 [...] Monsieur Rousseau a certifié à l'Académie que Philippe Meunier, natif de Paris, luy est obligé depuis le mois d'Aoust dernier président, et a requis qu'il fust enregistré pour jouir des privilèges portez par les Ordonnances, et a payé l'echu d'ort. »³⁴

Cet extrait des procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture vient confirmer la relation de maître à élève établie très tôt entre Jacques Rousseau et Philippe Meusnier. Il « découvre en [son élève] un goût dominant pour l'architecture »³⁵ et « reconnaissant en lui de grandes disposition, se plût à l'initier dans un art où il excellait lui-même »³⁶.

La formation de Meusnier est donc orientée, dès ses débuts, vers la représentation picturale de l'espace et de la profondeur, de la perspective et de l'architecture, auxquelles il semble être resté profondément attaché tout au long de sa carrière, selon le corpus de ses œuvres que nous sommes parvenue à établir à ce jour.

Boyer, pour sa part, fut probablement initié dans un premier temps dans l'atelier de son père à l'art de la nature morte et du trompe-l'œil comme semble le prouver leur réalisation commune

³² Bénézit, 1949, t. II, p. 707.

³³ Dezallier d'Argenville, 1762, t. IV, p. 287.

³⁴ Montaiglon, 1878, t. II, p. 208.

³⁵ Dezallier d'Argenville, 1762, t. IV, p. 287.

³⁶ Haag, 1857, t. VII, p. 409.

du décor de la galerie de l'Hôtel Vendôme à Paris en 1684³⁷. Cette perspective qui connut alors un immense succès fut décrite de manière détaillée par le *Mercurie Galant* :

« [...] Entre les Chef-d'œuvres de Peinture que l'on y remarque tous les jours, on a découvert depuis quelques mois une Perspective qui fait l'admiration de tout Paris. Elle doit toute sa réputation à sa beauté ; & ceux qui la virent par hazard sur la fin de l'année dernière dans la Galerie de l'Hostel de Vendôme où elle estoit, en furent tellement surpris qu'ils ne pûrent s'empescher de luy donner de grandes loüanges. Ce qu'ils en dirent excita la curiosité de plusieurs autres ; de forte que tout le monde à l'envy voulant voir ce rare Ouvrage, on a esté obligé de construire une Galerie auprès de l'une des Portes de la Foire pour le mettre au bout, afin de satisfaire l'empressement du Public. Cette Perspective qui représente deux Chambres à treize pieds de hauteur, & est large de seize à dix-sept. Aux deux costez de la première, il y a deux Trumeaux embellis de Quadres, & d'autres Ornemens tout dorez. On voit deux grandes Croisées au devant, & deux au fond. Au bas des deux premières sont deux Portes ouvertes, qui donnent entrée dans des Balcons, & au travers desquelles on découvre des éloignemens, avec une partie du Ciel. Il n'y a personne qui ne crust que le jour qui éclaire cette Chambre entre par les deux Fenestres. Les Volets sont de différente manière, les uns à demy fermez, d'autres ouverts. Le Verre y est si bien imité, & le jour donné si à propos, qu'on y prend tout pour le naturel. Un Miroir est entre les croisées, & au dessus règne une corniche autour de la Chambre, laquelle est garnie de Vases de Lapis à l'antique. Entre ces Vases il y a plusieurs Médaillons, dont l'un représente le Cadran d'une Horloge. Cette Chaire [sic] est boisée d'un bois de racine d'Olivier, & dans les embrasures des Fenestres, sont des panneaux de diverse sorte, où l'ombre des Volets & du Verre paroist comme au naturel, aussi bien que les veines du bois. Elle est garnie de Chaises couvertes de Velours Cramoisy, avec des Franges d'or, & une Tableau avec son Tapiés de mesme. Sept de ces Chaises qui sont à la gauche de la Chambre entre les croisées, n'ont qu'un demy pied en toute leur étendue, & dans leur point de veuë, elles paroissent avoir un pied & demy chacune. Il y a auprès de ces Chaises une Basse de Viole, que l'on iroit prendre à six pas de là, comme si c'était un véritable instrument. Une Chaise hors de rang le dos tourné auprès de la Table, & une autre couchée qu'on croiroit hors du pavé, trompent si fort la veuë, qu'on ne peut s'imaginer que ce ne soient pas de vrays Chaises. Au fond de la Chambre on voit une Cheminée avec deux Chenets d'Argent, & au dessus un Buste que deux Amours accompagnent. Le Plat-fond à cul de Lape, avec ses compartimens dorez, n'a que deux pieds et demy dans toute son étendue, & il paroist en avoir trente deux dans son point de veuë. Son Pavé qui est de Marbre à parquetage, paroist de mesme, & si plat qu'il semble qu'on pourroit marcher dessus. Aux deux côtez de la Cheminée sont deux portes ouvertes, qui laissent voir une autre chambre, avec trois croisées de chaque côté, qui éclairent le Pavé. Il est de Marbre de différentes couleurs à parquetage, & Chaises qu'on y voit sont de Velours vert. Cette Chambre n'a qu'un pied de Terrain, & dans son point de veuë, elle en a environ trente cinq de longueur. L'union des

³⁷ Lanoë, dans Sceaux, 2013, p. 166.

Couleurs est si bien observée dans cette merveilleuse Perspective, que la veuë en est charmée. Elle est de Mr Boyer, Peintre de la Ville du Puy en Vellay, & travaillée par luy et par ses deux Fils, fort entendus [sic] dans ces sortes d'ouvrages. J'auray soin de vous envoyer celui-cy gravé dans une de mes Lettres. Ce qui le fait admirer n'est pas seulement l'éloignement qui fait la beauté de toutes les Perspectives, mais ce qui surprend plus que toutes choses ce sont les côtez de la Chambre, où sont les quatre grandes Fenestres que l'on ne croit point de loïn estre sur la Toile qui fait cette Perspective, & qu'on prend pour les côtez de la Galerie. C'est en cela que consiste la grande nouveauté de ce curieux Ouvrage. Quand son A. R. [le Dauphin ?] alla le voir à l'Hôtel de Vendôme, Elle fut trompée, quoy qu'Elle eust dit en entrant, que pour les Chaises, Elle sçavoit bien qu'elles étoient Peintes. Ce Prince vit une Vitre qui luy paroissoit cassée, & il crut presque d'abord qu'elle étoit de la Maison. Cette Perspective donna tant de plaisir à Mr le Duc du Maine, qu'en se retirant, il le fit à reculons, disant qu'il ne pouvoit la quitter. Il en fit ensuite une peinture fort avantageuse aux Personnes les plus distinguées de la Cour, qui ayant eu la mesme curiosité de la voir, en furent charmées ainsi que ce jeune Prince. »³⁸

En effet, parallèlement à sa production de peintures d'architecture qui nous intéressera ici, Boyer continue tout au long de sa carrière à créer des natures mortes en trompe-l'œil, impliquant bien souvent des instruments de musique et dont l'artiste se fait une spécialité. En témoignent les deux tableaux du Louvre représentant des natures mortes avec des instruments de musique (**fig. 3 et fig. 4**), ainsi que les nombreuses œuvres présentes sur le marché de l'art.

Enfin, à l'instar de nombreux artistes de leur temps, Meusnier et Boyer vont compléter leur formation en atelier auprès de leur maître respectif, par un séjour à Rome.

3. Les séjours romains

Riche de sa propre expérience dans la ville éternelle, Jacques Rousseau incita son jeune élève à s'y rendre à son tour afin d'y perfectionner son art en se confrontant aux grands modèles antiques et modernes qu'elle abrite.

Nous ne connaissons pas les dates exactes du séjour de Meusnier à Rome, nous pouvons seulement tenter de les déduire des autres informations que nous possédons sur l'artiste. Entré dans l'atelier de Rousseau au plus tard en 1672, il est probable que son départ pour Rome se situe vers le milieu des années 1670. Son retour à Paris ne peut, quant à lui, être postérieur au

³⁸ *Mercure galant*, février 1684, p. 169-179.

début de 1683, puisque le 8 août de cette même année, Meusnier épousa Eugénie Malvillain **(doc. 15)**³⁹.

Les auteurs s'entendent toutefois sur la durée du voyage romain de l'artiste, d'au moins de huit ans ; séjour relativement long même pour un jeune artiste de cette époque. Cette unanimité historiographique se base essentiellement sur le témoignage de Dezallier d'Argenville qui évoque également les « continues études » dans lesquelles le jeune artiste s'est plongé. Ce dernier ne néglige alors ni la figure, ni « tous les morceaux d'antiquité, toutes les vues des environs de la ville, qu'il dessina plusieurs fois. La seule église de Saint-Pierre l'occupa près d'un an ; il en fit plus de cent desseins pris de différents aspects »⁴⁰.

A la lumière de ces citations, il semble donc que l'attention de notre artiste est avant tout tournée vers les édifices. Il s'intéresse à l'architecture antique, comme en témoigne le seul document qui attesterait de ses études romaines, le dessin figurant les ruines d'un portique et d'une fontaine, habitées de quelques personnages, passé en vente chez Christies en 1997 **(D 1)**. L'inscription « P. Meusnier » située en bas à droite de la feuille, sans être nécessairement autographe, pourrait s'avérer être une attribution correcte. Le jeune Meusnier cherche donc à se former dans un premier temps sur le modèle des Anciens à travers les nombreuses ruines antiques, qui restent une référence indispensable à la formation des artistes au XVIII^e siècle.

Mais le regard de Meusnier se porte également sur l'architecture des Modernes qui fleurit à Rome dans les décennies qui précèdent sa venue. L'importance de cette inspiration et la force de cette influence se retrouvent par la suite dans l'œuvre de l'artiste. Elles se manifestent tant par le choix des matériaux représentés, notamment les marbres richement colorés et l'emploi d'un certain vocabulaire architectural - galeries scandées de colonnes et de statues, plafonds à caissons ou peints,... - que dans la recherche de l'amplification de l'effet produit par cette architecture, en particulier par les jeux de volumes et de profondeur, mais aussi la magnificence obtenue par l'élancement et la richesse de ces intérieurs.

La présence de Michel Boyer à Rome est, quant à elle, signalée quelques années plus tard, autour de 1689⁴¹. Son séjour romain est sans doute lié au voyage du futur cardinal

³⁹ Paris, BNF, Fichier Laborde, n° 48 551. Voir aussi Dezallier d'Argenville, 1762, t. IV, p. 288 qui situe le retour de Meusnier plus tôt, en 1680.

⁴⁰ Dezallier d'Argenville, 1762, t. IV, p. 288.

⁴¹ Faré, 1976a, p. 144. Faré n'apporte cependant aucune explication ou justification à cette affirmation.

Melchior de Polignac (1661-1741), homme politique, diplomate, philologue et poète, originaire du Puy-en-Velay comme notre artiste, où il vivait dans le château de la Moute, et qui assurait Boyer de sa protection depuis ses débuts⁴². Cette attention portée par Melchior de Polignac à Boyer semble avoir été continue tout au long de sa vie puisque l'inventaire après décès répertoriant ses biens en son hôtel, rue de Varenne, le 4 décembre 1741, signale « une perspective admirable de Boyer » estimée à 250 livres⁴³.

En 1689, Melchior de Polignac se rend à Rome en tant que conclaviste d'Emmanuel-Théodose de La Tour d'Auvergne, cardinal de Bouillon (1643-1715)⁴⁴. Michel Boyer, attaché à la personne du cardinal le suit donc pendant la durée du conclave, entre le 23 août et le 6 octobre 1689, suite à la mort du pape Innocent XI le 12 août de cette même année, conclave qui aboutit à l'élection du cardinal Pietro Vito Ottoboni, sous le nom d'Alexandre VIII.

Ici encore, à l'image de son compatriote Meusnier, nous ne savons que peu de choses sur le voyage de Boyer dans la capitale pontificale, tant concernant la durée de son séjour que son activité. Il faut toutefois noter la présence de plusieurs toiles de la main de Michel Boyer dans le palais romain de l'abbé Francesco Maruccelli, situé via Condotti et dont les biens ont été répertoriés dans un inventaire établi le 2 janvier 1709⁴⁵. L'une des premières chambres du palais présente une « toile de format *imperatore* représentant une armoire avec diverses choses à l'intérieur »⁴⁶. Dans une pièce attenante à la galerie se trouvent « deux tableaux d'environ cinq *palmi* de haut, et de près de quatre de large avec un cadre doré, [...] représentant le premier un coffret [ou cabinet] en verre à demi fermé avec des cristaux apparents et semblant être plein de diverses galantries, comme des coquilles, des montres, des porcelaines, et autres, le deuxième est un coffret [ou cabinet] similaire ou une étagère pleine de livres liés avec de l'or feint »⁴⁷, alors que dans la galerie même, « un carton d'environ trois palmes représentant un livre ouvert peint par Mons. Boyer »⁴⁸ est exposé. Ce

⁴² Bénézit, 1949, t. II, p. 707.

⁴³ Faré, 1976a, p. 144.

⁴⁴ Lanoë, dans Sceaux, p. 166.

⁴⁵ Spezzafero et Gianmaria, 2009, p. 337-348, cité par Frédérique Lanoë, dans Brême, 2013, p. 166.

⁴⁶ « *Una tela di misura d'imperatore rappresentante una credenza con varie cose magnative dentro di mano di M. Boyer* », Spezzafero et Gianmaria, 2009, p. 241.

⁴⁷ « *Due quadri alti circa cinque palmi, e larghi intorno a quattro con cornice dorata [...] rappresentanti il primo uno scarabattolo chiuso per metà in cira con apparenti cristalli, e finge esser pieno di varie galanterie, come conchiglie, orologi, porcellane, et altro, il 2.o un simile scarabattolo o scansia piena di libri legato con oro finto* », *Ibid.*, p. 343.

⁴⁸ « *Un cartone di circa tre palmi rappresentante un libro aperto dipinto da Mons. Boyer* », *Ibid.*, p. 343.

dernier est entouré entre autres choses de nombreuses natures mortes parmi lesquelles « un tableau de mesure de neuf, et six avec un cadre doré représentant quelques instruments, et partitions et autres »⁴⁹ ou encore une peinture « avec un cadre noir et filet d'or représentant une partition de musique sur une petite table et autres choses similaires »⁵⁰, qui sans être nécessairement peints par Boyer, présentent des sujets particulièrement proches de ceux que peut réaliser l'artiste par la suite. Enfin, dans la dernière pièce de la villa se trouvent un violon peint par l'artiste ainsi qu' « une toile de dix de mesure sur sept, de la main de M. Boyer représentant un cabinet avec deux fenêtres, une étagère de livres et une portière de velours cramoisi »⁵¹.

Mise à part cette dernière œuvre qui semble dépeindre la pièce même du cabinet de curiosités, peut-être sur le modèle du trompe-l'œil, nous pouvons observer à la lumière de cet inventaire que ces œuvres de jeunesse de Boyer relèvent principalement de natures mortes mais peu encore de représentations d'espaces réels ou d'architectures.

Nous ignorons le contexte de ces commandes et les raisons du choix de cet artiste par Marucelli. Toujours est-il qu'elles témoignent d'une renommée déjà établie du jeune artiste dans les hautes sphères de la société romaine. Ces travaux, commande relativement importante pour un jeune artiste qui a peut-être bénéficié de l'appui de son protecteur, ne doivent ainsi probablement pas être les seuls exécutés par Boyer au cours de son séjour romain, mais ce sont les seuls que nous connaissons actuellement.

On ne sait si Meusnier a lui aussi répondu à des commandes lors de son séjour à Rome, mais au retour de celui-ci, vers 1680, Jacques Rousseau, constatant les progrès de son élève, le fait employer pour l'assister dans les travaux entrepris pour les décors extérieurs de Marly. Rousseau était venu y relayer les peintres qui y travaillaient depuis 1680, tels que Rambeau, Simon, Bonnemer, Lemoyne, Nocret et Louis Poisson⁵². Meusnier entreprend les restaurations précoces des peintures murales entreprises avant lui qui se détériorent à grande allure à cause de l'humidité francilienne, et il exécute également de nouveaux décors pour les

⁴⁹ « *Un quadro di misura nove, e sei con cornice dorata rappresentanti alcuni instrumenti, e carte musicali, e altro* », *Ibid.*, p. 343.

⁵⁰ « *con cornice nera filettata d'or rappresentante una carta da musica sopra un tavolino, e cose simili* », *Ibid.*, p. 344.

⁵¹ « *Un violone dipinto di mano di mons.r Boyer* » *Spezzafero et Gianmaria, 2009, p. 346.* « *Una tela di misura di 10, e 7 di mano di M. Boyer rappresentante un gabinetto con due finestre, scansia di libri, e portiera di velluto cremisi* », *Ibid.*, p. 345.

⁵² Schnapper, 1966, p. 85.

pavillons à la tête desquels figure le pavillon dit de la Perspective qui était en réalité celui des Offices (***P 1 et *P 6**)⁵³.

⁵³ *Ibid.*, p. 85-86 ; au sujet des décors du pavillon de la Perspective, voir aussi Bergeret, 2013.

B. La carrière académique et institutionnelle

1. L'hypothèse d'un séjour bavarois de Philippe Meusnier

Après une première période de relative tolérance, Louis XIV renforce sa lutte envers les Protestants et les persécutions, les dragonnades, se multiplient dès 1679 contre les Réformés, notamment par leur exclusion des Offices et de certaines professions libérales. Fort des nombreuses abjurations et conversions qui s'ensuivent, le roi révoque l'Edit de Nantes par l'Edit de Fontainebleau le 18 octobre 1685, souhaitant rétablir l'unité religieuse du royaume. Cet édit entraîne, entre autres choses, l'interdiction pure et simple du culte protestant, la démolition des temples, ou encore la fermeture des écoles réformées, provoquant la fuite de près de 200 000 à 300 000 Protestants, qui exerçaient principalement des professions libérales, du négoce ou de l'artisanat, vers les pays de l'Europe protestante tels que les Provinces-Unies, l'Angleterre, le Brandebourg, ou la Suisse.

A Marly, Meusnier prend la suite de son maître Jacques Rousseau qui se voit contraint de quitter la France suite à cette révocation de l'Edit de Nantes. Déjà expulsé de l'Académie en octobre 1681 à cause de sa foi, il travaille tout de même au service du roi dans les années 1680 avant de s'exiler définitivement vers l'Angleterre autour de 1687⁵⁴. Tout nous porte à croire que Philippe Meusnier est également protestant. Or, pourquoi n'est-il pas, comme son maître, inquiet pour ses convictions religieuses ? Et pourquoi peut-il rester en France pour travailler au service de la couronne à la même époque ? Est-ce plutôt à ce même moment qu'il part pour Munich, comme le signalent certains biographes ?

Nous ne possédons aucun témoignage concret de ce séjour munichois dont les dates restent floues⁵⁵, ni les raisons qui le poussèrent à se rendre auprès de l'Electeur de Bavière, selon cette tradition historiographique bien ancrée, et basée sur les propos de Dezallier d'Argenville⁵⁶. Selon ce dernier, Meusnier se retire à Munich, mécontent de quelque injustice

⁵⁴ Schnapper, 1966, p. 85.

⁵⁵ Les dates de 1700-1702 sont proposées par Michel Laclotte, 1979, p. 1188. Elles ne peuvent être correctes puisque l'artiste vient alors tout juste d'être reçu à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture.

⁵⁶ Cette tradition historiographique est reprise par la suite par tous les biographes de l'artiste : Dussieux, 1852, p. 167 ; Bénézit, t. IX, 1999, p. 555 ; Bellier de la Chavignerie et Auvray, 1979, p. 81.

dont il aurait été victime ou de quelques désagréments avec les contrôleurs des Bâtiments du roi⁵⁷.

Par ailleurs et selon d'autres biographes, la mort du protecteur de Meusnier, Jules Hardouin Mansart en 1708, serait à l'origine du départ de l'artiste pour Munich⁵⁸, mais les dates ne correspondent pas : le voyage de Meusnier serait alors trop tardif. Nous préférons dater le séjour de Meusnier dans la ville bavaroise plus tôt, dans les dernières années du XVIII^e siècle, après ses premiers travaux pour le roi à Marly, mais avant son entrée à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture en 1700.

« On [probablement Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville] ne nous dit pas le temps que Meusnier passa à Munich ni les travaux qu'il y exécuta »⁵⁹, mais l'Electeur de Bavière, Maximilien-Emmanuel (1679-1726), le reçoit avec beaucoup de joie, lui accordant tous les avantages pour le conserver auprès de lui et lui faisant probablement réaliser des programmes de décors de palais⁶⁰. Ce prince est effectivement connu pour être un grand amateur d'art et un collectionneur prolifique, parvenant à élever sa collection de peintures au rang des plus grandes d'Europe grâce notamment aux rapports qu'il entretient avec les cours d'Espagne, de France, d'Allemagne et d'Italie⁶¹.

Il convient de se demander s'il faut lier son séjour Munichois et sa relation avec l'électeur de Bavière avec l'évocation de sa présence à Bruxelles où il aurait entrepris de décorer le théâtre royal. Une fois de plus, c'est Dezallier d'Argenville qui, le premier nous apprend l'existence de ce séjour et le situe dans les années 1720⁶². Les quelques recherches que nous avons menées en ce sens ne nous ont pas permis d'étayer l'hypothèse de la participation de Meusnier au décor du théâtre royal, aujourd'hui désigné comme Théâtre de la Monnaie ; mais nous pouvons d'ores et déjà noter l'intérêt du lien qui existe entre Bruxelles et la Bavière et

⁵⁷ De La Ferté, 1776, p. 561 ; Haag, 1857, t. VII, p. 409.

⁵⁸ Hélène Adhémar, document manuscrit du 28 mai 1942, documentation de M. Pierre Rosenberg, f° 2.

⁵⁹ Haag, 1857, t. VII, p. 409.

⁶⁰ Williamson, 1904, t. III, p. 330.

⁶¹ *Catalogue des tableaux de Munich*, 1885, p. VIII.

⁶² Il est possible de retrouver la mention de ce séjour et de ce décors chez Dussieux, 1852, p. 122 et Williamson, 1904, t. III, p. 330.

qui s'exprime notamment par la commande, en 1700, de la construction du Théâtre de la Monnaie de Bruxelles par Max-Emmanuel, électeur de Bavière⁶³.

Enfin, toujours selon Dezallier d'Argenville, Monsieur de Torcy, secrétaire des affaires étrangères françaises, est chargé par le Roi d'envoyer un passeport à Meusnier afin de le faire revenir en France⁶⁴, probablement au prix de son abjuration⁶⁵.

Dans les premières années du XVIIIe siècle, la carrière de Meusnier prend un nouveau tournant avec son admission dans les institutions artistiques de son temps, telles que l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture ou encore la manufacture royale des Gobelins. Sa réception à l'Académie, plutôt tardive pour un artiste de ce temps va de peu précéder celle de Michel Boyer. Ainsi, les parcours des deux artistes se rejoignent finalement en ce début de siècle.

2. L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture

Depuis sa création et après des débuts difficiles, l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture représente au début du XVIIIe siècle une marque de reconnaissance notable de la part d'une réunion d'artistes qui occupent le devant de la scène, reçoivent des commandes importantes liées notamment à la Maison royale, et incarnent « le bon goût régnant »⁶⁶.

La réception de Philippe Meusnier à l'Académie le 20 juillet 1700 est relativement tardive dans la vie de celui-ci puisqu'il est alors âgé de quarante-cinq ans et a déjà derrière lui une carrière bien avancée. Par ailleurs, cette entrée est particulière car l'artiste est présenté, agréé et reçu académicien le même jour. En effet, « la Compagnie, après avoir pris les voix par les fèves a agréé sa présentation, et, ayant jugé que le tableau d'architecture par luy [Meusnier] présenté pouvoit luy servir à sa réception, elle a résolu de le recevoir dès

⁶³ Isnardon, 1890, p. 4. Isnardon n'évoque à cette page que les décors de Servandoni, célèbre artiste de Paris et ne fait en aucun cas mention de Philippe Meusnier.

⁶⁴ Dezallier d'Argenville, 1762, t. IV, p. 290.

⁶⁵ Haag, 1857, t. VII, p. 409. Voir aussi Hoefler, 1861, p. 262 ; Bellier de la Chavignerie et Auvray, 1979, p. 81.

⁶⁶ Tours - Toulouse, 2000, p. 45.

aujourd'hui »⁶⁷. Cette pratique est relativement rare à l'Académie et n'a été observée que pour deux autres artistes sur la période allant de 1689 à 1704. Le peintre Hyacinthe Rigaud (1659-1743) et le sculpteur François Barois (1656-1726) ont été chacun présentés et reçus à l'Académie le même jour, respectivement le samedi 2 janvier et le samedi 30 octobre de la même année 1700⁶⁸. La Compagnie, jugeant que les tableaux ou sculptures présentés par les deux artistes lors de leur présentation pouvaient leur servir de morceaux de réception et connaissant par ailleurs le mérite de ces artistes les reçut donc le jour même de leur présentation, comme il fut également fait pour Meusnier en 1700. Quelle peut-être la raison de ce privilège accordé à seulement trois artistes, reçus par ailleurs la même année ? Faut-il le lier à l'âge déjà avancé de ces artistes lors de leur présentation à l'Académie, à leur carrière déjà bien établie, ou à l'accord de quelques faveurs ?

Peu de temps avant la réception de Philippe Meusnier, le 26 juin de cette même année 1700, Michel Boyer s'est également présenté à l'Académie. Sa réception suit cependant le processus traditionnel établi par l'institution. Le jour de sa présentation, la Compagnie lui demande de présenter « pour ouvrage de réception, un tableau d'architecture de la grandeur ordinaire dans six mois »⁶⁹. Cette présentation est suivie de l'agrément de Michel Boyer, qui présente l'esquisse de son morceau de réception l'année suivante, le 28 août 1701⁷⁰, avant sa véritable réception qui a lieu le 30 avril 1701 en tant qu' « Académicien sur le talent de l'architecture »⁷¹, comme l'avait été plus tôt son aîné Meusnier⁷².

La connaissance de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture et des artistes qui y ont évolué constitue l'une des principales clés de compréhension de la peinture française, plus particulièrement depuis la seconde moitié du XVII^e siècle jusqu'au début du XIX^e siècle. Les morceaux de réception, matérialisant l'expression artistique de cette institution, sont des documents précieux : témoins visuels d'une certaine chronologie de la peinture française, ils

⁶⁷ Montaignon, 1880, t. III, p. 298.

⁶⁸ *Ibid.*, t. III, p. 285 et 303.

⁶⁹ *Ibid.*, t. III, p. 296.

⁷⁰ *Ibid.*, t. III, p. 300.

⁷¹ *Ibid.*, t. III, p. 313.

⁷² *Ibid.*, t. III, p. 373.

sont pour nous l'occasion de rendre hommage à des peintres connus, à réviser nos idées sur d'autres, ou à découvrir le talent d'artistes oubliés.

Les morceaux de réception des deux artistes qui nous concernent présentent un caractère semblable, lié aux choix identiques de leur spécialité, la peinture d'architecture. Si celui de Meusnier, représentant « le dedans d'un Palais en perspective ouvert de deux grandes arcades, au travers desquelles on voit un paysage »⁷³, longtemps identifié comme étant l'un des tableaux du Musée des Beaux-Arts de Nancy, est désormais perdu (*P 2)⁷⁴, on connaît celui de Boyer qui présente « des édifices bâtis en mer à la vénitienne avec des figures »⁷⁵ et qui est désormais conservé au Musée du Château de Versailles (**fig. 5**). Le premier plan de ce tableau, plongé dans l'ombre, est constitué d'une sorte d'embarcadère pavé et bordé de deux édifices d'inspiration antique - caractérisés par le relief sculpté à gauche et la frise dorique alternant les triglyphes et les métopes - encadrant la composition et jouant le rôle de motif repoussoir. Ce vocabulaire architectural antique se retrouve avec les édifices à sénestres du deuxième plan de la composition. Un portique à colonnes jumelées, surmonté de baies cintrées avec balustrade, borde le plan d'eau et fait face à un édifice de pierres blanches inspiré de l'architecture classique comme en témoignent les lignes droites qui le régissent, le premier niveau aux grandes croisées cintrées, surmonté d'un premier étage fortement rythmé par des colonnes doubles. La régularité de cette façade est cassée par la présence d'une petite terrasse permettant le débarquement, de part et d'autre de laquelle deux grandes cariatides soutiennent un balcon. Le plan d'eau est délimité dans le fond par un arc de triomphe en ruine qui se poursuit par un portique.

L'évocation vénitienne signalée dans la description du morceau de réception de Boyer ne peut certes pas se trouver dans le vocabulaire classique du palais situé à droite dont les grandes croisées, proches du niveau de l'eau, ne correspondent pas à l'architecture et aux contraintes de l'environnement vénitien. Mais la présence d'un palais, les pieds dans l'eau, lié de manière si étroite à la mer ne permet pas moins par la présence des gondoles, d'évoquer le caractère si particulier de la Sérénissime.

Ce tableau de Trianon que nous venons de décrire est très souvent cité accompagné d'un pendant, représentant des *Ruines d'architecture* (**fig. 6**). L'habitude de Michel Boyer de créer

⁷³ Guérin, 1715, p. 112-113. Sur les morceaux de réception, voir aussi Tours-Toulouse, 2000.

⁷⁴ Le tableau est indiqué dans l'*Inventaire des tableaux appartenant à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, 1682-1737, Paris, ENSBA, Ms 37, n° 34 ; mais on perd sa trace après 1793, voir Fontaine, 1910, p. 203, n° 572.

⁷⁵ Bénézit, 1949, t. II, p. 707.

deux tableaux en pendant, l'un représentant une scène liée à la mer, l'autre à la terre, ainsi que les dimensions très proches des deux tableaux laissent en effet à penser qu'ils sont les pendants l'un de l'autre. Cependant, il serait étrange que Boyer ait réalisé deux tableaux en pendant alors que les documents de l'Académie ne citent qu'une œuvre commandée, préparée et réalisée par l'artiste dans le cadre de sa réception à l'Académie. Une observation plus précise des *Ruines d'architecture* nous a alors conduit à remettre en cause cette attribution à Boyer.

En effet, ce tableau présente des traces très visibles d'agrandissement : à l'origine, il était de format portrait dont les dimensions étaient d'environ 97,3 x 76,5 cm, ce qui indique qu'il ne pouvait donc pas être peint par Michel Boyer comme un pendant du premier tableau.

Par ailleurs, les ruines antiques occupent une place peu importante dans ce tableau où la nature domine. Contrairement à la production de Boyer, nous sommes donc en présence d'un paysage comportant des ruines et non un tableau d'architecture. Ces premiers doutes, alimentés également par la mention de Jean-Baptiste Martin sur certains éléments de la documentation du Château de Versailles, sont fortement confortés par la comparaison de ce tableau avec deux *Ruines d'architecture*, attribuées précisément à ce Martin, également appelé Martin des Batailles (**fig. 7 et fig. 8**). Ce dernier, à l'instar d'Adam François Van der Meulen (1632-1690) était le peintre des conquêtes de Louis XIV, mais il semble également avoir réalisé des tableaux de paysage avec des ruines antiques et des foires, dans une atmosphère proche de l'art classique romain. La comparaison entre ces trois tableaux est tout à fait éloquente : il est possible d'y retrouver cette architecture antique en ruine, placée au cœur d'un paysage italien à travers lequel un chemin serpente et conduit tant le regard des spectateurs que les figures du tableau. Enfin, le savant mélange des essences d'arbres ainsi que la manière d'exécuter les feuillés sont communs dans les trois œuvres.

La peinture d'architecture reste un genre relativement rare au sein de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Outre Meusnier et Boyer, les trois principaux artistes spécialisés dans ce genre sont reçus entre la fin du XVIIIe siècle et la première moitié du XVIIIe siècle. Parmi eux se trouvent deux italiens, Niccolo Viviani (1642-1693), reçu le 3 octobre 1682 pour son talent en architecture avant de retourner en Italie⁷⁶, et Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766) dont la réception a lieu le jour même de sa présentation, le 25 mai

⁷⁶ Montaignon, 1878, t. II, p. 230.

1731⁷⁷. C'est également le cas de Jacques Lajoüe (1687-1761) qui n'est pas clairement désigné comme un peintre d'architecture mais est toutefois reçu le 26 avril 1721 grâce à la présentation de tableaux de « perspective dans un paysage »⁷⁸.

Meusnier et Boyer évoluent par la suite au sein de cette Académie, tous deux devenant Conseillers, successivement le 1er septembre 1703 à la place de Gérard Audran (1640-1703)⁷⁹ et le 23 février 1715 à la place de Jean-Baptiste Blain-de-Fontenay (1653-1715) décédés plus tôt⁸⁰.

Il faut noter que l'élection de Philippe Meusnier en tant que Conseiller de l'Académie a été appuyée par une lettre de Jules-Hardouin Mansart (1646-1708), devenu surintendant des Bâtiments du roi à partir de 1699 et protecteur de l'institution - et probablement de l'artiste lui-même - par laquelle « il marque de tesmoigner que, connoissant le mérite du sieur Meusnier, Peintre en architecture, il désire qu'il ayt la place de Conseiller, qui estoit vacante par la mort de feu M. Audran »⁸¹. Il peut paraître cependant étonnant que Meusnier soit le protégé de Mansart alors qu'il est, comme nous le verrons par la suite, le collaborateur principal d'Antoine Coypel. En effet, dans les conflits qui opposent les grands peintres du roi pendant la première décennie du XVIIIe siècle, Mansart soutient Charles de La Fosse contre la dynastie des Coypel.

Le samedi 2 décembre 1719, Meusnier poursuit son ascension au sein de l'Académie royale en accédant au poste de Trésorier, suite à la mort du peintre Jean-Charles Nocret (1648-1719)⁸². Outre les mentions des procès-verbaux qui relatent les actions de Meusnier en tant que trésorier de l'Académie - actions portant essentiellement sur la tenue des comptes et des capitations de la dite Académie -⁸³, l'Ecole des Beaux-Arts de Paris conserve encore des

⁷⁷ *Ibid.*, t. V, p. 87.

⁷⁸ *Ibid.*, t. IV, p. 313.

⁷⁹ *Ibid.*, t. III, p. 373 ; cité également par Louis Dussieux dans la « Liste chronologique des membres de l'Académie de peinture et de sculpture, depuis son origine, le 1er février 1648, jusqu'au 8 août 1793, jour de sa suppression », publiée dans Chennevières, 1851-1852, t. I, p. 375.

⁸⁰ Montaiglon, 1881, t. IV, p. 197-198.

⁸¹ *Ibid.*, t. III, p. 373.

⁸² *Ibid.*, t. IV, p. 291.

⁸³ *Ibid.*, t. IV, p. 296-297, 316-317, 335, 343, 366, 377, 389-390, 393 ; *ibid.*, 1881, t. V, p. 4, 5, 22, 70, 90, 117, 121-122, 140. Sur la question de la charge de Trésorier de l'Académie, voir Lett, 2014, p. 177 et suivantes.

reçus de paiements d'artistes pour leur charge de professeur à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture⁸⁴. A l'occasion du rendu des comptes, fait par Eugène Malvillain, épouse de Philippe Meusnier mort peu de temps auparavant, la « bonne gestion dudit sieur Trésorier »⁸⁵ est saluée, valant à sa veuve une gratification de 202 livres 4 sols et 5 deniers.

Meusnier a cependant demandé sa démission pour cette charge de trésorier en 1721 ; proposition qui a été refusée par l'Académie qui « connoissant que c'est contre les statuts, [Meusnier] ne l'ayant pas exercé trois ans ainsy qu'il est porté dans les Règlements, a prié Monsieur le Directeur d'en informer Monseigneur notre Supérieur, l'affaire étant assez grave par elle-mesme pour ne rien faire dans cette occasion sans ses ordres »⁸⁶. Les raisons qui auraient poussé Meusnier à se retirer de cette charge nous restent inconnues.

Outre les charges liées à leur statut au sein de l'Académie, Philippe Meusnier et Michel Boyer sont régulièrement appelés pour faire partie de la délégation envoyée par l'institution chez son protecteur, le Duc d'Antin, pour lui présenter les remerciements et les hommages de la nouvelle année⁸⁷. Ils sont également conviés à visiter, ensemble, le peintre académicien Jean-Charles Nocret qui est malade aux mois de novembre 1717 et juin 1719⁸⁸.

La présence simultanée de Meusnier et Boyer au sein de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture implique nécessairement que les deux artistes non seulement se connaissaient, mais aussi se côtoyaient, comme dans le cas des visites à Nocret. Il est cependant difficile, en l'absence de témoignages écrits, de définir la réelle relation unissant ces deux artistes qui peignaient dans la même spécialité : existait-il une rivalité liée à l'obtention des commandes ? Ou au contraire une certaine fraternité entre deux spécialistes

⁸⁴ Paris, ENSBA, Archives 218. Il s'agit de trois reçus de paiement datés du 10 juillet 1722, concernant le sculpteur Guillaume Coustou (1677-1746), et le peintre Louis Galoche (1670-1761), ainsi que du reçu de paiement de François Lemoyne (1688-1737) du 17 juillet 1723.

⁸⁵ Montaiglon, 1881, t. V, p. 153.

⁸⁶ *Ibid.*, t. IV, p. 317.

⁸⁷ Michel Boyer s'y rend le lundi 9 septembre, le samedi 28 décembre de l'année 1715 ainsi que le samedi 24 octobre 1716 et les samedis 28 mai et 31 décembre 1718 : *Ibid.*, t. IV, p. 210, 219, 233, 267 et 276 ; Meusnier quant à lui s'y rend les samedis 31 décembre 1712, 23 mai 1716, 7 juin 1721 et 10 janvier 1722, le jeudi 31 décembre 1722, les 26 mai et 31 décembre 1725 ainsi que le 30 décembre 1730, le 29 décembre 1731, et le jeudi 31 décembre 1733 : *Ibid.*, t. IV, p. 159, 226, 316, 326-327, 347-348, 396, t. V, p. 66, 81, 97, 133.

⁸⁸ *Ibid.*, t. IV, p. 255-256 et 283. Meusnier s'y rendra aussi en compagnie de Frémin en décembre 1719, voir *Ibid.*, t. IV, p. 290.

d'un même genre, qui pourrait être encouragée par la personnalité de Boyer qui « étoit très bon et fidèle ami, ce qui le faisoit estimer de tous ceux qui le connaissaient »⁸⁹ ?

3. Les Salons : 1704 et 1725

Même si l'organisation du Salon est moins fréquente entre la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e siècle, la manifestation conserve toutefois son statut de vitrine artistique de premier plan. Le Salon de 1704, récemment étudié à l'occasion de l'exposition de Sceaux reste ainsi un évènement important de la scène artistique du début du XVIII^e siècle⁹⁰.

A l'occasion de ce Salon de 1704 tenu dans la Galerie du Louvre, Michel Boyer, peu d'années après sa réception à l'Académie, présente cinq tableaux d'architecture exposés « à costé des deux portes de la sortie »⁹¹. Malheureusement, la maigre évocation de ces derniers, fait bien souvent caractéristique des tableaux de paysage ou d'architecture, ne nous permet pas aujourd'hui d'identifier ces œuvres. Le commissaire de l'exposition de Sceaux a cependant fait le choix de présenter le *Repas dans une architecture* (**fig. 9**), tableau conservé avec son pendant, *Lever de soleil sur un port de mer* (**fig. 10**), au Musée Auguste Grasset de Varzy.

Si la participation de Michel Boyer au Salon est avérée, celle de Philippe Meusnier reste plus problématique, certains auteurs allant même jusqu'à affirmer que « cet artiste n'a pris part à aucune exposition »⁹². En réalité, à la suite de la description de trois œuvres présentées par Jacques Lajoüe au Salon de 1725, l'artiste est mentionné pour avoir « exposé quelques tableaux peints dans le même goût, avec des vües et des lointains très-bien ménagé »⁹³. L'absence d'une notice dédiée uniquement à Meusnier et le manque de précision sur le lieu où seraient exposées ces peintures ne nous permettent pas d'affirmer directement

⁸⁹ *Mercure de France*, janvier 1724, p. 117.

⁹⁰ Sceaux, 2013.

⁹¹ Sanchez, 2004, t. I, p. 252. Pour les artistes exposant aux Salons de l'Académie Royale, voir aussi J.-J. Guiffrey, *Table générale des artistes ayant exposé aux Salons du XVIII^e siècle*, Paris, 1873 et *id.*, *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Paris, 1869-1872 (42 fascicules).

⁹² Béllier de la Chavignerie et Auvray, 1885, p. 81 ; voir aussi Williamson, 1904, t. III, p. 330.

⁹³ *Le Mercure de France*, septembre 1725 ; cité par Wildenstein, 1924, p. 48 et Sanchez, 2004, t. II, p. 1173.

qu'il s'agit bien du Salon de 1725 dont le carnet relate les propos. Il n'est cependant pas rare dans ce type de document datant de cette période que l'auteur n'use pas de références précises aux œuvres présentées dans l'exposition. Ainsi, et contrairement à ce que certains biographes ont voulu croire, il semblerait que le peintre d'architecture expose bien certains de ses tableaux au Salon de 1725, l'identification de ces derniers restant difficile par l'absence d'une description assez précise.

Dans la seconde moitié du XVIIIe, après la mort de Philippe Meusnier et Michel Boyer, les œuvres des deux artistes se font encore plus rares dans les Salons ou les diverses expositions de peinture. Si leurs noms sont cités à l'occasion du Salon de la Correspondance, l'exposition générale de l'Ecole française de 1783, il semblerait qu'aucune de leurs œuvres ne soit présentée⁹⁴.

Seul Michel Boyer voit certaines de ses peintures exposées après sa mort. Ainsi, il est possible de trouver au Salon de l'Académie Royale de Toulouse en 1761 « une Marine par Boyer » et « une perspective, par le même », œuvres appartenant à un certain Martin de Saint-Amand⁹⁵. Ces Salons de Province étaient en effet l'occasion de présenter des œuvres d'artistes contemporains, mais également d'artistes d'écoles anciennes comme c'est le cas pour Boyer. La liste des œuvres présentées est rapportée en 1972 par Robert Mesuret dans *Les expositions de l'Académie Royale de Toulouse de 1751 à 1791*. L'alors propriétaire des tableaux pourrait être Charles Clément Martin de Saint-Amand (1700-1763), ancien receveur général des tabacs de Toulouse et trésorier perpétuel de l'Académie des Sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse à partir de 1746, qui est surtout connu en tant que numismate et érudit⁹⁶. Ce dernier décède en 1763 alors qu'il est en banqueroute. Ses héritiers, dont son frère Martin de Romecour, doivent alors liquider son héritage afin de rembourser les fermiers généraux. Ainsi, dès 1763, tout ou partie de sa collection de tableaux est vendue⁹⁷. Des recherches dans

⁹⁴ *Ibid.*, t. I, p. 252 et t. II, p. 1173.

⁹⁵ *Ibid.*, t. I, p. 252.

⁹⁶ Voir à son sujet *Histoire et mémoires de l'Académie royale des sciences, inscriptions et belles lettres de Toulouse*, Toulouse, D. Desclassan, 1784, t. II, p. 94-97.

⁹⁷ M. Marc Comelongue, que nous tenons à remercier pour toutes les précieuses informations qu'il nous a apportées au sujet de Martin de Saint-Amand, nous signale dans une communication écrite en juillet 2014, qu'il a existé un inventaire de la succession de Martin de Saint-Amand qui semble être cependant perdu : « Payé à M. Duprat en vertu de la remise qui lui a été faite par M. Moinet, Lieutenant des Ports et Commerce pour MM. les fermiers généraux de l'inventaire des effets de feu M. de St Amand », dans *Registre des recettes et des dépenses commencé le 25 juillet 1746, 5 mai 1763*, Toulouse, Archives de l'Académie des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres.

le fonds du Musée des Augustins de Toulouse nous ont permis d'identifier deux œuvres qui pourraient correspondre à ces tableaux. Il s'agit de deux peintures en pendants, attribuées à un Anonyme flamand, qui représentent respectivement un *Canal bordé de pavillons au coucher du soleil*, et d'une *Vue d'architecture avec des figures* (**fig. 11 et fig. 12**). Le très mauvais état de conservation de ces œuvres, en particulier les taches et le jaunissement du vernis, gêne leur lecture, il est toutefois possible de rapprocher la vue du *Canal* du *Lever de soleil sur un port de mer* de Michel Boyer à Varzy (**fig. 10**) notamment pour le traitement du ciel et des figures vêtues à l'orientale qui rappellent les personnages de théâtre de Claude Gillot dans le tableau d'Alger (**fig. 13**).

Les œuvres de nos peintres d'architecture restent donc très éparses dans les Salons du XVIIIe siècle, reflétant probablement une tendance plus générale. En effet, en parcourant les trois volumes dédiés par Sanchez aux artistes exposants dans les Salons de Paris et de province aux XVIIe et XVIIIe siècles, nous pouvons constater que la peinture d'architecture - prise dans son sens large, c'est-à-dire des tableaux dont le sujet principal est l'architecture mais aussi les paysages à dominante architecturale, à l'exclusion des œuvres des architectes - reste rare dans les expositions officielles aux XVIIe et XVIIIe siècles, même si sa présence s'accroît toutefois légèrement à la fin de cette période, probablement parallèlement au développement du goût pour les peintures de ruines comme en témoignent la forte représentation des œuvres de peintres tels que Pierre-Antoine Demachy (1723-1807) ou Hubert Robert (1733-1808)⁹⁸.

Ainsi, il semblerait que la peinture d'architecture reste un genre mineur et peu représenté dans le cadre de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture et ses Salons, probablement car elle est avant tout considérée comme un domaine de « peintres spécialistes » et souvent cantonnée au service de la décoration. C'est ce dont témoigne l'intégration de Meusnier et Boyer à la manufacture royale de tapisserie des Gobelins.

⁹⁸ Sanchez, 2004, t. I, p. 481-487 et t. III, p. 1460-1468.

4. La manufacture des Gobelins

Philippe Meusnier et Michel Boyer, en tant que peintres spécialisés dans la représentation d'architectures, sont appelés à intervenir dans la réalisation de cartons de tapisseries pour la manufacture royale des Gobelins. Selon Félibien, la tapisserie reste un art prestigieux, digne des plus grands princes, mais c'est aussi un moyen technique de multiplier les tableaux qui servent souvent de prototypes. Les tentures qui sont réalisées dans les manufactures royales au XVIIIe siècle sont créées d'après des œuvres de maîtres anciens, ou sur les dessins d'un artiste contemporain comme le fit par exemple Antoine Coypel pour les séries de l'*Ancien Testament*, ou encore de *L'Iliade*. Le peintre est généralement chargé de l'invention c'est-à-dire le choix du sujet ou la composition. Mais des peintres spécialistes sont également amenés à participer à cette création, peignant les animaux, les fleurs, les ornements ou encore l'architecture, pour la scène principale ou pour la bordure qui l'encadre⁹⁹.

Philippe Meusnier est attaché à la manufacture royale de tapisserie de 1710 à 1734 en tant que peintre d'ornement, comme en témoigne la pension de 200 livres qu'il obtient de la part de la maison royale et qu'il conserve jusqu'à sa mort¹⁰⁰.

Nous possédons à ce jour un seul paiement de son intervention pour les Gobelins, lorsqu'Antoine Coypel a fait appel à lui pour réaliser les morceaux d'architecture du carton d'*Athalie et Joas*, aujourd'hui conservé au Musée de Saint-Quentin (**P 9**). Cette peinture, réalisée en 1710, est un carton préparatoire à l'une des huit tapisseries de la tenture de l'*Ancien Testament* réalisées par Antoine Coypel et achevées par son fils Charles-Antoine Coypel ; série composée à partir des toiles peintes par Antoine Coypel et présentées avec succès aux Salons de 1699 et 1704¹⁰¹.

Nous ne connaissons pas à ce jour d'autres projets de cartons auxquels Meusnier aurait participé. Est-il pourtant possible de conserver les privilèges du titre et de la pension de

⁹⁹ Sur la question des tapisseries et de leur création au XVIIIe siècle, voir Paris, 2014c.

¹⁰⁰ Dezallier d'Argenville, 1762, t. IV, p. 290, mentionne une pension de 600 Livres. Cependant les *Comptes des Bâtiments du Roi* indiquent bien une pension s'élevant à 200 Livres ; voir Guiffrey, 1901, t. III, col. 929 qui signale ce montant notamment pour « sa pension de lad[ite] année 1715 ». Voir aussi *Ibid.*, t. V, col. 436, 516, 615, 703, 795, 929. Etant nommé au cours de l'année 1710, la première pension de Meusnier ne s'élève qu'à 150 livres, correspondant aux trois quartiers qu'il a effectués lors de cette dite année.

¹⁰¹ Les sujets de ces tableaux sont : *Athalie chassée du temple*, *Le sacrifice de la fille de Jephthé*, *Suzanne accusée par les vieillards*, *Le Jugement de Salomon*, *Le fils de Tobie rendant la vue à son père*, *L'Evanouissement d'Esther*, et *Jacob et Laban*.

peintre des Gobelins en absence de production ? Selon Jean Vittet, cela est le cas¹⁰², et Matthieu Lett le confirme en expliquant qu'il « est parfaitement envisageable d'être rémunéré aux Gobelins sans y travailler ou seulement de manière ponctuelle »¹⁰³ ; mais il semblerait plus vraisemblable que nous ayons perdu la trace de la participation de notre artiste à la réalisation de cartons de tapisserie. En effet, pour la période d'activité de nos deux artistes, les archives des Gobelins, conservées aux Archives Nationales, sont très lacunaires¹⁰⁴.

De la même manière, en ce qui concerne Michel Boyer, peintre de la manufacture royale des Gobelins depuis 1708 « au lieu et place de Sieur Corneille » et jusqu'à la fin de sa vie en 1724¹⁰⁵, nous ne connaissons à ce jour aucun paiement qui nous permettrait de lui attribuer la collaboration à l'exécution de cartons. Pour autant sa pension atteint 600 livres en 1709, pour son titre de « peintre d'architecture attaché aux Gobelins »¹⁰⁶ comme en témoignent les paiements relevés par Guiffrey dans les *Comptes des Bâtiments du roi* de 1708 à 1715¹⁰⁷. Cette pension est par ailleurs donnée à sa mort à « Monsieur de Chavannes, fils d'un Notaire de Paris, Peintre du Roy, excellent paysagiste aux Gobelins »¹⁰⁸.

5. Le logement aux Galeries du Louvre

Comme bon nombre de peintres de l'Académie impliqués dans les principales institutions de la Surintendance des Bâtiments et répondant à des commandes royales, Philippe Meusnier et Michel Boyer finissent par obtenir de la part de la Maison royale le privilège d'être logés dans les galeries du Palais du Louvre.

¹⁰² Communication écrite de monsieur Jean Vittet, mai 2014. Nous tenons à remercier ici particulièrement monsieur Vittet pour ses savants éclairages sur la question de la genèse des tapisseries au sein de la manufacture des Gobelins au début du XVIII^e siècle.

¹⁰³ Lett, 2014, p. 81.

¹⁰⁴ Communication écrite de monsieur Jean Vittet, mai 2014.

¹⁰⁵ Fenaille, 1923, t. VI, p. VIII ; Guiffrey, 1901, t. V, col. 246.

¹⁰⁶ Janneau, 1965, p. 293 ; voir Paris, A.N., O/1/1003, f° 58.

¹⁰⁷ Guiffrey, 1901, t. V, col. 436, 516, 615, 703, 795, 929. Ces paiements se poursuivent sans aucun doute par la suite, ce qu'il faudrait vérifier par la consultation des *Comptes des Bâtiments du Roi* encore inédits.

¹⁰⁸ *Mercure de France*, janvier 1724, p. 117.

Après avoir habité « rue Saint-Antoine, au dessus de la petite porte de Saint-Paul, chez un marchand de fer »¹⁰⁹, puis « rue du Grand Chantier joignant les Enfants Rouges »¹¹⁰, Meusnier obtient un logement dans la Galerie du Louvre le 21 avril 1709 par brevet du roi qui était « bien informé de l'expérience et capacité que Philippe Meusnier s'[était] acquise dans l'Académie royale de peinture » (**doc. 3**)¹¹¹. On lui désigne alors l'appartement 26, précédemment occupé par Lemoyne, « pour en jouir aux mêmes honneurs et exemptions dont jouissent les autres artisans qui sont logez sous la dite gallerie » (**doc. 3**)¹¹².

L'attribution des logements aux artistes et artisans au cœur du Louvre peut cependant être soumise parfois à des mouvements. Ainsi, il n'est par rare d'assister à des « changements continuels de logement, [des] divisions d'un même appartement entre plusieurs sollicitateurs »¹¹³ ou encore à la réunion de certains d'entre eux. En 1711, Meusnier semble devoir changer de logement. Il l'échange avec celui d'Antoine Coypel, nommé en 1710 Garde des Tableaux et des Dessins de la Couronne à la suite de René-Antoine Houasse, qui réunit alors les appartement 26 de Meusnier et le 27 de Sancerre pour obtenir plus de place afin de pouvoir conserver le dépôt des œuvres de la collection royale dont il est désormais responsable¹¹⁴. Ces logements restent ainsi réunis jusqu'à la Révolution. Quant au logement 5, occupé par Philippe Meusnier jusqu'à sa mort en 1734, il est transmis à partir du 8 janvier 1735 à Claude Langlois, « faiseur d'instruments de mathématiques »¹¹⁵.

Michel Boyer ne connut point de tels déménagements. Le 20 février 1714, il obtint le logement qui était occupé jusque là par Carlo Vigarani (1637-1713) et y demeura jusqu'à sa disparition en 1724¹¹⁶.

¹⁰⁹ Paris, ENSBA, Ms 21. Meusnier est indiqué à cette adresse jusqu'en 1708.

¹¹⁰ *Ibid.* Meusnier est indiqué à cette adresse seulement en 1709. Il s'agit de l'actuelle portion de la rue des Archives, située entre la rue Pastourelle et la rue des Haudriettes.

¹¹¹ Paris, Archives de la collection François Moureau. Le numéro des appartements de la Grande Galerie du Louvre ont été déterminé selon la division des logements de l'Etat de 1775, publié par les *Archives de l'Art Français* (1ère Série, t. I, p. 202) d'après un document des archives du Louvre qui aurait brûlé et qui correspond cependant à ceux de la liste des artistes du Louvre de 1744, conservé à Paris, BNF, Département des Estampes, F. Fr. 7801 ; voir Fossier, 1997, p. 98-99, fig. 1.16.

¹¹² Paris, Archives de la collection François Moureau.

¹¹³ *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1873, p. 128.

¹¹⁴ *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1873, p. 83 et 86. Voir aussi Garnier, 1989, p. 35 ; Paris, A.N., O/1/1063, p. 42 et 44. Sur la question des gardes ordinaires des collections royales, voir Lett, 2014, p. 170 et suivantes.

¹¹⁵ *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1873, p. 88. Voir aussi Paris, A.N., O/1/1057, p. 53.

¹¹⁶ Janneau, 1965, p. 293.

C. De la maturité aux dernières années

1. Les années fastes : les grandes commandes des premières décennies du XVIII^e siècle

Nous ne possédons à ce jour très peu d'informations sur la production artistique de Philippe Meusnier avant le début du XVIII^e siècle. Seule sa participation est avérée pour les décors des maisons royales en particulier à Marly à partir des années 1680, mais même dans ce cas, son activité est encore mal définie. Les nombreuses citations de l'artiste dans les *Comptes des Bâtiments du roi* à propos des décors de cette demeure royale, ainsi que le montant parfois élevé des sommes versées à Meusnier pour ces décors, témoignent cependant de l'importance du rôle qu'a joué notre peintre dans le chantier. Ce dernier qui a probablement été le lieu des débuts de Meusnier dans le milieu des grandes commandes royales, grâce notamment au soutien de son maître Jacques Rousseau, semble avoir joué le rôle de tremplin pour la carrière de l'artiste. Mais ce n'est finalement qu'à partir du tournant des années 1700 que nous conservons des tableaux signés et datés, ainsi que des traces des commandes qu'il reçoit.

Les premières décennies du XVIII^e siècle constituent une période fondamentale de la production artistique de Meusnier et Boyer. Parvenus à la véritable maturité de leur art, ils sont également impliqués dans une carrière officielle qui, comme nous avons pu le voir plus haut, s'incarne notamment par leur entrée dans les principales institutions artistiques de leur temps : l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture puis la manufacture des Gobelins.

Ces années sont aussi marquées par d'importantes commandes royales, princières ou particulières grâce auxquelles ils parviennent à s'affirmer sur la scène artistique et à acquérir une véritable reconnaissance en tant que peintres d'architecture.

A une époque où les demeures royales et leur aménagement font l'objet de toutes les attentions de la part de la cour, la grande décoration revêt une importance majeure dans la carrière des peintres en France, entre la seconde moitié du XVII^e siècle et la première moitié du XVIII^e siècle. En plus d'être « un lieu de formation pour les plus jeunes, [...] c'était aussi un travail prestigieux offrant des perspectives de progression dans la carrière tout en étant

également une forme de reconnaissance du talent - voire de consécration pour les peintres les plus expérimentés »¹¹⁷.

Dans ces premières décennies du XVIII^e siècle, Louis XIV puis Louis XV vont être à l'origine de plusieurs commandes auxquelles Philippe Meusnier va être associé.

En 1701, alors que Michel Boyer vient tout juste d'être admis à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Meusnier se voit confier le décor de l'escalier de la Reine à Versailles (**P 3**) qu'il exécute en association avec Charles Poerson pour les figures et Jean-Baptiste Blain du Fontenay pour les fleurs.

Vers 1702 au château de Meudon, Meusnier fut amené à réaliser deux perspectives peintes pour le décor intérieur des pavillons encadrant le jeu de mail situé dans les jardins hauts du château de Monseigneur, fils de Louis XIV (***P 4**). Ces pavillons sont décrits par Paul Biver, l'historien de Meudon, comme « deux pavillons de treillage, abri pour les joueurs contre un orage éventuel, [ils] sont extérieurement badigeonnés de vert sur lequel se détache le chiffre en or du Dauphin. A l'intérieur, ils sont décorés de peintures par Philippe Meusnier »¹¹⁸. Malheureusement l'ensemble de ces décors a disparu en même temps que le château, comme ce fut également le cas de Marly.

Bénéficiant du soutien royal mais aussi de celui du nouveau surintendant des Bâtiments du Roi depuis 1699, Jules Hardouin Mansart (1646-1708), également l'architecte de Marly, Meusnier poursuit ses interventions pour les décors extérieurs de cette demeure de plaisance royale. Pour Philippe Meusnier, cette deuxième phase des décors de Marly (***P 6**) débute en 1705, après l'effacement de la grande Perspective de Jacques Rousseau.

A la même période, Michel Boyer exerce également ses talents de peintre d'architecture et de trompe-l'œil sur les chantiers royaux de Marly en y peignant en 1709 un *Ancien bain* en perspective pour lequel il reçoit un paiement de 3 000 livres¹¹⁹.

De cette période de grandes commandes royales, nous conservons toutefois les *effets de perspective et éléments décoratifs* que Meusnier a réalisés pour la nouvelle chapelle royale

¹¹⁷ Lett, 2014, p. 42.

¹¹⁸ Biver, 1923, p. 203. Voir aussi les *Comptes des Bâtiments du roi*, du 10 septembre au 26 novembre 1702. Nous tenons à témoigner de notre reconnaissance à l'encontre de monsieur Franck Devedjian, président de l'Association pour la restauration du Château de Meudon, qui nous a signalé cette référence.

¹¹⁹ Guiffrey, t. V, p. 430 ; Engerand, p. XXXIX et 60.

de Versailles entre 1708 et 1710 (**P 8**). Bien que son nom soit depuis le XVIII^e siècle resté fortement attaché à ce décor, probablement grâce aux écrits de Dezallier d'Argenville¹²⁰, l'étude récente d'Alexandre Maral¹²¹ et l'examen des *Comptes*¹²² nous conduisent à limiter la participation de Philippe Meusnier à la seule préparation de la voûte par l'impression des motifs ornementaux et architecturaux avant l'exécution des peintures elles-mêmes.

Outre ces décors réalisés dans les demeures royales, ou leur intervention au sein de la manufacture des Gobelins, Meusnier et Boyer sont également sollicités à partir des années 1710 par les Bâtiments du roi pour réaliser des tableaux de chevalet destinés à orner les demeures royales ou princières.

Michel Boyer reçoit ainsi des paiements pour de nombreuses commandes de tableaux. Il peint six tableaux pour le roi dont deux tableaux de perspective dont on ignore la destination pendant l'année 1710¹²³. Puis, « chargé spécialement de la décoration de la chambre de la femme de Monsieur le Duc à Fontainebleau », il peint aux mois de mai et juin 1712 trois tableaux de *Ports de mer* pour l'appartement de cette dernière au château de Fontainebleau¹²⁴. Engerand a voulu les identifier avec certains des tableaux qui sont décrits dans *L'inventaire général de tous les tableaux qui ont été faits pour le service du Roi* de Bailly, à savoir :

« Un paysage où l'on voit un clair de lune, sur bois, vingt-deux pouces, trois pieds sept pouces ; un paysage avec un homme sur un rocher qui joue de l'instrument, six pieds deux pouces sur trois pieds sept pouces ; port de mer avec soleil levant, deux pieds cinq pouces par quatre pieds neuf pouces ; une arcade de deux pieds et demi sur quatre pieds huit pouces ; un morceau d'architecture et quatre figures tenant chacune un fusil de deux pieds cinq pouces par cinq pieds deux pouces ; une fontaine avec un homme qui abreuve son cheval, deux pieds quatre pouces sur cinq pieds un pouce et demi et une architecture et port de mer avec deux vaisseaux de deux pieds un pouce sur cinq pieds deux pouces. »¹²⁵

En 1714, il peint encore, pour la somme totale de 2 210 livres, « deux grands tableaux trois dessus de porte représentant des perspectives qu'il a faits pour le service de sa Majesté »¹²⁶,

¹²⁰ Dezallier d'Argenville, 1762, t. IV, p. 289.

¹²¹ Maral, 2011, p. 75.

¹²² Paris, A.N., O/1/1784.

¹²³ Engerand, 1900, p. XL et 63.

¹²⁴ *Ibid.*, p. XL et 60-61.

¹²⁵ Paris, A.N., O/1/1965. Voir Engerand, 1900, p. 60-61.

¹²⁶ *Ibid.*, p. XLI et 63.

qui pourraient être rapprochés des cinq tableaux de perspectives inventoriés chez Monsieur le contrôleur général en 1757¹²⁷. Dans les années 1720, Michel Boyer répond encore à de prestigieuses commandes en peignant deux tableaux représentant « un morceau d'architecture et sur le devant des colonnes d'ordre ionique, une balustrade au delà de laquelle paroissent plusieurs figures [et] une colonnade ornée d'une fontaine et de plusieurs figures »¹²⁸ destinés à orner les appartements du Duc d'Antin au Palais des Tuileries en 1720. Enfin en 1722-1723, peu de temps avant sa mort, il réalise pour Versailles deux tableaux décrits dans l'*Inventaire de 1732* comme :

« Un tableau représentant un bord de mer où le soleil paroît s'élever et porter ses rayons sur une mer à demi agitée ; il paroist aussi un palais d'un bel ordre d'architecture, d'où descendent plusieurs personnages, tant hommes que femmes, habillés d'une manière étrangère, qui s'embarquent dans plusieurs chaloupes.

Un mur dans l'éloignement et un soleil qui se couche derrière un bâtiment orné d'un portique ; et sur le devant un morceau d'architecture représentant une fontaine, et plusieurs figures, tant hommes que femmes, vêtus à la françoise se promenant dans des calèches et charriots. »¹²⁹

Malheureusement, malgré les précieuses descriptions que nous en conservons, il est particulièrement malaisé d'identifier ces tableaux parmi les rares œuvres dispersées que nous connaissons aujourd'hui de cet artiste.

Le sort en a été différent pour Philippe Meusnier qui semble avoir reçu moins de commandes de tableaux destinés à orner les demeures royales ; mais ces derniers nous sont mieux connus. En effet, il s'agit de trois tableaux commandés par Louis XIV à l'artiste. Si le premier tableau, représentant un intérieur d'église et exécuté en 1719 (***P 15**), a été perdu à l'occasion du naufrage du bâtiment qui le transportait jusqu'à Istanbul où il était destiné à orner l'ambassade française en 1824, les deux autres tableaux ont pu être identifiés. Il s'agit des tableaux conservés à Nancy représentant *L'intérieur d'un palais* et une *Galerie ouverte* sur un jardin, dont nous avons pu retracer presque intégralement l'historique (**P 17 et P 18**).

Il semblerait ainsi que Boyer soit plus apprécié à la cour pour ses talents de peintre de tableaux alors que Philippe Meusnier est plus souvent appelé à participer aux grands décors

¹²⁷ Paris, A.N., O/1/1934B : il s'agit de « cinq perspectives de Boyer dont trois de deux pieds dix pouces sur quatre pieds neuf pouces et deux de deux pieds neuf pouces sur quatre pieds six pouces ».

¹²⁸ Engerand, 1900, p. XLII et 61-62. Voir aussi *Inventaire des tableaux qui se sont faits pour le service du roi depuis le mois d'avril 1722 jusqu'en compris la fin de 1732*, Paris, A.N., O/1/1965.

¹²⁹ *Inventaire des tableaux qui se sont faits pour le service du roi depuis le mois d'avril 1722 jusqu'en compris la fin de 1732*, Paris, A.N., O/1/1965.

des demeures royales. Dès les premières années 1700, ce dernier se présente en effet parmi les principaux collaborateurs de l'un des plus grands peintres d'histoire et de grands décors du moment, Antoine Coypel (1661-1722). Premier peintre de la maison d'Orléans depuis 1689, ce dernier est alors au sommet de sa gloire, devenant directeur de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture en 1714, puis premier peintre du roi en 1716, avant d'être même anobli l'année suivante.

En 1703, peu avant d'être lui-même élu Conseiller à l'Académie, Philippe Meusnier est associé à Antoine Coypel dans la réalisation des décors de la *Galerie d'Enée* au Palais Royal pour le duc d'Orléans (*P 5)¹³⁰. Pendant la première phase des décors, entre 1702 et 1705, Meusnier se voit confier l'exécution des importants morceaux d'architecture feinte qui encadrent et structurent les peintures du plafond au centre duquel s'ouvre une percée avec *L'Assemblée des Dieux dans l'Olympe*.

Nous avons également pu noter l'association des deux peintres dans la réalisation d'un carton de tapisserie pour la manufacture des Gobelins (P 9). Par ailleurs, la découverte d'une *reconnaissance de paiement* nous a également permis de révéler une collaboration inédite d'Antoine Coypel avec Philippe Meusnier - et Jean Lemoine de Paris - à la réalisation d'un autre décor d'importance peint pour le duc d'Orléans (P 7). Il semble en effet, à la lumière de ce document que Meusnier et Lemoine ont été amenés à exécuter des décors d'ornements pour l'hôtel d'Argenton que Philippe d'Orléans fait édifier en 1704 par les soins de l'architecte Germain Boffrand pour sa maîtresse, mademoiselle de Séry, comtesse d'Argenton. Donnant sur les jardins du Palais Royal, cet hôtel reçoit les décors d'Antoine Coypel, qui peint notamment *Le triomphe de l'Amour sur les Dieux* au plafond du grand salon du rez-de-chaussée. Tout nous porte à croire que Meusnier réalise les morceaux d'architecture qui encadrent la percée sur le ciel de ce plafond, collaborant ainsi à ce qui est considéré, dès son achèvement en 1708, comme « un des meilleurs ouvrages de Coypel »¹³¹.

« La chapelle de Versailles, le décor de la galerie d'Enée et celui de l'hôtel d'Argenton, sont à l'apogée de la carrière de Coypel les ouvrages majeurs où l'artiste peut donner libre cours à son talent de grand décorateur »¹³². Philippe Meusnier a participé à chacun d'entre eux.

¹³⁰ Garnier, 1989, p. 151, n° 90.

¹³¹ Dezallier d'Argenville, 1770, p. 84.

¹³² Garnier, 1989, p. 29.

Il nous est possible de connaître une partie de la production de Philippe Meusnier dans les deux dernières décennies de sa vie, grâce à un certain nombre de tableaux de chevalet signés et datés. Ces derniers, le plus souvent de petit ou moyen format - si l'on excepte les deux grands tableaux de Nancy (**P 17 et P 18**) dont nous savons qu'ils ont été peints pour le roi en 1730 - semblent avoir été réalisés pour des amateurs particuliers, ce que vient confirmer leur caractère très décoratif. Ils témoignent donc d'une certaine évolution de la clientèle de notre artiste depuis le roi et la cour, vers un public d'amateurs ou de collectionneurs privés qui développent à cette époque un goût particulier pour un art plaisant au caractère galant et décoratif que nous retrouvons chez Meusnier.

Les nombreuses commandes reçues par Meusnier et Boyer dans les premières décennies du XVIII^e siècle, tout comme leur carrière académique et institutionnelle, témoignent de leur place relativement importante sur la scène artistique parisienne. Elle leur assure une certaine stabilité professionnelle et financière.

Meusnier est en effet propriétaire au tiers d'une maison située rue des Barres, paroisse Saint-Paul, comme en atteste l'acte notarié de la comparution du peintre en 1707¹³³.

Par ailleurs la situation sociale de l'artiste peut également s'évaluer grâce à certains événements de sa vie privée familiale. Le baptême de sa fille, Marie Meusnier, le jeudi 28 juin 1685 en la paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois témoigne dès à cette époque des relations sociales notables qu'entretient la famille Meusnier avec Nicolas Malvillain, valet de chambre ordinaire du roi, et Anne Marie Henry, nourrice du Dauphin et première femme de chambre de la Dauphine, tous deux désignés respectivement parrain et marraine de la fille aînée du couple Meusnier¹³⁴.

Par la suite, à l'occasion du mariage de cette même fille, Marie, avec Jean Paradis, négociant en vin, le jeudi 31 décembre 1711, le montant relativement important de la dot, s'élevant à 6 000 livres, témoigne quant à lui d'un mariage bourgeois relativement aisé (**doc. 5**)¹³⁵.

¹³³ Paris, A.N., MC/ET/X/283.

¹³⁴ Acte n° 58 de la paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois, dans *Fichier Laborde*, Paris, BNF, 12156, n° 48 552.

¹³⁵ Paris, A.N., MC/ET/XXVIII/115.

2. Au crépuscule de la vie, inventaires et successions

Le *Mercure de France* qui signale le décès relativement précoce de Michel Boyer à l'âge de 56 ans, nous indique qu'il mourut « dans de grands sentiments de Piété et de Religion »¹³⁶. L'acte de décès du registre de la paroisse de Saint-Germain-l'Auxerrois nous révèle plus de précisions :

« Du d[it] jour [dimanche 16 janvier 1724], Michel Boyer, peintre ord[inaire] du Roy et conseiller de l'Académie Royale de peinture, époux de Da[moiselle] Elisabeth Thiesenhausen, âgé de 56 ans environ, décédé hier, à midy, en son appartement, aux galleries du Louvre, a été inhumé en présence de Pierre Bezuchet, officier de feu Monsieur, frère unique de feu le Roy Louis Quatorze, amie du deffunct, et de Nicolas Frontière, m[âitre] sellier carrossier ord[inaire] de feu Son Altesse Monseigneur le prince, cousin du deffunct, qui ont signé. »¹³⁷

Marié peu de temps avant sa mort le 21 août 1723 à Elisabeth de Thiesenhausen, fille d'un gentilhomme suédois (**doc. 7**)¹³⁸, il n'eut pas d'enfant. En l'absence de descendance et « pour la singulière amitié que [Michel Boyer] porte à la d[ite] Dam[oiselle] future espouze » (**doc. 7**)¹³⁹, cette dernière fut désignée comme seule héritière de ses biens. L'inventaire après décès de sa veuve, dressé le 11 octobre 1743, désigne « plusieurs tableaux d'architecture ayant pour pendant des ports de mer, [mais aussi] des natures mortes comportant des instruments de musique ainsi que de nombreux portraits » (**doc. 13**)¹⁴⁰. Les tableaux d'architecture et les natures mortes d'instruments de musique sont sans aucun doute des œuvres réalisées par Boyer lui-même. Les portraits devaient probablement représenter des membres de la famille par d'autres peintres.

Dix ans après la mort de Boyer, Philippe Meusnier va s'éteindre à son tour. Dès le mois de mars 1734, « la Compagnie [de l'Académie] aiant appris que M. Meusnier a

¹³⁶ *Mercure de France*, janvier 1724, p. 117.

¹³⁷ Registres de la paroisse de Saint-Germain l'Auxerrois, cité par Piot, 1873, p. 56.

¹³⁸ Paris, A.N., MC/ET/XXXI/80. Document signalé par F. Lanoë, dans Sceaux, 2013, p. 166, note 7.

¹³⁹ Paris, A.N., MC/ET/XXXI/80.

¹⁴⁰ Paris, A.N., MC/ET/XCVI/353. Document signalé par F. Lanoë, dans Sceaux, 2013, p. 166, note 8. Bien que nous ayons pu retrouver la mention du décès de Michel Boyer dans les papiers décrits à l'occasion de l'inventaire après décès de sa veuve, Elizabeth Thiesenhausen (Paris, A.N., MC/ET/XCVI/353) nous ne sommes pas parvenu à trouver le document lui-même. Nous pouvons cependant avancer qu'il devait - ou devrait - se trouver dans les archives de la Prévôté de l'Hôtel de Paris.

été indisposé, elle a nommé, pour l'aller voir de sa part, M. [Nicolas] Bertin [1667-1736] et [Robert] Le Lorrain [1666-1743] »¹⁴¹.

Selon Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, Meusnier, « après avoir rempli une longue carrière [...] tomba malade d'une chute dont il mourut »¹⁴². L'acte de décès des registres de la paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois nous rapporte :

« Du mardy 28e (décembre 1734), Philippe Meunier, peintre ordinaire du Roy, cons[eiller] et trésorier de son Académie Royale de peinture et sculpture, époux de Eugène Malvillain, âgé de soixante et dix-huit ans ou environ, décédé hier à 5 heures du matin en son appartement aux Galleries du Louvre, a été inhumé en présence de Pierre Meusnier, inspecteur de pons et chaussées, fils du deffunct, de Gilles Meusnier, brigadier du guet à cheval, nepveu du deffunct, qui ont signé. »¹⁴³

Grâce au *Registre de la clôture des inventaires après décès* de Paris, conservé aux Archives Nationales, nous avons pu retrouver l'inventaire après décès de Philippe Meusnier, établi le mardi 13 septembre 1735 en l'étude de Claude Chevalier¹⁴⁴.

Les inventaires après décès sont des documents particulièrement précieux pour la connaissance des biens des artistes. Il est souvent possible d'en déduire non seulement leur situation sociale et financière à la fin de leur vie et à l'aboutissement de leur carrière, mais il est généralement associé un inventaire du fonds d'atelier du peintre. Quelle n'a pas alors été notre surprise et notre relative déception à la découverte de l'inventaire de Philippe Meusnier, qui était réduit à seulement quelques pages (**doc. 9**)¹⁴⁵. Il répertorie les biens du couple Meusnier présents en leur appartement de la galerie du Louvre, dont la valeur totale ne s'élève qu'à 1 017 livres 101 sols et 9 deniers, et ne fait état d'aucun fonds d'atelier. Cet inventaire ne comporte par ailleurs aucune indication concernant la présence d'une éventuelle bibliothèque et seuls quelques tableaux sont évoqués : « deux tableaux d'architecture, deux autres de paysages, deux portraits de famille avec leur bordure de bois doré » estimés le tout trente livres, ainsi que « deux petits tableaux de fruits et fleurs avec leur bordure de bois dorés prisés

¹⁴¹ Montaiglon, 1881, t. IV, p. 138. Meusnier ne signe d'ailleurs pas le procès verbal du 1er mai 1734 alors qu'il est cité pour la répartition de la capitation de l'année 1734. Il n'était donc probablement pas présent à l'assemblée.

¹⁴² Dezallier d'Argenville, 1762, t. IV, p. 293.

¹⁴³ Registre de Saint-Germain-l'Auxerrois, cité par Piot, 1873, p. 86.

¹⁴⁴ Paris, A.N., Y/5283.

¹⁴⁵ Paris, A.N., MC/ET/LXI/393.

huit livres », puis encore six autres portraits de famille estimés ensemble quatorze livres **(doc. 9)**¹⁴⁶.

Cet inventaire illustre donc la pauvreté dans laquelle l'artiste achève sa vie. Cette impression est confirmée par le fait que les membres de la famille qui survivent à Meusnier « renoncent à la succession du sieur Philippe Meusnier peintre ordinaire du roi et conseiller de son académie royale père de la dite Marie, Pierre et Eugenie Meusnier et à la communauté des biens qui a été entre lui et Demoiselle Eugenie Malvillain sa veuve, comme leur étant la dite succession et communauté plus onéreuse que profitable » **(doc. 10)**¹⁴⁷, comme l'indique l'acte notarié de la renonciation passé le 17 septembre 1735 auprès de Jean-Baptiste Hugot.

A l'occasion du mariage de leur fille aînée, Marie Meusnier avec Jean Paradis en 1711, « les dits Sieur et Demoiselle Meusnier ont donné en dot à la dite demoiselle future épouse leur fille en avancement de leur succession future la valeur de six mille cinq cent livres » **(doc. 5)**¹⁴⁸. Nous avons pu souligner plus haut l'importance de cette dot et il semblerait que Meusnier, à sa mort, soit encore redevable d'une partie de cette promesse à la communauté constituée de Marie et Jean Paradis. Par ailleurs, une partie de cette dot devait être touchée par le jeune couple comme avancement de la future succession de Philippe Meusnier.

Ainsi, c'est probablement pour ces raisons que les biens du défunt peintre reviennent à son gendre, Jean Paradis. Ce dernier, n'ayant aucune utilité ni aucun attachement à conserver ces effets, les revend à sa belle sœur, la fille cadette de Philippe Meusnier, Eugenie Meusnier pour « la somme de mille livres, promise par les actes pour le prix des meubles et effets vendus », le 2 novembre 1735 **(doc. 10)**¹⁴⁹. Cette somme correspond environ à la valeur totale des biens de Philippe Meusnier inventoriés à son décès. De plus, l'acte notarié par lequel est conclue cette vente recense l'ensemble des biens et effets qui sont transmis, et permet de confirmer qu'il s'agit bien des biens et effets décrits dans l'inventaire après décès de Philippe Meusnier. L'ensemble des meubles et objets sont alors déposés dans l'appartement d'Eugenie Meusnier

¹⁴⁶ Paris, A.N., MC/ET/LXI/393.

¹⁴⁷ Paris, A.N., MC/ET/LXI/394.

¹⁴⁸ Paris, A.N., MC/ET/XXVIII/115.

¹⁴⁹ Paris, A.N., MC/ET/LXI/394.

qui, probablement depuis la mort du peintre, loge avec sa mère rue Saint-Thomas du Louvre **(doc. 10)**¹⁵⁰.

La situation ne semble pas s'améliorer par la suite pour les autres membres de la famille Meusnier. En effet, malgré les deux héritages successifs touchés par Eugénie Malvillain suite aux décès de ses sœurs Charlotte et Catherine Malvillain respectivement le 7 avril 1728 et le 11 juillet 1740, l'inventaire après décès de la veuve de Philippe Meusnier, morte à Tours autour du mois de mars 1749, répertorie des biens dont la valeur totale s'élève à seulement 883 livres 180 sols et 6 deniers **(doc. 14)**¹⁵¹.

L'inventaire indique également que pas moins de 1 484 livres 15 sols étaient dus par la défunte à son fils Pierre Meusnier pour les différents frais qu'il avait dû assumer lorsqu'il l'avait accueillie chez lui à Tours jusqu'à la fin de sa vie - pension, chirurgien, garde malade, frais funéraires,... D'autre part, la défunte semble être encore endettée du « reste de la dot à [Marie Meusnier] promise par son contrat de mariage » **(doc. 14)**¹⁵².

Cette fois encore, les enfants Meusnier, Pierre et Marie désormais veuve de Jean Paradis - Eugénie Meusnier étant également décédée à cette époque - se voient contraints à renoncer à la succession de leur défunte mère **(doc. 14)**¹⁵³.

Ces différents documents nous permettent ainsi de retracer les difficultés rencontrées par la famille Meusnier, en particulier Philippe et sa femme, à la fin de leur vie. Comment une personne, issue d'un milieu social bourgeois aisé, peintre pour le roi, recevant de ce dernier et d'autres grandes figures de cette époque pensions, commandes et protection, participant de la vie des grandes institutions artistiques, peut se retrouver ainsi démunie à la fin de sa vie ?

Aucun signe avant-coureur ne permet d'annoncer cette chute, financière du moins, de Philippe Meusnier dont les activités administratives, notamment auprès de l'Académie Royale de peinture et de sculpture auraient dû lui assurer une stabilité de revenu. Lors de son propre mariage avec Eugénie Malvillain évoqué plus haut, ainsi que pour le mariage de sa première

¹⁵⁰ Paris, A.N., MC/ET/LXI/394. Cette rue qui n'existe plus aujourd'hui reliait la place du Palais Royal et le port Saint-Nicolas, également appelé port du Louvre.

¹⁵¹ Paris, A.N., MC/ET/XVIII/583. Il est indiqué dans l'inventaire après décès d'Eugénie Malvillain, réalisé le 16 septembre 1749, que cette dernière est « décédée depuis près de six mois ».

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*

filles Marie avec Jean Paradis, les dots relativement élevées témoignent de son appartenance à une bourgeoisie parisienne assez aisée, ou tout du moins de sa volonté d'y être intégré.

Nous n'avons à ce jour connaissance d'aucune raison qui aurait conduit à cette faillite du couple Meusnier, qui reste une part bien mystérieuse de la vie de notre artiste. Nous avons pu cependant éclairer un autre aspect de la succession de ce dernier, que nous allons exposer maintenant.

Nombreux sont en effet les biographes de Philippe Meusnier rapportant que notre peintre aurait eu un fils, portant le même nom et ayant choisi la même voie que son père¹⁵⁴. Né vers 1685 selon Théodore Lejeune¹⁵⁵, il aurait été un des élèves de Nicolas de Largillière (1656-1746), des œuvres duquel il aurait réalisé des copies, « d'un ton plus flou et pour ainsi dire miniaturisées [...] mais [qui] ne sont pas sans mérite et remplacent les originaux que l'on ne saurait se procurer »¹⁵⁶. L'auteur nous indique encore qu'il « n'imita pas l'inconstance de son père et se réfugia en Angleterre »¹⁵⁷ où il conduisit la suite de sa carrière et de sa vie¹⁵⁸. Pourtant, nous n'avons rencontré aucun fils homonyme de Philippe Meusnier dans les sources archivistiques que nous avons parcourues, en particulier dans l'inventaire après décès de l'artiste où figurent ses enfants, héritiers, Pierre, Marie et Eugénie. Cette absence des documents d'archives nous permet de douter de l'existence de ce fils peintre et élève de Largillière.

Par ailleurs, nous avons également souvent rencontré dans les écrits anciens la mention d'un certain Mercier, peintre d'histoire selon les registres de Siret, et qui aurait été le meilleur élève de Meusnier¹⁵⁹. Il pourrait s'agir de Philippe Mercier (1689-1760), fils de Pierre Mercier, huguenot et tapissier d'Aubusson qui, pour échapper à la Révocation de l'Édit de Nantes, se réfugia à Berlin où son fils naquit¹⁶⁰. Ce peintre français, formé à Berlin par

¹⁵⁴ Dussieux, 1852, p. 60 ; Hoefler, 1861, p. 262 ; Lejeune ; 1863, t. I, p. 201 ; Bellier de la Chavignerie et Auvray, 1885, p. 81 ; Siret, 1924, t. II, p. 50.

¹⁵⁵ Lejeune, 1863, p. 201.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 201.

¹⁵⁷ Haag, 1857, t. VII, p. 409.

¹⁵⁸ Siret, 1924, p. 50.

¹⁵⁹ De La Ferté, 1776, p. 562 ; Siret, 1844, p. 274.

¹⁶⁰ Sur Philippe Mercier, voir Eidelberg, 2006, p. 411-449 ; Ingamells, 1976/1978, p. 1-70 ; York, 1969 ; Raines, 1964, p. 27-32 ; Waterhouse, 1952, p. 122-135 ; Wescher, 1951, p. 178-192 ; Rey, 1931, p. 35-77.

Antoine Pesne (1683-1757), fit un séjour en France et en Italie avant de s'installer à partir de la deuxième décennie du XVIIIe siècle en Angleterre, et notamment à Londres où il travailla pour Frederick Prince de Galles, puis à York avant de retourner à Londres après un court séjour au Portugal. Portraitiste apprécié, il est avant tout considéré et reconnu par les historiens de l'art depuis la deuxième moitié du XXe siècle comme le pionnier de l'introduction de la peinture galante en Angleterre. Emule de Watteau, qu'il rencontra probablement lors du séjour de ce dernier à Londres en 1719-1720, il parvint à associer ce genre plaisant français à l'intérêt anglais pour la vie quotidienne, popularisant ainsi les « tableaux de conversation » si goûtés Outre-manche dans les années 1620-1640.

A la lumière de la vie de Philippe Mercier, comment ne pas être tenté de l'identifier au mystérieux Philippe Meusnier, prétendu fils de notre peintre d'architecture, dont certains éléments biographiques sont communs, parmi lesquels la date de naissance en 1685, le séjour en Angleterre, le lien avec Largillière et Watteau. Maurice Tourneux évoquant les petits maîtres qui imitaient la manière de Watteau cite « ce Philippe Meusnier et ce Philippe Mercier dont la quasi homonymie complique le cas, déjà par lui-même très obscur, et qui attendent qu'un patient chercheur attribue à chacun d'eux leur part respective »¹⁶¹.

Tous ces éléments ne peuvent constituer une coïncidence et il s'agit selon nous du même artiste. La proximité des noms entre Philippe Meusnier et Philippe Mercier, la tradition selon laquelle le prénom d'un parent peut être réemployé pour un enfant a sans doute conduit à une certaine confusion chez les auteurs anciens qui ont maladroitement usé du patronyme Meusnier pour désigner Mercier.

Toutefois, il peut paraître étonnant qu'un peintre spécialiste de l'architecture ait pour élève un peintre de figures réalisant des portraits individuels ou de groupes et des scènes de genre, le maître lui-même ne les exécutant pas toujours dans ses propres tableaux. Par ailleurs, les différentes études menées au sujet de Philippe Mercier n'évoquent à aucun moment un quelconque lien avec Philippe Meusnier. Enfin, malgré le charme qui se dégage de ses tableaux, « l'inégalité, chez [Mercier], est tellement extraordinaire qu'elle défie toute explication. On admet qu'un artiste ne soit pas constamment inspiré. Mais on conçoit mal que son savoir technique puisse être en quelque sorte à éclipse »¹⁶². Parmi ces difficultés

¹⁶¹ Tourneux, 1904, p. 170.

¹⁶² Rey, 1931, p. 76-77.

techniques rencontrées par l'artiste, nous devons mentionner la maladresse qu'il rencontre dans la représentation de la profondeur et la difficile maîtrise des règles de perspective. A cet égard, les éléments d'architecture peints dans les tableaux de l'*Allégorie des cinq sens*, entre 1744 et 1747 et aujourd'hui conservés au Yale Center for British Art, sont tout à fait représentatifs de cette maladresse (**fig. 14 et fig. 15**).

Pour ces différentes raisons, évoquées plus haut, il est malaisé d'imaginer que Mercier a pu être l'élève à proprement parler de Philippe Meusnier. Les contacts entre ces artistes, s'ils ont eu lieu, ont probablement été d'une autre nature. Peut-être, proches tous deux de Watteau, se sont-ils côtoyés au sein du même cercle de peintres. Toujours est-il que le terme d'élève, s'il a pu être employé en considération de la différence d'âge qui existait entre les artistes, ne semble pas être le terme adéquat, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, pour qualifier les rapports qui liaient Meusnier et Mercier.

Malgré la différence d'âge qui séparait Philippe Meusnier et Michel Boyer, ainsi que les origines diverses qui les distinguaient, il nous a été possible de constater des traits communs et parfois contemporains aux parcours de ces deux peintres d'architecture. Après des formations complétées par un même séjour romain qui a toute son importance dans la constitution de leur art, ils obtiennent chacun des premières commandes qui leur permettent de lancer leur carrière sur la scène artistique parisienne. Celle-ci ne semble cependant se développer réellement qu'à partir du tournant des années 1700. Il est possible alors d'observer une importante ascension de Meusnier et Boyer, tant du point de vue de leur carrière institutionnelle notamment au sein de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, que dans le domaine de leur production artistique. Cette dernière, encore loin d'être entièrement connue pour l'un comme pour l'autre de ces artistes, reflète cependant déjà certaines tendances, tant concernant le goût du siècle que certaines pratiques artistiques, comme celle de la collaboration entre les peintres d'architecture et les peintres de figure, que nous nous proposons à présent d'étudier.

II. Les questions de collaboration

Que ce soit dans le domaine de la grande décoration picturale ou des tableaux de chevalet, la production de Philippe Meusnier soulève la question des collaborations artistiques.

En effet, les grands décors sont bien souvent, selon la tradition, le résultat d'une association de peintres contribuant à une seule œuvre, comme l'a été celle de Meusnier et d'Antoine Coypel. De même, la paternité des figures dans certains tableaux d'architecture de Philippe Meusnier a régulièrement été attribuée à un peintre d'histoire tel que Antoine Watteau ou Jean-Baptiste Pater.

Cette problématique est ainsi régulièrement abordée par les historiens de l'art des temps modernes qui, souvent en l'absence de preuves concrètes et directes de cette contribution, tentent d'éclaircir les propos des sources anciennes qui relaient cette tradition.

Quel que soit le support de la réalisation artistique, la collaboration est donc un processus difficile à aborder selon les critères traditionnels de l'autographie en histoire de l'art qui place encore trop souvent l'artiste comme créateur isolé d'une œuvre et inclut au mieux les notions d'œuvre originale, de copie, de répétition, de réplique d'atelier...

En réalité, la création d'une œuvre peut impliquer de nombreux acteurs : des individus opérants tels que le peintre ou l'inventeur de l'œuvre, et des individus décidants, en premier lieu le commanditaire, mais aussi le premier peintre dans le cas des chantiers de l'Ancien Régime.

Il convient alors de se demander quelle est la répartition des rôles entre ces différents acteurs dans chacun des domaines du grand décor et du tableau de chevalet.

A travers les exemples qui nous intéresseront ici, et qui sont tous issus de la production artistique de Philippe Meusnier, nous nous interrogerons plus particulièrement sur les formes d'implications que peut avoir un peintre d'architecture et les différentes

interactions que ce dernier peut entretenir avec les autres acteurs de la création, en particulier les peintres de figures.

Avant de s'intéresser de manière concrète aux œuvres qui guideront notre réflexion, nous souhaitons dans un premier temps tenter de comprendre ce qui est à l'origine de cette distinction entre les peintres des différents genres du temps de l'Ancien Régime.

A. La spécialisation des peintres et l'exemple de la tapisserie

1. La hiérarchie des genres et la spécialisation des peintres

En France, la spécialisation des peintres peut aisément être reliée à la hiérarchie des genres qui est instaurée dans le cadre de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture et qui reste un critère essentiel de la peinture au XVIII^e siècle, en particulier dans le domaine institutionnel.

Nous avons tendance à attribuer à André Félibien l'établissement de la hiérarchie des genres en peinture, alors que ce dernier ne fait en réalité que théoriser et codifier une classification présente bien plus tôt - mais peut-être de manière plus ou moins consciente - dans la pratique et la réception de la peinture. Dans sa préface des *Conférences de l'année 1667* prononcée à l'Académie, Félibien estime que dans l'art de la peinture, « il y a différents ouvriers qui s'appliquent à différents sujets »¹⁶³ et il distingue, par ordre d'importance, la peinture d'histoire, le portrait, la scène de genre, le paysage - dans lequel est incluse la peinture d'architecture - et la nature morte, se basant sur la capacité de représenter la figure, sur laquelle se jugeait la qualité d'un peintre :

« Celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la Terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres [...] un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore cette haute perfection de l'Art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensemble [sic] ; il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes ; et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés. »¹⁶⁴

A cette époque, la distinction est notamment faite entre les peintres d'histoire qui ont un talent universel et les peintre d'un genre, qui ont un talent particulier. Si, dans la pratique, certains peintres spécialistes sont quand même reçus à l'Académie Royale de Peinture et de

¹⁶³ Félibien, 1668, cité par Christian Michel, 2008, p. 167.

¹⁶⁴ Félibien, 1668, « préface », s. p.

Sculpture comme peintres universels, notamment les portraitistes Largillière et Rigaud, ils doivent faire preuve de cette double capacité en présentant des tableaux de réception dans les deux domaines¹⁶⁵.

Le peintre d'histoire doit également dépasser la simple représentation du fait grâce à son grand goût - choix du sujet -, aux effets de la nature bien choisis - expression des passions -, à la vraisemblance et à la grandeur - dépassement du vrai¹⁶⁶. Selon Antoine Coypel, ces qualités ne peuvent être acquises mais relèvent des trois facultés innées du peintre d'histoire que sont la mémoire, l'imagination et l'entendement. C'est donc la nature qui détermine les dispositions du peintre pour le grand genre et les genres dits secondaires. En témoignent les prédispositions et le goût précoce de Philippe Meusnier pour l'architecture et la perspective que signale Dezallier d'Argenville.

Au-delà de ces nombreux principes, la peinture d'histoire requiert, en théorie, la maîtrise de l'ensemble des genres qui lui sont subordonnés et qui lui sont utiles à la représentation de l'action humaine. Cependant, dans la réalité de la pratique, les peintres d'histoire des XVIIe et XVIIIe siècles travaillent régulièrement en collaboration avec d'autres peintres, se réservant l'invention de la composition et la réalisation des personnages, et confiant l'exécution de certaines parties à de véritables spécialistes comme « des peintres de fleurs : Blain du Fontenay ; des peintres d'architecture : Philippe Meusnier ; des peintres de grotesques : Claude Audran ; des peintres de paysage : Charles Hérault ; des peintres d'animaux : Desportes »¹⁶⁷.

2. Les arts décoratifs : l'exemple de la tapisserie

La spécialisation des peintres dans des genres différents se trouve notamment exploitée dans la production des arts décoratifs.

Dans les premières années du XVIIe siècle, Henri IV, sur les conseils de Sully, met en place un important programme de développement des manufactures dans le royaume de France, afin de limiter les importations de produits depuis l'étranger. Il favorise alors l'installation de

¹⁶⁵ Michel, 2008, p. 169.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 170-171.

¹⁶⁷ Garnier, 1989, p. 59.

tapissiers dans plusieurs ateliers à Paris. Celui des Gobelins est racheté en 1662 par Colbert pour la Couronne et rassemble les différents ateliers dans ses bâtiments. Charles Le Brun est nommé premier directeur de cette manufacture.

Ce n'est qu'à partir de 1682, que les *Comptes des Bâtiments du Roi* précisent la spécialité de chaque peintre attaché aux Gobelins. Il est intéressant de noter que les désignations des spécialités de Philippe Meusnier et Michel Boyer au sein des Gobelins sont différentes, le premier étant cité comme peintre d'ornement alors que le second est cité comme peintre d'architecture. Selon *L'Etat des tapisseries des Gobelins* de Maurice Fenaille, les peintres d'ornements, comme l'est Meusnier, sont relativement nombreux pour le XVIII^e siècle : Claude Audran (1699-1734), Pierre-Josse Perrot (1715-1749), un certain Francart, Hubert Gravelot (1750-1755), Chevillon (1750-1760) et Jacques Maurice (1757-1784)¹⁶⁸. Cependant, pour cette même période, Boyer est le seul à être désigné comme peintre d'architecture¹⁶⁹.

Cette distinction est-elle le reflet d'une pratique ou d'un rôle différent effectué par les deux peintres au sein de cette manufacture ? Est-elle à mettre en lien avec les pensions qui ne s'élèvent pas à la même hauteur pour les deux artistes ? Il est difficile de répondre à ces questions en l'absence d'exemple de participation de Michel Boyer à la réalisation d'un carton. De plus, selon Matthieu Lett, il n'existe pas forcément de hiérarchie entre les différentes spécialités des peintres des Gobelins, les artistes étant rétribués, en plus de leurs pensions, pour les travaux qu'ils y ont réalisés¹⁷⁰.

Quoi qu'il en soit, c'est probablement en s'intéressant au processus créatif d'une tapisserie que nous pouvons éclaircir le rôle que joue Philippe Meusnier dans la genèse de celle d'*Athalie et Joas*, le seul exemple pour lequel l'intervention de Meusnier est certifiée **(P 9)**.

Au cœur de ce processus de création se trouve le carton, support de peinture à échelle un, qui permet de passer de la conception de l'œuvre à son exécution en tapisserie, assumant le rôle d'intermédiaire entre le peintre et le lissier.

¹⁶⁸ Fenaille, 1923, t. VI ; voir aussi *ibid.*, t. III, p. VII.

¹⁶⁹ *Ibid.*, t. VI, p. VIII.

¹⁷⁰ Lett, 2014, p. 82-83.

Contrairement aux nombreux exemples de cartons qui sont souvent conservés dans un piètre état, du fait de l'usage auquel ils étaient destinés dans la manufacture, le carton de tapisserie de Coypel dont il est question ici est en très bon état de conservation. Il ne peut cependant être tout à fait considéré comme un véritable tableau et ce, bien qu'il en prenne la forme. En effet, depuis Pierre-Paul Rubens et quelques autres peintres flamands du XVII^e siècle, les cartons de tapisserie ne sont plus réalisés sur un support papier, mais à l'huile sur toile. Ce choix peut être expliqué par la plus grande résistance de ce support, ainsi que par la meilleure qualité obtenue pour les coloris grâce à l'huile. Malgré tout, si cette forme de carton sur toile prédomine, les supports papiers pouvaient encore être utilisés.

Parmi les tentures réalisées aux Gobelins entre la fin du XVII^e siècle et le XVIII^e siècle, de nombreuses tapisseries sont créées d'après des œuvres peintes pour elles-mêmes et dont le format est généralement mal adapté à celui de la tapisserie. C'est à l'occasion de la réalisation du carton, étape permettant de d'arrêter la composition de l'œuvre, mais aussi outil servant à l'exécution du tissage, que les transformations sont effectuées, jusqu'à parfois devoir inventer certaines parties afin que l'équilibre de la composition soit respecté.

La série de l'Ancien Testament, commandée à Antoine Coypel en 1710 et dont la production aux Gobelins commence en 1711, est l'un de ces exemples. En effet, parmi les huit tapisseries qui composent la tenture, sept sont issues de tableaux peints par Coypel entre 1699 et 1704 (à vérifier) - la dernière étant une composition de son fils Charles-Antoine Coypel qui assure l'accomplissement de la commande après la mort de son père.

Les tableaux ne correspondent pas dans leur format à celui de la tapisserie : ils doivent alors faire l'objet d'un allongement dans le sens horizontal, ce qui entraîne certaines modifications de la composition, en particulier le nombre et de la disposition des figures, mais aussi l'ensemble du cadre dans lequel elles s'inscrivent.

L'exemple du passage du tableau d'Antoine Coypel représentant *Athalie chassée du temple* du Louvre (**fig. 16**) au carton d'*Athalie et Joas* de Saint-Quentin (**P 9**) s'inscrit parfaitement dans ce processus. La comparaison des deux œuvres permet d'observer une composition parfaitement semblable. Les différences qui les séparent ne se révèlent qu'après une observation attentive. La structure ainsi que l'équilibre du tableau sont identiques. L'allongement horizontal du format, dont la longueur est un peu plus que triplée alors que la hauteur est doublée, a cependant contraint Coypel à espacer les figures et à modifier

légèrement leur disposition, à l'origine en cercle autour de l'espace central, pour devenir plutôt de forme ovale dans le carton. De plus, pour conserver cette impression de foule qui envahit l'espace de la salle du trône il ajoute des figures, notamment aux extrémités de la toile.

Dans le fond, le cadre palatial dans lequel s'inscrit la scène, notamment la partie architecturale exécutée par Meusnier, reprend exactement le schéma et l'organisation que l'on observe dans le premier tableau. Meusnier n'introduit pas de modification de l'architecture, de son organisation ou de son vocabulaire mais, de part et d'autre du drapé plus étendu, il décale légèrement les arcades et poursuit son rythme vers l'extérieur de la toile. Enfin, il est possible de noter une certaine simplification de la représentation de la succession des espaces et des éléments architecturaux que l'on pouvait apercevoir dans la peinture originale et qui sont supprimés dans le carton probablement pour s'adapter à sa destination.

Le but de la réalisation de ce carton est donc de garder la plus grande proximité possible avec la composition originale, qui avait, à l'instar des autres œuvres à l'origine de cette tenture, reçu un immense succès à l'époque de leur création. Ni Antoine Coypel, ni Philippe Meusnier ne se placent alors dans un processus de création à proprement parler ; grâce à leurs savoirs technique et pictural, ils adaptent de manière très habile la composition de l'œuvre originale en vue de sa réalisation par un autre procédé artistique, celui de la tapisserie.

Devant le succès avec lequel s'est déroulée l'association des talents de Philippe Meusnier et d'Antoine Coypel pour la réalisation d'*Athalie et Joas*, il convient de se demander si ce premier n'a réellement participé qu'à l'exécution de ce carton. En effet, de nombreuses autres compositions de la série présentent d'importants morceaux d'architecture et, malgré l'absence de la mention de paiement pour Meusnier dans les *Comptes des Bâtiments du roi*, on pourrait être amené à penser qu'il aurait pu naturellement concourir à l'exécution d'autres cartons préparatoires.

Ainsi, Nicole Garnier propose de rapprocher le nom de Meusnier de celui d'Antoine Coypel dans la réalisation de *Suzanne accusée par les vieillards* conservée au Prado (**fig. 18**). Ce tableau, achevé en 1695 et qui connut un immense succès dès sa création, est également repris dans un carton (**fig. 19**) pour être réalisé en tapisserie pour la suite de l'*Ancien Testament* des Gobelins. « On y retrouve les mêmes constantes : personnages nombreux disposés en frise sur un fond d'architecture, de colonnades et de rideaux, avec échappée sur des palais et des

jardins [...], perspective indiquée au sol par un dallage polychrome suggérant la ligne de fuite »¹⁷¹.

Le système décoratif architectural est le même dans le tableau de l'*Evanouissement d'Esther* (**fig. 17**) conservé au Musée du Louvre et pour lequel Garnier affirme la participation de Philippe Meusnier¹⁷².

Enfin, Garnier rapproche l'architecture palatiale peinte, selon elle, par Meusnier avec le fragment du *Mariage d'Alexandre et de Roxanne*, conservé au musée du Louvre mais non localisé, évoquant « les riches colonnades ouvrant sur des jardins, très proches de ceux qu'il [Coypel] représentera ou fera représenter par le peintre d'architecture Philippe Meusnier à l'arrière plan d'*Esther* ou d'*Athalie*, ou encore de *Suzanne accusée* »¹⁷³.

Plusieurs autres oeuvres semblent donc être issues de la collaboration entre Meusnier, peintre d'architecture, et Coypel, peintre d'histoire, et leur association paraît particulièrement fructueuse dans ces années-là.

¹⁷¹ Garnier, 1989, p. 122, n° 53.

¹⁷² *Ibid.*, p. 122, 127, n° 58.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 99, n° 16.

B. La collaboration aux grands décors : simple exécuteur ou concepteur ?

La collaboration d'artistes à la réalisation de grands décors est une tradition établie, comprise et acceptée dans l'historiographie. « Ce mode de production collectif est peut-être hérité de la fresque, [...] où la surface à peindre est découpée par *journee* »¹⁷⁴. Il semblerait en effet que ce soit en premier lieu les contraintes techniques qui poussent les peintres à s'entourer d'assistants afin de réaliser les commandes de grands décors peints qui leur sont passées. L'ampleur de ces décors, mais aussi la complexité de la technique de la peinture « *affresco* » qui, comme son nom l'indique doit être réalisée sur un enduit encore frais, ont probablement été les premières raisons qui ont poussé les artistes à se faire assister dans leur exécution.

Pendant la Renaissance, il s'agit essentiellement de chantiers réalisés sous la conduite d'un seul peintre, le maître qui se place à l'origine de la conception, de l'invention - traduites de manière concrète par la réalisation de dessins préparatoires ou de cartons. L'exécution est alors généralement en partie déléguée, non à de réels collaborateurs, mais à des assistants, disciples de ce maître, dans la manière tout autant que dans l'exécution. Nous ne pouvons donc à proprement parler de collaboration, terme issu du latin *collaborare* c'est-à-dire de « travailler (*laborare*) avec (*cum*) », et dont le sens encore aujourd'hui implique dans une certaine mesure l'idée d'une égalité entre les intervenants.

Plus tard, à partir du XVII^e siècle, avec les grands décors baroques italiens, la collaboration des peintres est plus fréquemment évoquée dans le cadre du développement de la *quadratura*. Les associations de peintres sont alors principalement constituées entre des spécialistes de la figure et des artistes capables de peindre ces grands systèmes décoratifs d'architecture feinte, l'exemple le plus connu de cette haute tradition bolonaise étant peut-être le duo formé par Angelo Michele Colonna (v. 1600-1687) et Agostino Mitelli (1609-1660). Suivant la traditionnelle hiérarchie des genres et respectant l'importance accordée à la peinture d'histoire et plus précisément à la représentation de la figure, les « quadraturistes » sont dans un premier temps bien souvent subordonnés aux peintres d'histoires. Mais cette relation finit par se

¹⁷⁴ Lett, 2014, p. 113.

rééquilibrer comme le souligne l'étude sur les collaborations génoises proposée par Ezia Gavazza dans le cadre du colloque de Rimini sur la *quadratura*¹⁷⁵.

En France, le travail en collaboration semble caractériser une part importante de la production artistique destinée au Roi, notamment sous Louis XIV lorsque Charles Le Brun met en place tout un système de production artistique dont il prend le contrôle. Son rôle de premier peintre l'amène en outre à superviser des équipes nombreuses, en particulier aux Gobelins et sur les chantiers royaux. « L'étude des pratiques collaboratives dans la peinture du règne de Louis XIV permet de construire une réflexion plus globale sur la part de l'individu au sein de la génétique spécifique de l'œuvre d'art conçue à plusieurs, tels que le grand décor, le carton de tapisserie ou dans certains cas le tableau »¹⁷⁶.

Il faut cependant ne pas perdre de vue que, particulièrement sous l'Ancien Régime, seul l'inventeur d'une peinture est considéré comme son véritable auteur. La question de la paternité d'une œuvre - notion propre aux Temps Modernes - est en effet généralement attachée au concept de l'invention. Définie dans le dictionnaire de Trévoux comme une « subtilité de l'esprit, certain génie particulier qui donne la facilité de trouver quelque chose de nouveau »¹⁷⁷, l'invention désigne, selon André Félibien, tout ce qui est de l'esprit du peintre, comme l'ordonnance, la disposition du sujet et le sujet lui-même. De toutes les parties de la peinture, elle reste, selon Roger de Piles, l'occasion de faire voir qu'il a de l'esprit, de l'imagination¹⁷⁸.

Dans le domaine du grand décor dont l'exécution nécessite, nous l'avons vu, l'intervention d'équipes nombreuses d'artistes ou d'artisans, l'invention permet donc de désigner l'auteur de l'œuvre.

Il s'agit donc, devant la nature polymorphe de ces collaborations mues par des dynamiques internes spécifiques, de s'interroger sur les acteurs qui interviennent dans le processus de création de l'œuvre d'art, depuis son élaboration jusqu'à son exécution et sa

¹⁷⁵ Ezia Gavazza, « Quadraturisti e pittori di figura a Genova. Sodalizio o autonomia », dans Farneti et Lenzi, 2005, p. 15-22.

¹⁷⁶ Lett, 2014, p. 77.

¹⁷⁷ *Dictionnaire universel*, 1721, t. III, col. 1737.

¹⁷⁸ *Ibid.*, t. III, col. 1738. Sur la question de l'invention, voir aussi De Piles, *L'art de peinture de Charles Alphonse Dufresnoy*, Paris, Nicolas L'Anglois, 1668 et Félibien, *Entretiens sur la vie et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Londres, David Mortier, 1705.

perception, et plus spécifiquement sur le rôle qu'a pu jouer Philippe Meusnier en tant que peintre d'architecture dans les chantiers auxquels il a participé.

1. Les décors royaux, de la Perspective de Marly à la chapelle de Versailles

Les débuts de Meusnier dans la carrière de décorateur se font dès son retour de Rome au début des années 1680, auprès de son maître Jacques Rousseau sur les chantiers de Marly où, considéré « comme le meilleur de ses disciples, il lui parut mériter d'exécuter ses desseins »¹⁷⁹. Cette citation témoigne bien, dans un premier temps, de sa subordination à son maître, tenant son rôle d'élève et d'assistant dans l'exécution des décors de Marly.

La première phase de participation de Meusnier aux peintures de l'extérieur des pavillons du château (***P 1**), entre les années 1680 et 1691, est celle de la réalisation des chantiers initiés par les peintres qui l'ont précédé sur le chantier, suivant le parti pris d'un décor entièrement peint, représentant des éléments architecturaux ou sculpturaux inspirés de l'Antiquité. Le plus important d'entre eux reste la grande *Perspective* peinte par Jacques Rousseau au pavillon des Offices qui, à l'ouest du domaine, fait face au pavillon principal du château. Représentant un portique ouvert sur un jardin, cette grande fresque illusionniste propose, grâce à un vocabulaire réinterprété de l'Antiquité, un contraste entre le monde bucolique et le monde architectural, la nature et la monumentalité, s'accordant avec l'ensemble du projet de l'architecte Jules Hardouin Mansart. Virginie Bergeret, dans son étude sur les décors du Pavillon de la Perspective de Marly, suit l'avis de Claudia Hartmann pour prêter à Rousseau l'invention de ce décor monumental¹⁸⁰, s'inspirant probablement des nombreuses perspectives qu'il peint pour les hôtels particuliers parisiens, où l'architecture sert souvent d'écrin à la nature ordonnée des jardins. Dans la mesure où le décor du pavillon des Offices met singulièrement en avant les plans de Mansart, offrant une continuité aux jardins à l'ouest du domaine et constituant un axe perpendiculaire à l'axe principal, il nous paraît naturel de se demander si cette architecture n'a pas été suggérée par l'architecture du domaine lui-même au peintre d'architecture.

¹⁷⁹ Dezallier d'Argenville, 1762, t. IV, p. 288.

¹⁸⁰ Bergeret, 2013, p. 25 ; Hartmann, 1995, p. 139.

Philippe Meusnier, d'après les écrits anciens, assiste Rousseau dans la réalisation de ce décor, et n'intervient donc en aucun cas dans la conception ou la création de la décoration. Il n'en est, dans les premières années, que l'un des exécuteurs.

Il en va de même pour l'intervention de ce peintre d'architecture au sein du colossal chantier de la chapelle de Versailles qui réunit, autour des années 1700, tout ce que la France possède de grands décorateurs¹⁸¹. Parmi ces derniers, chacun des trois grands peintres à l'origine du décor peint de la voûte de la chapelle royale, Charles La Fosse, Jean Jouvenet et Antoine Coytel s'entoure d'une équipe d'artistes exécutants qu'il dirige.

Le nom de Philippe Meusnier a, dès le XVIII^e siècle, été associé aux éléments ornementaux et architecturaux peints à la voûte de la chapelle (**P 8**). Sa contribution à la réalisation du décor a longtemps été surestimée sur la foi des propos de Dezallier d'Argenville, pour qui Meusnier fut nommé par Louis XIV « pour peindre l'architecture de la voûte de la chapelle de Versailles »¹⁸². A lumière des *Comptes des Bâtiments du roi*, nouvellement et minutieusement étudiés par Alexandre Maral, le rôle de Meusnier a été finalement circonscrit à la réalisation des impressions de ces ornements à la voûte¹⁸³. Ces dernières, qui permettent de préparer le support, constituent une étape préparatoire qui appartient déjà aux procédés de l'exécution du décor.

Ainsi, dans ces deux premiers grands chantiers auxquels sa participation est avérée, Philippe Meusnier revêt le costume de l'assistant, exécutant les desseins des peintres auprès desquels il travaille et qui sont, eux, à l'origine de l'invention de ces décors.

Dans chacun de ces exemples, il bénéficie de la protection de peintres déjà renommés qui l'associent à leur commande. A Marly, Meusnier travaille sous l'égide de son maître Jacques Rousseau, qui le recommande, après son départ pour l'Angleterre, pour la poursuite des chantiers de la demeure royale. Sa demande est entendue puisque Meusnier continue de réaliser des décors pour l'extérieur des pavillons, dans un premier temps en suivant les dessins de son maître ou restaurant ses œuvres comme la grande Perspective, puis endossant peu à peu un rôle décisif (***P 1 et *P 6**). A Versailles, Philippe Meusnier est associé à Antoine Coytel, peintre d'histoire notoire dans les premières années du XVIII^e siècle. Ce duo de

¹⁸¹ Sur la question du décor de la chapelle de Versailles, voir Maral, 2011.

¹⁸² Dezallier d'Argenville, 1762, t. IV, p. 289.

¹⁸³ Maral, 2011, p. 75.

peintres, que nous avons déjà évoqué plus haut au sujet de la réalisation de cartons de tapisserie, est par la suite amené à se reconstituer sur de nombreux autres chantiers de décors monumentaux.

2. Philippe Meusnier, collaborateur d'Antoine Coypel : les décors pour le Duc d'Orléans

Eminent représentant de la grande peinture d'histoire et de la tradition des grands décors, Antoine Coypel devient dès 1689 le premier peintre de la maison d'Orléans, servant d'abord Monsieur, puis Philippe d'Orléans, futur régent. A ce titre, il est amené à répondre à de nombreuses commandes et à accomplir d'importants décors pour les demeures des Orléans, chantiers au cours desquels il reçoit régulièrement l'assistance de Philippe Meusnier. Ce dernier est en effet souvent désigné comme le collaborateur principal ou attribué d'Antoine Coypel¹⁸⁴ et il est vrai que la fréquence de son apparition dans la réalisation des œuvres de ce maître peut nous laisser penser qu'il fait vraisemblablement partie de son équipe. Il convient de se demander alors quel est son rôle.

Entre 1702 et 1705, Antoine Coypel est impliqué dans le décor du plafond de la galerie d'Enée au centre duquel il représente une large percée sur un ciel dans lequel prend place la représentation de *L'Assemblée des Dieux dans l'Olympe*. Nicole Garnier précise que l'ensemble des morceaux d'architecture et d'ornement constituant « tout le décor peint qui entourait les tableaux rapportés de la voûte jusqu'à l'extrémité supérieure des tableaux muraux, disparu avec la Galerie et partiellement représenté par la gravure, est formellement attribué à Meusnier par Dezallier d'Argenville »¹⁸⁵.

Les nombreuses études dessinées par Coypel qui préparent les figures, et notamment les cariatides et les atlantes des parties ornementales (**fig. 20 et fig. 21**) montrent bien que l'invention de ces parties doit être rendue au maître. Toutefois, leur exécution semble bien être due à Philippe Meusnier.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Garnier, 1989, p. 60.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 60. Voir Dezallier d'Argenville (voyage), 1770, p. 106-107.

¹⁸⁶ Garnier, 1989, p. 60.

Ainsi, Meusnier collabore avec Antoine Coypel, non à la création même du décor du plafond de la galerie d'Enée au Palais Royal, mais à l'exécution, suivant les dessins du maître, des parties ornementales et architecturales dont il est le spécialiste.

Quelques années plus tard, en 1708, le même type d'association a uni les deux artistes pour la réalisation du *Triomphe de l'Amour sur les Dieux* au plafond du grand salon de l'hôtel d'Argenton pour la maîtresse du duc d'Orléans (P 7).

Cette collaboration inédite, récemment mise à jour, est encore mal connue en l'absence de témoignages écrits contemporains, de documents d'archives. L'œuvre elle-même est en attente de restauration. Nous pouvons cependant avancer qu'elle a dû fonctionner d'une manière proche de celle qui liait les deux artistes pour le décor de la Galerie d'Enée quelques années plus tôt. Ainsi, Philippe Meusnier a certainement exécuté les éléments d'architecture feinte qui encadrent la percée du ciel dans laquelle prend place la scène historiée.

Au Palais Royal tout comme à l'hôtel d'Argenton, Philippe Meusnier est étroitement associé au travail d'Antoine Coypel. S'il ne semble pas prendre part à la conception de ce décor, il n'est pas moins vrai que l'aspect systématique de son association à Coypel ainsi que l'importance accordée aux parties architecturales et ornementales qu'il exécute selon les dessins du maître, font de lui une sorte de collaborateur familial durant les deux dernières décennies de la vie de ce peintre de grand décor.

3. L'escalier de la Reine à Versailles : une exception ?

Bien avant la réalisation de ces décors au Palais Royal et à l'hôtel d'Argenton aux côtés d'Antoine Coypel, Philippe Meusnier a été appelé à réaliser un autre décor pour le roi. Ce dernier doit prendre place, en 1701, dans l'espace laissé libre après que l'on ait ôté les précédents décors peints par René-Antoine Houasse et Viviano Codazzi dans l'escalier de la Reine du château de Versailles.

Philippe Meusnier, entouré de Charles-François Poerson et Jean-Baptiste Blain de Fontenay, représente, sur une grande toile cintrée dans sa partie supérieure, *l'Intérieur d'une galerie en perspective* (P 3). Le sujet de cette peinture, monumentale dans tous les sens du terme, est

bien celui d'une architecture palatiale, animée de quelques figures de Poerson et ornée de vases de fleur de Blain de Fontenay.

Malgré l'absence de dessin préparatoire à ce projet, nous ne pouvons douter que l'invention de ce décor soit à attribuer à Meusnier lui-même. En effet, si le programme décoratif et en particulier les décors historiés du château de Versailles sont réalisés sous la direction attentive de Charles Le Brun, et bien souvent selon les dessins que lui-même réalise, il semblerait que le premier peintre ait été moins impliqué dans l'invention des décors peints de *quadratura*, représentant des architectures ou des paysages sur les murs de certaines pièces. En effet, les murs, en particulier dans le système de décoration versaillais, sont le lieu de représentation des paysages, des architectures ou des ornements : c'est le domaine de la nature et des hommes, alors que le plafond qui les surplombe est le domaine des dieux.¹⁸⁷ Philippe Meusnier est donc ici l'auteur du décor qu'il exécute, du moins pour les parties architecturales qui composent la peinture. Il est cependant difficile de déterminer quels rôles ont pu jouer Poerson et Blain de Fontenay dans l'invention des motifs qu'ils y exécutent. Ont-ils peints des figures et des fleurs selon leur propre invention, ou sous la direction de Meusnier ?

La diversité des rôles que joue Philippe Meusnier dans la création des grands décors que nous venons d'évoquer ne semble pas être liée à une progression chronologique continue de l'artiste, qui correspondrait à sa reconnaissance progressive et qui se verrait confier de nouvelles responsabilités par les commanditaires, qu'ils appartiennent ou non à la maison du roi. Si ses débuts sont ceux d'un apprenti, assistant son maître sur le chantier de Marly, l'autonomie plus ou moins grande dont il jouit par la suite dans le processus de création et d'exécution des œuvres dépend essentiellement de la nature et de l'importance de ces dernières.

A Marly, après le départ de son maître, il est amené très tôt à intervenir dans l'exécution de nombreuses parties du décor des pavillons. Mais il s'agit avant tout de décors extérieurs visant à imiter des matériaux, et que l'on peut considérer comme de la « grosse peinture » selon la désignation qu'emploie Antoine Schnapper pour une peinture qui relève essentiellement de la maîtrise technique.

¹⁸⁷ C'est le cas notamment pour les décors de l'Appartement des Bains de Versailles. Voir à ce sujet, Lett, 2014, p. 107-126.

En revanche, au tournant des années 1700, alors que la reconnaissance de son talent se concrétise notamment par son admission à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Meusnier se voit confier le décor de l'escalier de la Reine à Versailles, dont il est le concepteur et l'exécuteur, du moins pour les morceaux d'architecture qui constituent le sujet essentiel de la peinture. Inversant les rôles, il ne serait pas impossible que les peintres de fleurs ou de figures qui participent avec lui à cette œuvre soient subordonnés à son invention. Cependant, en France, le système décoratif de la *quadratura* ne se développe pas autant dans les décors de plafond qu'en Italie notamment. Les peintres spécialistes de l'architecture, n'occupent donc pas la même place que celle, éminente, des *quadraturisti* de la tradition italienne et notamment bolonaise au XVIIIe siècle. Nous pouvons le vérifier avec les relations des collaborations entre Antoine Coypel et Philippe Meusnier pour les plafonds des demeures du Duc d'Orléans. Meusnier reste subordonné au peintre de figures, et plutôt que de pouvoir créer son propre système décoratif architectural, il doit avant tout adapter sa pratique afin d'atteindre les effets recherchés - et pour ce que l'on peut en juger, réussis - des œuvres de Coypel.

Ce type de hiérarchie établie dans le domaine du grand décor entre les peintres d'histoire, concepteurs et inventeurs de l'œuvre, et les peintres d'architecture qui participent uniquement à son exécution, doit-elle également s'appliquer pour la peinture de chevalet également pratiquée par Philippe Meusnier ?

C. Les figures des tableaux d'architecture

La question de la collaboration des artistes se pose également dans le cas des tableaux de chevalet. Terme issu du jargon des artistes de la fin du XVII^e siècle et du début du XVIII^e siècle, le tableau de chevalet est défini dans le *Mercure Galant* comme « tout ce qui n'est point Plafond [sic], Galerie, & autres grands ouvrages de cette nature, qui ne peuvent estre finis comme un tableau qu'un peintre travaille chez luy à loisir, & qu'il fait entier luy même »¹⁸⁸. Cette définition de tableau de chevalet, œuvre autographe et individuelle par excellence évoquée par l'auteur du *Mercure galant*, nous paraît cependant restrictive et ne prend pas en compte une pratique récurrente de cette période, c'est-à-dire le concours de plusieurs peintres à la réalisation d'un même tableau.

Dans les sources qui évoquent le succès des tableaux d'architecture de Meusnier et du genre qu'ils véhiculent, on ne retrouve clairement l'évocation de cette pratique que dans la biographie que propose Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, quand celui-ci relate les conditions d'une commande royale faite à l'artiste. De La Ferté, lui n'affirme rien d'autre quand, alors qu'il décrit le morceau de réception de Meusnier, il tient à préciser « de sa main, parce qu'on sçait que de grands peintres en ce genre ont souvent eu recours à d'autres pour les figures qui ornoient la scène de leurs tableaux »¹⁸⁹.

De manière plus générale, la collaboration entre des peintres de paysage ou d'architecture et des spécialistes de la figure est un *topos* dans les écrits anciens portant sur la peinture française de la première moitié du XVIII^e siècle. Les exemples, plus ou moins connus et avérés sont nombreux : Forest et La Fosse, Millet et Bon de Boullogne, Boucher et Patel, Lajoue et Watteau, Lajoue et Lancret, Watteau et Boyer, Watteau et Forest, Watteau et Patel, Boyer et Lemoine, mais aussi Meusnier et Watteau, ou encore Meusnier et Pater, et ainsi de suite... Effectives ou non, ces collaborations sont souvent difficiles à vérifier et à établir de manière certaine. Elles ne peuvent, quoi qu'il en soit, être considérées comme systématiques. Si cette question de la collaboration entre peintres n'a jamais été étudiée de manière méthodique et transversale, certains auteurs ont toutefois tenté d'y apporter des réponses en se basant sur des cas spécifiques. Ainsi, Marianne Roland Michel propose un chapitre intéressant

¹⁸⁸ *Mercure Galant*, mars 1690, p. 146, cité par Lett, 2014, p. 204.

¹⁸⁹ De La Ferté, 1776, t. II, p. 562.

sur les collaborations entre Lajoüe et Watteau ou Lancret dans sa monographie sur l'artiste¹⁹⁰. Christian Michel, plus récemment s'est intéressé aux pratiques de Watteau¹⁹¹, après que Martin Eidelberg se soit penché spécialement sur plusieurs exemples concernant les œuvres de ce même peintre¹⁹². Enfin, Carl Nordenfalk a étudié de manière plus précise le cas de la *Grande salle octogonale (P 12)* peinte par notre artiste Philippe Meusnier¹⁹³.

Nous n'avons pas la prétention de présenter ici une étude exhaustive de ces collaborations, sujet particulièrement complexe et qui est, à n'en pas douter, une problématique particulièrement intéressante pour la compréhension de la pratique et des interactions entre les peintres du XVIIIe siècle. Nous proposerons uniquement une courte synthèse des études menées précédemment, afin d'apporter de nouveaux éclairages sur les œuvres de notre artiste qui participent de cette même pratique.

1. Les sources de la tradition historiographique de la collaboration

Nous n'avons malheureusement pas à notre connaissance de preuve irréfutable tels des commandes documentées ou des témoignages de paiements qui attesteraient incontestablement des collaborations entre les peintres d'architecture et les peintres de figures. Selon Marianne Roland Michel qui a soulevé, étudié et proposé des hypothèses au sujet des collaborations impliquant Jacques Lajoüe, « cette tradition repose sur des mentions anciennes, mal interprétées et sur des catalogues de ventes »¹⁹⁴. Elle cherche alors à clarifier cette « tradition remontant au XVIIIe siècle, selon laquelle Lajoüe aurait fait garnir de personnages par ses contemporains ses propres paysages et architectures »¹⁹⁵.

Eléments bien souvent indispensables à la connaissance de la vie des peintres et de leurs pratiques artistiques, les écrits anciens, en particulier des biographes et des théoriciens

¹⁹⁰ Roland Michel, 1984a.

¹⁹¹ Michel, 2008.

¹⁹² Eidelberg, 1978, p. 12-19 ; *id.*, 1986, p. 98-103 ; *id.*, 2001, p. 15-39.

¹⁹³ Nordenfalk, 1987, p. 29-36.

¹⁹⁴ Roland Michel, 1984a, p. 71.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 15.

de l'art des XVIII^e et XIX^e siècles constituent les premières sources qui évoquent le concours d'artistes de différentes spécialités à la réalisation d'une œuvre.

Ainsi, le Suédois Carl Gustaf Tessin, dans son carnet qui recueille les impressions de son séjour parisien en 1715, nous apprend que Meusnier « employe Watho [sic] pour peindre les figures »¹⁹⁶.

D'autres mentions de ces collaborations se retrouvent fréquemment dans les anciens catalogues de vente, particulièrement au XVIII^e siècle¹⁹⁷. La vente Duprey de 1764 signale en effet « un paysage d'architecture avec cinq figures peintes par feu Lancret »¹⁹⁸.

Citons également cet exemple, désormais bien connu, du catalogue de la vente de l'abbé Gevigney en 1779, dans lequel l'expert Paillet mentionne la présence de plusieurs tableaux de paysage ou d'architecture agrémentés de figures peintes par Antoine Watteau : une toile de Watteau et Meusnier (n° 530), une toile de Watteau et Boyer (n° 531), et une toile de Watteau et Lajoue (n° 532)¹⁹⁹.

Dans ces catalogues de vente, la mention d'un grand maître tel que Watteau, qu'il soit réellement l'auteur des figures ou leur source d'inspiration, constitue une plus-value évidente pour l'œuvre en question²⁰⁰. En témoigne notamment la présence de ces œuvres à plusieurs mains dans les grandes collections de ce temps. Ainsi, Pierre Crozat possédait des tableaux de Forest avec des figures de Watteau ; à la vente Julienne apparaissent aux numéros 245 et 246 deux tableaux de Boyer, dont les figures auraient été de Pater²⁰¹.

Ces citations peuvent cependant être imprécises et parfois erronées. Certains historiens de l'art ont notamment démontré que des collaborations décrites dans les catalogues de vente ou les autres sources écrites, ne sont pas toujours vérifiables. Si elles restent des documents précieux pour la connaissance des peintres des temps modernes, elles ne sont pas toujours réputées pour leur rigueur historique. L'expert et marchand Glomy nous met d'ailleurs en garde dans la préface de la vente Brochant de 1774 : « on n'est que trop souvent forcé, dans

¹⁹⁶ Carl Gustaf Tessin, cité par Carl Nordenfalk, 1987, p. 32.

¹⁹⁷ Roland Michel, 1984a, p. 72.

¹⁹⁸ Cailleux, 1956, p. 104.

¹⁹⁹ Glorieux, 2011, p. 242.

²⁰⁰ Roland Michel, 1984a, p. 73.

²⁰¹ Michel, 2008, p. 139.

quelques ventes, pour satisfaire les intéressés, d'exagérer les mérites de certains morceaux ; j'ai toujours eu une extrême répugnance à me prêter à cette complaisance »²⁰².

Si ces sources, que l'on doit manipuler avec précaution, sont indispensables pour repérer aujourd'hui les œuvres susceptibles d'être le résultat du concours de plusieurs peintres, les témoignages les plus convaincants de ces pratiques restent les œuvres elles-mêmes.

2. Antoine Watteau, ses satellites ou le peintre d'architecture : qui peint les figures ?

Parmi les sources que nous avons pu citer plus haut, ainsi que dans l'ensemble des témoignages de cette pratique, il faut remarquer que le nom central reste celui d'Antoine Watteau, bien que l'on puisse également noter la présence fréquente de ses principaux suiveurs, Jean-Baptiste Pater et Nicolas Lancret. A ces derniers sont d'ailleurs souvent attribuées les peintures jugées trop faibles pour être données au maître²⁰³.

Carl Nordenfalk a pu étudier le carnet de voyage que Carl Gustaf Tessin rédigea au cours de son séjour parisien en 1715²⁰⁴. Il rapporte notamment, à la suite de sa visite dans l'atelier d'Antoine Watteau, que des « artistes, des peintres de paysages ou de scènes architecturales faisaient appel à Watteau pour les figures de leurs tableaux [...], c'est notamment le cas du peintre d'intérieur de palais de fantaisie Philippe Meusnier »²⁰⁵. S'appuyant sur ce précieux document de première main, Nordenfalk développe cette hypothèse dans le cas précis de la *Grande salle octogonale (P 12)* de Meusnier, que Tessin décrit immédiatement après avoir évoqué les habitudes de collaboration de Watteau ce qui permet à l'auteur d'y voir un lien²⁰⁶.

²⁰² Glomy, 1774, cité par Cailleux, 1956, p. 101.

²⁰³ Roland Michel, 1984a, p. 78.

²⁰⁴ Ce carnet, lacunaire, est conservé à Stockholm, dans les archives d'Emil Hultmark.

²⁰⁵ Nordenfalk, 1987, p. 31 et note 22.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 32.

Une fois de plus, aucun document archivistique ne vient confirmer de manière concrète cette collaboration. Grâce à l'observation de l'œuvre lors de sa restauration, Nordenfalk se lance alors dans l'analyse de ces petites figures qui animent les architectures de Meusnier. Tour à tour, il note la délicatesse des tons des deux orientaux qui évoque l'art de Watteau, le motif typique du couple dans le fond qui appartient au répertoire du maître, tout comme l'enfant jouant avec le chien au premier plan. Il ne parvient pas pour autant à déterminer un lien direct et assuré entre ces figures et la production artistique du maître des fêtes galantes²⁰⁷. Nordenfalk fait également remarquer la présence du groupe composé d'un couple élégant suivi d'un petit page, qui est un motif particulièrement récurrent dans les tableaux de Meusnier comme à Nancy (**P 17, P 18**), et que l'on retrouve notamment dans le dessin du Louvre (**D 3**). Il est difficile d'attribuer de manière certaine ces figures et Tessin ne dit pas expressément que le concours de Watteau dans la réalisation des figures s'applique spécifiquement à ce tableau. Nordenfalk en conclut que si Watteau a effectivement représenté ces personnages, il l'a probablement fait sous la direction de Meusnier²⁰⁸.

Cette hypothèse pourrait être corroborée par le seul dessin préparatoire connu pour un tableau de Meusnier. La feuille du Louvre (**D 3**), dont les figures tout autant que l'architecture et le paysage sont de la main de Meusnier, précède en effet sans aucun doute l'exécution de *l'Intérieur de palais ouvert sur un plan d'eau* de Belgrade (**P 14**). Si quelques différences persistent entre ces figures et les personnages qui peuplent la toile de Belgrade, la disposition, la composition des groupes ainsi que le type et l'attitude des figures du tableau restent tout à fait cohérents avec le dessin. Meusnier aurait pu vouloir guider le spécialiste des figures intervenant dans le tableau.

Si l'on ne peut affirmer de manière certaine que Watteau soit intervenu personnellement dans les œuvres citées précédemment, que penser de la commande royale passée à Philippe Meusnier et dont Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville nous fait le récit ? Celui-ci rapporte que :

« ce monarque [Louis XIV] lui commanda ensuite trois tableaux qui se conservent à la surintendance de Versailles ; l'un est la représentation d'une Eglise, dont l'ordonnance est des

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 32.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 32.

plus belles : Watteau eut ordre de l'orner de jolies figures ; les deux autres sont les dedans d'un palais richement décoré, avec des figures de Pater, élève de Watteau »²⁰⁹.

Cette anecdote livrée par l'auteur de la « vie » de Meusnier est intéressante en bien des points. Le premier des tableaux qu'il décrit date de 1719 mais a malheureusement été détruit dans le naufrage du bateau qui l'emportait à Istanbul (*P 15). Les deux autres œuvres, livrées à Louis XV en 1730, sont aujourd'hui exposées au Musée des Beaux-Arts de Nancy (P 17 et P 18).

Ces œuvres participent aussi de cette pratique de la collaboration, qui, dans ce cas précis, est ordonnée par le roi lui-même, souhaitant enrichir sa collection des œuvres des plus grands talents de son temps. Il est ainsi demandé à Watteau, peintre réputé et particulièrement apprécié dans les premières années du XVIIIe siècle, de peupler les architectures de Meusnier des figures galantes dont il est le spécialiste afin d'embellir sa composition.

Après sa mort en 1721, c'est son plus proche suiveur Jean-Baptiste Pater, qui est sollicité afin d'orner les intérieurs de palais peints par Philippe Meusnier.

Nous n'avons pas retrouvé la trace de paiements accordés à Watteau ou Pater dans les *Comptes des Bâtiments du Roi* et l'hésitation exprimée par Christian Michel au sujet de la paternité de ces figures²¹⁰ pourrait nous faire douter de l'attribution de ces dernières. Malgré tout, le caractère élégant et dansant qui anime ces personnages ainsi que la touche légère qui les dépeint peuvent nous laisser penser que leur réalisation est due à Pater.

Encore plus que dans les œuvres de Meusnier, les figures de certains tableaux de Michel Boyer évoquent cet univers des fêtes galantes de Watteau. *La Partie de billard* et *La musique* (R 1 et R 2), en sont les témoignages les plus éloquents.

Auparavant attribués à Meusnier, ces tableaux sont composés sur un schéma parfaitement identique, la *Partie de billard* semblant être, du point de vue de la construction de l'espace, une vue rapprochée de *La musique*. En effet, au premier plan, une galerie, plus profonde dans le deuxième tableau grâce à la présence de deux croisées apportant un éclairage latéral, conduit à une sorte de salon en rotonde, les espaces étant délimités par la présence de colonnes de marbre doublées. Les parois du salon sont quant à elles rythmées par une alternance de colonnes et de pilastres, ainsi que de niches abritant des statues. La pièce est

²⁰⁹ Dezallier D'Argenville, 1762, t. IV, p. 290-291.

²¹⁰ Michel, 2008, p. 144.

ouverte dans l'axe sur un paysage arboré. Si certains motifs sont parfaitement identiques entre les deux tableaux comme le rideau vert sombre dont le revers doré est négligemment retenu par un fauteuil, il faut toutefois relever quelques différences entre les composantes architecturales des deux œuvres. *La Partie de billard* semble en effet adopter un parti plus italianisant qui se caractérise par l'usage d'un ordre ionique, d'une ouverture quadrangulaire couverte d'un plafond à caissons. Le second niveau est percé d'ouvertures en plein-cintre, bordées de balustrades et scandées de cariatides. Ces dernières semblent supporter une corniche qui annonce le départ d'une coupole. Différemment, *La Musique* adopte des éléments que l'on peut plus vraisemblablement rapprocher de l'architecture française, tels que l'usage d'un ordre corinthien, des baies à croisées dont la partie supérieure est cintrée, ainsi qu'une voussure décorée de bas-reliefs dorés, peints ou de stucs, qui pourraient être l'amorce d'un plafond plat comme il est possible de l'observer dans la galerie au premier plan.

Les figures occupées à des activités badines telles que les jeux, la musique ou l'art de la conversation semblent directement tirées du répertoire de Watteau, tant par leur canon élancé, leurs riches costumes, leurs postures à la fois élégantes et théâtrales. En témoigne la figure féminine vue de dos près de la table de billard qui rappelle certains personnages de Watteau gravés dans les *Figures de différents caractères*.

La différence de facture entre ces figures et celles réalisées par Boyer lui-même dans les deux grands tableaux de Varzy (**fig. 9 et fig. 10**), nous conduit à penser qu'elles auraient pu être réalisées par une main différente. Nous ne possédons cependant aucun témoignage allant dans ce sens et nous permettant de confirmer cette hypothèse concernant ces deux œuvres - sur lesquelles nous avons par ailleurs peu d'informations et dont la conservation dans des collections particulières rend l'accès difficile.

Il est particulièrement ardu, même par l'observation attentive des œuvres, de déterminer de manière assurée si plusieurs mains sont intervenues. Ces œuvres permettent toutefois de comprendre qu'au-delà du prestige de l'intervention d'un artiste renommé, c'est avant tout une création répondant aux goûts du temps qui est recherchée. Or dans les premières décennies du XVIII^e siècle, le goût est aux représentations plaisantes dans la veine des fêtes galantes de Watteau. Tout autant que l'architecture ou le paysage qui les accueillent, les figures peintes évoquent justement ces personnages galants, passifs et souvent méditatifs si appréciés des amateurs et des collectionneurs.

En outre, il semble impossible qu'Antoine Watteau, dont le caractère selon ses biographes Gersaint et Caylus était déjà difficile, impatient, voire instable²¹¹, ait pu intervenir personnellement pour chacune des nombreuses collaborations que les sources ou les historiens lui prêtent.

Il convient alors de se demander qui sont ces peintres de figure qui interviennent ainsi dans les tableaux d'architecture ou de paysage en ce début du XVIIIe siècle : est-ce Watteau lui-même, ou est-ce une imitation de sa manière par les auteurs des tableaux ou par les satellites du peintre de Valenciennes ? Il serait intéressant, selon nous, de proposer ici une comparaison de ces problèmes de collaboration avec ceux, étudiés par Marianne Roland Michel dans sa monographie sur Jacques Lajoüe²¹².

Marianne Roland Michel, qui admet l'existence de collaborations de Jacques Lajoüe avec Lemoine ou Raoux, s'accorde avec l'étude de Jean Cailleux de 1957²¹³ pour conclure que la collaboration du peintre rocaille avec Watteau relève quant à elle d'un « mythe »²¹⁴. Watteau, tout comme certains des noms évoqués comme collaborateurs de Lajoüe, tels que Nicolas Lancret ou François Boucher, sont des peintres dont les influences nourrissent et marquent de manière générale l'art de Lajoüe.

Selon Marianne Roland Michel, la mythique collaboration entre Watteau et Lajoüe serait en réalité le résultat de la forte influence du premier sur le second qui réalise des figures « à la manière » ou « dans le goût » de Watteau, disposant « dans ses compositions d'architecture, des groupes de personnages qui offrent certaines réminiscences de figures de Watteau, à tel point que souvent on a été amené à penser que Watteau lui-même les avait ainsi agrémentées »²¹⁵.

Ainsi, dans les tableaux de *La Danse* et de *La Fontaine* Jean Cailleux parvient à faire le lien entre chacune des figures peintes par Lajoüe et des œuvres de Watteau. Lajoüe est cependant parfois amené à inverser ou à légèrement modifier la figure afin d'ajuster son attitude et de l'inscrire parfaitement dans ses architectures.

²¹¹ Cailleux, 1956, p. 103.

²¹² Roland Michel, 1984a.

²¹³ Cailleux, 1956, p. 101-111.

²¹⁴ Roland Michel, 1984a, p. 79-80.

²¹⁵ Dacier et Vuafart, 1922, cité par Jean Cailleux, 1956, p. 103.

Cette citation de Watteau est possible grâce à l'importance de la diffusion que connaît la production de l'artiste, par la circulation des œuvres, mais aussi des modèles gravés, des estampes tirées de ses tableaux et de ses figures, ou encore par la copie de ses dessins et la réalisation de contre-épreuves.

Il faut également prendre en compte le fait qu'au XVIII^e siècle, se forment de véritables spécialistes de la copie des œuvres de Watteau, et « il court [alors] par le monde de la curiosité un certain nombre de tableaux de Watteau, qui ne sont rien d'autres que des reproductions faites depuis les estampes »²¹⁶, que ce soit des reproductions de tableaux du maître, ou la publication en 1726-1728 des *Figures de différents caractères*, qui précède l'édition du *Recueil Jullienne* en 1737.

Parmi ces satellites de Watteau, Dacier et Vuafart évoquent notamment « l'imitation parfois servile » que propose Philippe Mercier d'après les gravures ou les œuvres mêmes du maître de Valenciennes²¹⁷. Nous avons déjà évoqué plus haut cet artiste dont le nom est lié depuis le XVIII^e siècle à celui de Philippe Meusnier. Nous avons pu établir que Mercier n'avait pu être l'élève, à proprement parler, de ce dernier, sans pour autant exclure l'existence d'un rapport entre les deux artistes. Se pourrait-il alors qu'il s'agisse d'un lien de collaboration, à l'occasion duquel Mercier aurait réalisé les figures, à la manière de Watteau, dans les tableaux de Meusnier ?

L'intervention d'un peintre de figures dans les tableaux des peintres d'architecture ou de paysage est donc une question éminemment complexe qui requiert une étude au cas par cas et pour laquelle on manque souvent de preuves irréfutables. Si dans les premières décennies du XVIII^e siècle, la plupart des peintres intervenant pour réaliser les figures s'approprient le langage et le vocabulaire de Watteau, c'est sans aucun doute pour répondre au goût d'une époque. Le maître lui-même a sans doute pu réaliser certaines de ces figures, notamment dans le cas de la commande royale qui demande explicitement son intervention (***P 15**), ou celle de ses plus proches suiveurs après sa mort comme en témoignent les tableaux de Nancy (**P 18 et P 19**). Toutefois devant l'importance du nombre d'œuvres dans lequel est invoqué le nom de Watteau, ainsi qu'à la vue des grandes différences de qualité qui caractérisent ces figures, il

²¹⁶ Dacier et Vuafart, 1922, cité par Jean Cailleux, 1956, p. 103.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 103.

paraît improbable que le maître lui-même ait pu intervenir dans la réalisation de tous ces tableaux.

Ainsi, ces interventions extérieures ne peuvent être envisagées comme étant systématiques. En effet, la plupart des peintres d'architecture ou de paysage étaient aussi bien souvent capables de réaliser eux-mêmes les figures de leurs tableaux. Il convient alors de se questionner sur les raisons qui sont à l'origine de cette association entre les peintres de figure et les peintres d'architecture.

3. Les raisons d'un échange de compétences

Le catalogue de la vente de la collection de l'abbé de Gevigney dans lequel figure le tableau faisant foi, *Le Flûtiste* peint entre 1716 et 1717 (**fig. 22**) est attribué en 1969 par Martin Eidelberg à Antoine Watteau et Michel Boyer²¹⁸. Si les figures sont bien dues à Watteau, la question de la réalisation du paysage pose plus de problèmes comme le relate Eidelberg lui-même dans un article postérieur²¹⁹. Celui-ci rappelle que le marchand Lebrun suivait son avis en attribuant le paysage à Boyer, mais ce peintre est plus connu pour la réalisation de scènes de perspective ou d'architecture pittoresques. Le paysage serait alors sûrement à rendre à Jean-François Millet le fils, plus connu sous le nom de Francisque Millet (1666-1723), comme le confirme sa comparaison avec d'autres œuvres de l'artiste datant de la même période, marquées par l'art des paysagistes classiques tels que Nicolas Poussin (1594-1665) ou Gaspard Dughet (1615-1675).

Pour quelle raison Watteau s'associe-t-il au paysagiste Francisque Millet pour la réalisation de cette œuvre ? Eidelberg évoque ici le fait que le peintre des fêtes galantes a vu son désir contrarié d'aller en Italie alors qu'il n'a obtenu que le deuxième Prix de Rome en 1709. Il n'a jamais pu observer de ses propres yeux ni les paysages de la campagne romaine, ni les ruines antiques, ni encore les majestueuses architectures modernes que l'on y édifiait alors. L'art italien lui est donc certainement moins familier et entre assez tardivement dans son creuset pictural. Sa connaissance de l'art italien s'enrichit avant tout grâce à des sources présentes en France, telles que les nombreuses *vedute* vénitiennes ou les œuvres présentes dans la

²¹⁸ Eidelberg, 1969, p. 282-291.

²¹⁹ *Id.*, 1978, p. 18.

collection de son protecteur Pierre Crozat²²⁰. Pour François Moureau, « le monde de l'Italie s'est incorporé d'une façon singulièrement étroite au mythe personnel du peintre » créant « une Italie toute intérieure, mais vue dans une vision de peintre »²²¹. Cherchant peut-être parfois à évoquer une Italie plus réelle, il aurait pu faire appel à ces peintres spécialistes qui avaient eu l'opportunité de faire un séjour dans la péninsule.

Le tableau des *Plaisirs du Bal* du Dulwich College (**fig. 23**) a probablement été peint par Antoine Watteau pour François II Boyer de Bandol, président du parlement d'Aix²²². Cette peinture représente une assemblée de galantes figures qui assistent aux quelques pas de danse esquissés par deux figures au son de musiciens. Cette salle de bal est largement ouverte sur un paysage et un jardin agrémenté d'une fontaine et d'arbres.

Si une observation attentive de l'œuvre permet de découvrir les traces d'un dessin sous-jacent - celui-ci apparaît notamment dans la partie droite de l'arcature principale sous la forme de lignes verticales et parallèles, ou encore au niveau de l'amorce du pendentif de la pile d'où partent des lignes parallèles courbes vers la droite du tableau - l'examen de l'œuvre aux rayons X a permis de révéler la composition originale entièrement transformée dans son aspect final²²³. En effet, la première ébauche révèle l'intérieur d'un édifice en perspective, composé d'une abside surmontée d'une coupole et percée d'une ouverture rectangulaire encadrée de deux colonnes corinthiennes. Un mur articulé par des pilastres cannelés ioniques s'avance et détermine un second espace dans la partie droite du tableau. Cet espace forme une sorte de transept par rapport à la salle de bal et il est délimité par une arcade en plein cintre qui s'ouvre à nouveau sur l'extérieur. On ne peut douter du caractère italianisant de cette architecture que Watson a pu rapprocher de l'intérieur de l'église de Sant'Andrea del Quirinale, édifiée par le Bernin à Rome entre 1658 et 1678²²⁴. Watteau ne s'étant pas rendu en Italie, et aucun équivalent à cette architecture n'existant à Paris, il est possible que l'œuvre soit inspirée d'une représentation de cet édifice gravé sur l'une des planches de l'*Insignium Romae Templorum Prospectus* de De Rossi (**fig. 24**) auquel l'artiste aurait pu avoir accès.

²²⁰ Eidelberg, 1978, p. 18.

²²¹ Moureau, 1992, 97.

²²² Michel, 2008, p. 144.

²²³ Pour la reproduction de cette radiographie, voir Watson, 1953, fig. 12.

²²⁴ *Ibid.*, p. 241.

Watteau a donc entièrement modifié la structure et l'aspect de la première architecture qui n'était vraisemblablement pas de sa main car il ne semblait pas posséder une grande maîtrise des problèmes de la représentation en perspective. De plus, selon Watson, il est très peu probable que Watteau ait repeint sur une ancienne toile qui présentait une vue architecturale qui aurait pu par ailleurs parfaitement correspondre à son sujet²²⁵.

Nordenfalk avance alors le nom Meusnier pour la réalisation du premier édifice²²⁶. Christian Michel quant à lui aurait « du mal à penser qu'il s'agit ici d'une collaboration entre Meusnier et Watteau, mais plus probablement d'un tableau de Meusnier, auquel on aurait demandé à Watteau d'ajouter des figures. Le peintre aurait finalement presque entièrement repris le tableau, pour se l'approprier »²²⁷. Quoiqu'il en soit, et bien qu'il paraisse vain de spéculer sur les raisons qui auraient poussé Watteau à transformer de manière si radicale l'architecture de ce tableau, il est intéressant de noter que cette transformation s'opère d'une architecture baroque romaine à une architecture spécifiquement française comme l'atteste la présence de ces colonnes baguées bichromes à chapiteaux ioniques, dites « d'ordre français » et que Watteau aime à faire représenter dans ses tableaux tels que *Les charmes de la vie* de 1718 (fig. 25).

La collaboration entre peintres de chevalet ne semble donc pas être une relation à sens unique où le peintre de paysage ou d'architecture que l'on a souvent voulu croire incapable de peindre les figures, fait appel à un spécialiste de ces dernières pour compléter ses tableaux. L'étude de certaines œuvres d'Antoine Watteau montre que cette relation peut également se trouver inversée lorsque le peintre des fêtes galantes s'appuie sur la compétence et l'expérience de certains paysagistes ou peintres d'architecture tels que Meusnier, Boyer ou Millet pour évoquer un paysage ou un édifice italien dans lequel il souhaite inscrire sa scène. Par ailleurs, il faut noter que le fait de s'associer les talents d'un peintre de figure - qu'il s'agisse de Watteau ou de ses satellites - permet au peintre d'architecture d'inscrire son œuvre dans le goût des amateurs autour des années 1700. Cette association leur permet également de répondre dans les délais à la demande importante, de la part de ces derniers, pour des peintures décoratives destinées à orner les hôtels particuliers ou les demeures princières selon

²²⁵ *Ibid.*, p. 241.

²²⁶ Nordenfalk, 1987, p. 34. Voir aussi Watson, 1953, p. 240-242.

²²⁷ Michel, 2008, p. 145.

le nouveau système décoratif qui implique l'insertion de peintures dite « de chevalet » dans des lambris.

Jusqu'à présent, nous avons considéré les collaborations dans les exemples présentés plus haut comme des associations consenties et mises en place par les peintres eux-mêmes qui, d'un commun accord concourent à la réalisation d'une œuvre en associant leur talent, qu'elle soit réalisée ou non à la demande d'un commanditaire, comme nous avons pu le souligner pour l'*Intérieur d'église* (*P 15) à Meusnier et Watteau.

Il existait aussi vraisemblablement un autre cas de figure, celle d'une collaboration « *post-facto* » qui impliquerait une intervention d'un peintre de figure sur une œuvre, sans que l'auteur de cette dernière n'en soit informé. Si l'intention de ce genre d'intervention peut émaner bien entendu du peintre de figure lui-même, il semblerait que les collectionneurs soient pareillement à l'origine de ces « collaborations ». Le Comte de Caylus, qui dresse un portrait plus que péjoratif de ces amateurs, rapporte que ceux-ci « s'emparent des esquisses, se font donner des études, et, qui pis est, proposent la retouche des croûtes qu'ils amassent en pile ; le tout pour avoir un tableau complet d'un maître qui ne leur coûte rien du moins peu de chose »²²⁸. Outre la valorisation certaine que peut apporter une telle pratique - l'association du nom d'un maître reconnu au début du XVIIIe siècle tel que celui de Watteau - les collectionneurs peuvent également y rechercher une sorte de modernisation de la toile. Il est intéressant de noter que ce procédé était également employé dans le genre de la nature morte. Martin Eidelberg nous rappelle en effet que Nicolas Lancret (1690-1743) avait l'habitude de peindre sur des natures mortes allemandes du XVIIe siècle - comme celles de Willem Kalf (1619-1693) - afin de les « mettre à jour »²²⁹.

Ces différentes pratiques et les raisons qui motivent leurs différents acteurs supposent alors la nécessité de s'interroger sur l'auteur - ou les auteurs - réels ou désignés de ces peintures.

²²⁸ Comte de Caylus, cité par Glorieux, 2011, p. 242.

²²⁹ Eidelberg, 2001, p. 30.

4. La question de l'attribution et ses conséquences

La tradition héritée de l'histoire de l'art des modernes veut que l'on associe une œuvre à un auteur unique, génie isolé. Les nombreuses études récentes, portant notamment sur les pratiques dans les ateliers, ont permis d'amorcer une certaine modulation de cette vision restrictive de la création. Toutefois, nous assistons encore à certaines réticences car, selon Michael Jaffé « nous n'apprécions pas les tableaux à cause d'un préjugé indistinct qui provient de l'âge romantique, et selon lequel le génie ne fait que se démentir par la collaboration »²³⁰.

Cette observation fait écho à la pratique de Meusnier qui réalisait des tableaux de perspective et des intérieurs dont les figures sont dues au pinceau de Watteau et de Pater. Aussi aujourd'hui ces deux grands artistes en sont-ils regardés comme les seuls auteurs. A proprement parler, ces tableaux ne sont point des contrefaçons ; mais l'écueil n'est plus que dangereux pour la crédulité, car les figures ne laissant subsister aucune indécision sur leur véritable origine, l'amateur se montre indulgent pour le reste²³¹.

Il est en effet dans l'habitude des *connoisseurs* ou des *attributionnistes* de baser essentiellement leur avis concernant la paternité d'une œuvre sur l'observation particulière des figures. En effet, elles sont souvent le trait le plus caractéristique de la main d'un artiste, notamment pour ce qui est de la manière et de la touche, à l'inverse de ce que pourraient être les ornements ou l'architecture.

Par ailleurs, la méconnaissance des peintres d'architecture et des paysagistes des deux premières décennies du XVIIIe siècle, tels que Philippe Meusnier, Michel Boyer pour les premiers ou Jean Forest, Gabriel Allegrain, Francisque Millet et Pierre Domenchin de Chavanne pour les seconds, constitue encore un obstacle majeur à l'étude et la compréhension de ces collaborations²³².

La sous-estimation de ces pratiques dans la réalisation de certains tableaux de chevalet entraîne des confusions qui peuvent parfois conduire à de graves erreurs de jugement dans l'attribution de la paternité de l'œuvre.

²³⁰ Michael Jaffé, au sujet de Rubens, cité par Eidelberg, 2001, p. 25.

²³¹ Lejeune, 1863, t. I, p. 226-227.

²³² Michel, 2008, p. 142.

De longues hésitations ont jalonné la perception du *Parc avec des ruines antiques* (fig. 26) depuis son entrée au Palais des Beaux-Arts de Lille en 1890. Attribué dans un premier temps à Antoine Watteau seul, plusieurs historiens de l'art ont émis de nouvelles hypothèses quant à la paternité du paysage : Hans Volmer proposa dans les années 1910 le nom de Michel Boyer, alors qu'Hélène Adhémar celui de Jacques Lajoüe en 1950, ce qui fut immédiatement rejeté par Marianne Roland Michel²³³. Peu à peu les doutes s'immiscèrent dans l'esprit de certains experts, tant pour l'attribution du paysage que pour celle des figures à Antoine Watteau qui a finalement été remise en question. « Considérant à tort qu'il s'agissait de repeints datant du XIXe siècle, le musée de Lille a fait effacer, lors d'une restauration menée en 1968, plusieurs personnages qui étaient selon toute vraisemblance de la main de Watteau »²³⁴. Les historiens de l'art avaient notamment été trompés par la mauvaise cohésion des couches picturales, qui démontrait que les figures avaient bien été peintes après l'achèvement du paysage. Ce défaut peut désormais être expliqué par les techniques employées par Watteau pour ces retouches. En effet, « il était dans l'habitude, quand il reprenait un tableau, de le frotter indifféremment d'huile grasse et de repeindre par dessus »²³⁵ nous apprend le Comte de Caylus.

Une fois les personnages ôtés, le tableau n'a en effet plus rien à voir avec la manière de Watteau mais la question de l'auteur du paysage reste en suspens. Il est finalement attribué à un certain Henry Ferguson (actif au XVIIIe siècle) sur la base d'éléments comme la lumière dramatique, les éléments de ruines et les petits monuments dans le paysage²³⁶.

Watteau semble donc avoir peint ses figures sur un tableau qui était censé être achevé en sortant de l'atelier de Ferguson²³⁷, ce qui en ferait un parfait exemple d'une collaboration « post-facto ».

Philippe Meusnier s'inscrit pleinement de cette pratique, comme nous avons pu le montrer grâce à des témoignages écrits ou certaines de ses œuvres, mais aussi par sa proximité avec des peintres qui participent de ces collaborations : Michel Boyer, Philippe Mercier, Jacques Lajoüe ou Jean-Baptiste Pater, mais surtout la figure centrale de celui qui aurait le plus contribué à ces collaborations à cette période, Antoine Watteau.

²³³ Eidelberg, 2001, p. 16.

²³⁴ Glorieux, 2011, p. 242.

²³⁵ Comte de Caylus, cité par Christian Michel, 2008, p. 139.

²³⁶ Eidelberg, 2001, p. 19.

²³⁷ *Ibid.*, p. 26.

Que ce soit dans le domaine du grand décor ou des tableaux de chevalet, Philippe Meusnier, en tant que peintre d'architecture, est régulièrement associé à d'autres artistes dans le processus de création de l'œuvre. L'invention d'une œuvre, selon la définition qui est alors en cours en peinture aux XVIIIe et XIXe siècles, c'est-à-dire le choix du sujet, des motifs, de leur disposition sur le support, est considérée comme l'une des principales qualités du peintre moderne. A l'époque romantique, elle est souvent conçue comme l'affaire d'un peintre isolé, génie créateur. Cependant, l'exécution même de l'œuvre matérielle peut être le résultat du concours de plusieurs artistes.

Dans le domaine de la peinture murale pour les décors des intérieurs ou des extérieurs des grandes demeures, comme ceux auxquels a participé Philippe Meusnier, de Marly à Versailles, du Palais Royal à l'Hôtel d'Argenton, l'association de plusieurs artistes en vue de réaliser une œuvre aux dimensions colossales est une idée envisagée et acceptée par tous. Le cas plus particulier de Meusnier nous a permis de constater que la place d'un peintre spécialisé dans la représentation des architectures pouvait prendre des aspects différents, non seulement en fonction de la reconnaissance de l'artiste, mais surtout en fonction du type de commande auquel il doit répondre.

Pour ce qui est du concours d'artistes de différents talents à la composition et la création d'un tableau de chevalet, l'absence de preuve concrète de leur existence et de leur aspect nous contraint à construire notre perception sur des hypothèses plus ou moins étayées. Notre vision de ce type de collaboration est par ailleurs souvent biaisée par le carcan de la hiérarchie des genres et notre manque de connaissances de certaines pratiques d'atelier au XVIIIe siècle. Par ailleurs, le partage des différents éléments réalisés par l'un ou l'autre des artistes n'est pas souvent chose aisée et il faudrait pouvoir analyser les œuvres préparatoires à l'origine de la création. Les dessins, esquisses ou cartons sont souvent des témoignages précieux pour départager l'apport de chaque artiste. Malheureusement, ils ne sont pas toujours conservés.

Quoi qu'il en soit, la question sous-jacente des collaborations dans la peinture est celle de l'attribution d'une œuvre à un auteur. Il s'agit en effet de tenter de comprendre la répartition des tâches entre les artistes, de l'origine de la conception et de l'invention à l'exécution matérielle de la peinture. Lorsque ces deux processus sont réalisés par des personnalités différentes, il faut donc se demander à qui l'œuvre doit être attribuée. En effet,

l'auteur de l'œuvre restant celui qui est à l'origine de son invention, nous avons souvent tendance à mettre en avant le peintre des figures, omettant parfois même de citer le peintre du paysage ou des architectures qui les accueillent. L'étude actuelle d'artistes de genres dits inférieurs - tels que les peintres de paysage ou les peintres d'architecture - encore mal connus notamment dans la première moitié du XVIIIe siècle, nous conduit à réfléchir autrement sur les œuvres auxquelles ils participent.

III. Le genre de la peinture d'architecture dans la première moitié du XVIIIe siècle : l'architecture « contexte » ou l'architecture « sujet »

Que ce soit pour des œuvres de grand ou de petit format, pour des décors ou des tableaux de chevalet, la collaboration entre les peintres d'architecture et les peintres de figures reste de nature diverse. Nous l'avons vu, la place du peintre d'architecture est ainsi souvent corrélée à la nature et l'importance des commandes qui lui sont passées.

La figure de Philippe Meusnier nous permet de montrer que l'importance et le statut de l'architecture en tant que motif pictural évolue entre le XVIIe et le XVIIIe siècle.

La distinction et la hiérarchie entre les genres picturaux, déjà présentes auparavant dans certaines pratiques et dans certaines conceptions, sont clairement établies en 1667 par André Félibien à l'occasion de sa conférence à l'Académie²³⁸. C'est la représentation de la figure qui détermine en ce temps la qualité d'un peintre. La peinture d'architecture - peut-être plus encore que le paysage, genre auquel, finalement, elle appartient- est alors définie comme étant inférieure aux autres genres, puisqu'elle ne fait que très peu appel à la représentation de la figure. Si cette hiérarchie peut se vérifier d'une manière générale et particulièrement dans les productions du cadre institutionnel, elle doit cependant, comme toutes les conceptions trop rigoureuses, être modulée. L'admission au sein de l'Académie de peintres spécialistes de l'architecture tels que Meusnier ou Boyer au tournant du XVIIIe siècle témoigne de l'évolution des représentations à cet égard. En parallèle, un goût nouveau pour ce genre se développe, tant dans le grand décor que dans les tableaux de chevalet. Cette évolution se révèle à travers la reconnaissance acquise par ces peintres et les nombreuses commandes qu'ils reçoivent dans les premières décennies du XVIIIe siècle, tant de la part de la Maison royale que des amateurs particuliers.

²³⁸ Félibien, 1668, s. p.

La diversité des productions de Meusnier - du petit tableau représentant un intérieur architectural, à l'exécution d'imposants morceaux d'architecture feinte aux plafonds de demeures princières - apparaît clairement dans le premier état du catalogue de son œuvre que nous proposons. Cette diversité pose la question de la définition d'un genre, de ses limites et de ses aspects. Nous souhaitons dès lors comprendre et situer l'œuvre de Meusnier dans l'évolution de la représentation de l'architecture en peinture, qui, depuis la théorie est devenue sujet, depuis les références tirées du réel s'est construit son propre imaginaire.

A. De la technique à la théorie, de la théorie à la représentation

« L'habileté à bien rendre la perspective et l'architecture, [est] un talent qui requiert l'expérience de l'architecture, la connaissance de livres sur le sujet et d'ouvrages sur la perspective »²³⁹ fait remarquer le marquis Vincenzo Giustiani, qui situe précisément ce talent en sixième position parmi les douze critères qui constituent l'échelle d'évaluation des artistes dans les années 1620. La maîtrise de la représentation du volume et de la profondeur est en effet primordiale dans la pratique de la peinture d'architecture telle qu'a pu la pratiquer Philippe Meusnier. Comme les autres artistes de son temps engagés dans la même voie que lui, ce dernier a probablement fait appel à des traités sur la perspective pour s'approprier les règles.

Il est aujourd'hui difficile d'identifier les traités auxquels Meusnier s'est réellement référé : il n'a pas suivi d'enseignement à l'Académie où des peintres, des architectes ou des géomètres se sont succédés pour donner des cours de perspective, il n'y a également aucune trace de bibliothèque ou d'ouvrages dans son inventaire après décès qui pourraient témoigner de la préférence pour l'un ou l'autre de ces traités.

Nous ne pouvons donc que tenter de restituer le contexte littéraire et intellectuel dans lequel il a exercé son activité de peintre d'architecture afin de comprendre de quelle manière il a pu s'approprier la représentation de la perspective qui, avant d'être un sujet était une technique théorisée dès la Renaissance.

1. Les prémices théoriques de la perspective et leur application à la représentation de l'architecture

Partant du fait que la représentation des objets par la peinture consiste à distribuer des couleurs sur des surfaces, de manière à provoquer sur l'œil de l'observateur, une impression analogue à celle que produiraient les objets eux-mêmes, les peintres, en quête de plus de vérité dans la représentation du monde qui les entoure, ont cherché à appliquer une technique

²³⁹ Lettre du marquis Vincenzo Giustiniani à Théodore Van Ameyden, v. 1620, citée par Garnes, 1999, p. 241.

leur permettant de « représenter les objets qui sont sur un plan, selon la différence que l'éloignement y apporte, soit pour la figure, soit pour la couleur »²⁴⁰ : la perspective.

C'est à la Renaissance que cette technique de la perspective est théorisée alors qu'elle est déjà connue des peintres de l'Antiquité. En témoignent les écrits de Vitruve qui évoquent déjà, en 27 avant J.-C., la scénographie comme « l'esquisse de la façade et des côtés en raccourcis, avec la convergence de toutes les lignes au centre »²⁴¹, tout comme les « peintures à fresque déterrées à Herculanium, suffisent pour justifier que la perspective étoit bien connue des anciens »²⁴². En effet, la « représentation en perspective, rigoureusement géométrique est une conquête scientifique du progrès des procédés servant l'idée de l'imitation »²⁴³ qui régit l'évolution de la pratique picturale de la Renaissance. Ainsi, Leon Battista Alberti, dans son *De Pictura* (1435), perfectionne les tentatives pratiques de Brunelleschi des premiers temps du XVe siècle. Puis, dans les années 1490, Piero della Francesca rédige à son tour son traité, *De prospectiva pingendi*, dans lequel il propose une vision de la perspective plus proche de la représentation architecturale en peinture. Cette dernière trouve son application en Italie notamment dans la vue de *Cité idéale* (**fig. 27**), d'Urbino, auparavant attribuée à Piero della Francesca, mais qui serait plutôt de la main de Francesco di Giorgio Martini ou de Melozzo da Forlì. Cependant, le sujet de ce tableau est peut-être moins l'architecture elle-même que l'utopie d'une communauté urbaine de vertus et de purisme qu'elle propose.

En peinture, la perspective fait tant appel à l'ichnographie, la représentation des surfaces, qu'à la scénographie, la représentation des volumes. Cette technique distingue alors deux types : la perspective aérienne qui permet la juste dégradation des couleurs, ménageant « le fort et le faible des jours, des ombres & des teintes selon les divers degrés d'éloignement »²⁴⁴ des objets représentés ; et la perspective linéaire qui permet le juste

²⁴⁰ Louis de Jaucourt, « Perspective », dans Diderot et d'Alembert, *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1765, t. XII, p. 436.

²⁴¹ Vitruve, 27 av. J.-C., cité par Grassi et Peppe, 1995, p. 642.

²⁴² Louis de Jaucourt, « Perspective », dans Diderot et d'Alembert, *L'Encyclopédie [...]*, 1765, t. XII, p. 436.

²⁴³ Grassi et Peppe, 1995, p. 642.

²⁴⁴ Louis de Jaucourt, « Perspective », dans Diderot et d'Alembert, *L'Encyclopédie [...]*, 1765, t. XII, p. 436.

raccourcissement des lignes, « à cause qu'elle considère la position, la grandeur, la forme etc... des différentes lignes, ou des contours des objets »²⁴⁵.

L'observation des œuvres de Philippe Meusnier nous permet de constater que le peintre a utilisé tant de l'une que de l'autre de ces deux techniques de représentation en perspective. Suivant les lignes tracées par le dallage de marbre qui revêt le sol de chacun des édifices palatiaux qu'il représente, il est aisé de déterminer la position du point de fuite dans ses tableaux comme ceux de Nancy (**P 17 et P 18**) ou encore *Le quai* du Bowes Museum (**P 13**). Meusnier pratique la perspective linéaire dite centrale comme en témoigne le point de fuite unique dans ses œuvres. Bien que décentré, il se situe sur la ligne d'horizon généralement basse, au niveau du tiers inférieur de la peinture.

De plus, l'habitude de faire pénétrer la lumière par le fond du tableau, grâce à l'ouverture des galeries sur des espaces plus lumineux ou même sur un extérieur, permet au peintre de justifier l'usage de la perspective aérienne comme le montrent particulièrement *l'Intérieur de palais au Faune Borghèse* (**P 19**) ou la *Galerie ouverte sur une terrasse et un escalier* de Nancy (**P 18**). Les jardins sur lesquelles ouvrent certaines architectures sont toujours baignés d'une douce lumière qui leur confère des teintes claires alors que le premier-plan, souvent vu à contre-jour, est marqué par de forts contrastes de clair-obscur. La technique de la perspective est donc parfaitement connue et maîtrisée du peintre, qui l'utilise et l'adapte en fonction de l'effet qu'il souhaite obtenir. Cette maîtrise lui permet ainsi d'être reconnu dans son talent de peintre d'architecture, et d'intégrer les institutions officielles de son temps.

« Il est aisé de juger combien [la perspective] est nécessaire à la Peinture & combien par conséquent il est essentiel de savoir les règles de la perspective pour exceller dans le dessin. Un tableau n'est autre chose que la perspective d'une multitude d'objets revêtus de leurs couleurs naturelles. »²⁴⁶

L'importance que prend la perspective dans tous les domaines de la peinture conduit finalement à l'organisation de son apprentissage dans le cadre de la formation des jeunes artistes en particulier des jeunes peintres, car « il faut que le Peintre sçache la pratique de la perspective, c'est-à-dire qu'à force de l'avoir pratiquée, il en ait tous les effets présents à l'esprit, de manière à pouvoir dessiner tous les objets qu'il se propose de représenter, et de les mettre en perspective avec assez de justesse »²⁴⁷.

²⁴⁵ *Ibid.*, t. XII, p. 434.

²⁴⁶ *Ibid.*, t. XII, p. 434.

²⁴⁷ « Fabrique » dans Watelet et Lévesque, 1792, cité par Marianne Roland Michel, 1984a, p. 99.

En France, le géomètre et architecte Gérard Desargues (1591-1661), spécialiste de la géométrie projective, est l'un des vecteurs de théorisation de la perspective linéaire dans le domaine artistique. Parmi ses émules, le graveur et théoricien Abraham Bosse (1604-1676) propage les théories et l'enseignement de Desargues dans plusieurs traités entre les années 1640 et 1650²⁴⁸. Désigné professeur de perspective et de gravure à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture dès 1648, il est rapidement confronté à une opposition farouche menée par Charles Le Brun, qui défendait l'idée d'un beau idéal ne pouvant être l'œuvre que du génie propre et de l'imagination de l'artiste²⁴⁹, contraire à l'idée plus naturaliste et technique que Bosse se faisait de l'art. Ce dernier est exclu de l'Académie en 1661, ce qui ne l'empêche pas de publier un traité de perspective appliquée à la peinture en 1667²⁵⁰. Malgré cet épisode orageux de son enseignement, de nombreux ouvrages théoriques sur l'art de la représentation en perspective sont écrits et diffusés en France entre le XVIIe et le XVIIIe siècle²⁵¹. Philippe Meusnier, qui n'a pas suivi l'enseignement de l'Académie, a sans doute pu s'appuyer sur un ou plusieurs d'entre eux pour perfectionner sa connaissance dans ce domaine.

Dès lors, la représentation de l'architecture en peinture incarne un certain caractère fastueux. Le peintre doit en effet faire preuve de qualités intellectuelles précises et à partir de cette époque reconnues, telles que l'utilisation des règles de la perspectives, mais aussi le juste emploi des ordres architecturaux et la bonne connaissance des styles historiques pour proposer à l'action humaine, un contexte composé notamment de ces monuments peints. La reconnaissance des peintres d'architecture et la place de l'architecture elle-même dans les

²⁴⁸ Abraham Bosse, *La pratique du trait à preuve de M. des Argues Lyonnais pour la coupe des pierres en Architecture*, Paris, 1643 ; Abraham Bosse, *Manière universelle de M. des Argues pour pratiquer la perspective par petit-pied comme le géométral*, Paris, 1648 ; Abraham Bosse, *Moyen universel de pratiquer la perspective sur les tableaux ou surfaces irrégulières*, Paris, 1653.

²⁴⁹ A ce sujet, voir notamment Versailles, 1963, p. XXVIII.

²⁵⁰ Abraham Bosse, *Le peintre converty aux précises et universelles règles de son art*, Paris, 1667.

²⁵¹ Citons, pour exemples, ; J.-L. De Vaulezard, *Perspective cylindrique et conique ou traité des apparences vues par le moyen des miroirs cylindriques et coniques*, Paris, 1630 ; Nicéron et Mersenne, *La perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux de l'optique [...]*, Paris, 1638 ; Du Treuil, *La perspective pratique nécessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, brodeurs tapissiers et autres se servant du dessein*, Paris, 1642 ; E. Mignon, *La Perspective spéculative et pratique du Sieur Aleaume*, Paris, 1643 ; Bourgoing, *La perspective affranchie contenant la vraie et naturelle pratique jusqu'ici inconnue et jugée impossible [...]*, Paris, 1661 et Lamy, *Traité de perspective où sont contenus les fondemens de la peinture*, Paris, 1701. Sur la question plus particulières des traités ecclésiastiques du XVIIe siècle, voir Cojannot-Le Blanc, 2006, p. 192 et suivantes.

œuvres évoluent ainsi en parallèle avec l'importance de plus en plus grande donnée à la juste représentation de la perspective. Avec cette évolution de la technique, une demande de vraisemblance s'affirme, expliquant en partie le passage d'une architecture « contexte » à une architecture « sujet » d'une œuvre picturale.

2. L'architecture « contexte » en peinture

Maîtrisant plus ou moins les règles de la perspective, les peintres modernes emploient régulièrement l'architecture pour proposer un cadre à la scène qu'ils souhaitent représenter. Les édifices peints permettent d'établir le contexte spatio-temporel dans laquelle se joue l'action historique. L'architecture fait d'ailleurs partie de ces talents multiples que le peintre d'histoire doit convoquer pour servir l'action humaine de son tableau.

Servant tout d'abord de cadre à l'action, l'architecture fournit aux peintres une aide précieuse, en ce qu'elle permet de caractériser le lieu de la scène représentée. Elle complète, explique ou développe un thème historique, elle campe la vie d'un peuple, ou encore crée une attraction pour le spectateur.

En cela, les édifices représentés dans un tableau d'histoire se doivent de respecter la notion de costume qui, aux XVII^e et XVIII^e siècles, constituait l'un des principes fondamentaux de la création artistique. Le terme de costume, adopté de l'italien, est défini dans l'*Encyclopédie*, comme l'« art de traiter un sujet dans toute sa vérité historique », c'est-à-dire « l'observation exacte de ce qui est, suivant le temps, le génie, les moeurs, les lois, le goût, les richesses, le caractère & les habitudes d'un pays où l'on place la scène d'un tableau »²⁵².

Dans le carton de tapisserie d'Antoine Coypel, *Athalie et Joas* (**P 9**), Meusnier, chargé de peindre l'architecture, exécute des motifs correspondant à l'idée que l'on peut se faire d'une architecture palatiale pour une scène de l'Ancien Testament. Les hautes arcades ornées de colonnes adossées forment une séparation au-delà de laquelle on parvient à apercevoir le développement d'une galerie à l'arrière-plan, dont les murs sont revêtus d'un riche décor de marbres colorés. Ces derniers composent également le pavement qui se développe au premier plan, devant le trône du jeune Joas. Le vocabulaire architectural, tout autant que les matériaux et le faste avec lequel ils sont déployés sont autant d'éléments qui permettent d'évoquer l'idée

²⁵² Louis de Jaucourt, « costume », dans Diderot et d'Alembert, *L'Encyclopédie [...]*, 1765, t. IV, p. 298-299.

que l'on peut se faire, au XVIII^e siècle, du palais d'un ancien temps, celui d'un royaume des temps bibliques. Le peintre d'architecture utilise donc ici son savoir pour « mettre en décor » une scène précise, permettant de renforcer sa vraisemblance par une caractérisation précise du contexte, faisant appel à l'inconsciente représentation d'un palais de cette époque.

L'abbé Jean-Baptiste Dubos, en 1732, rapproche le costume de la vraisemblance poétique, opposant cette dernière à la vraisemblance mécanique qui « consiste à ne rien représenter qui ne soit possible, suivant les loix de la statique, les loix du mouvement, & les loix de l'optique »²⁵³, à laquelle participe également la représentation d'architectures. Selon lui, la vraisemblance poétique consiste pour le peintre, « à se conformer à ce que nous sçavons des moeurs, des habits, des bâtimens, & des armes particulières des peuples que l'on veut représenter »²⁵⁴.

Si l'Abbé Dubos applique ce principe de vraisemblance avant tout aux figures, leurs passions et la représentation de leurs expressions, il évoque également l'importance que revêt l'architecture dans le respect de cette notion, « l'observation de la vraisemblance [lui paraissant] donc, après le choix du sujet, la chose la plus importante dans le projet d'un Poëme ou d'un tableau »²⁵⁵.

Tant dans l'*Encyclopédie*²⁵⁶ que dans les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de l'Abbé Dubos, c'est Nicolas Poussin qui est cité en exemple pour son respect de cette notion de la vraisemblance et du costume. Il suit en effet cette règle selon laquelle « il faut représenter les lieux où l'action s'est passée tels qu'ils ont été si nous en avons connaissance ; & quand il n'en est pas demeuré de notion précise, prendre garde à ne se point trouver en contradiction avec de qu'on en peut sçavoir »²⁵⁷ gloire que Le Brun mérite de partager selon l'article de L'*Encyclopédie*²⁵⁸.

L'architecture est souvent le dernier vestige des civilisations antiques que les modernes peuvent observer, plus particulièrement à Rome. Elle constitue donc une référence

²⁵³ Dubos, 1732, p. 141.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 141.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 146.

²⁵⁶ Louis de Jaucourt, « costume », dans Diderot et d'Alembert, *L'Encyclopédie [...]*, 1765, t. IV, p. 298-299.

²⁵⁷ Dubos, 1732, p. 144.

²⁵⁸ Louis de Jaucourt, « costume », dans Diderot et d'Alembert, *L'Encyclopédie [...]*, 1765, t. IV, p. 298-299.

compréhensible de tous, évoquant tant l'Antiquité romaine que l'idée d'un passé lointain. Il n'est pas rare ainsi d'observer des bâtiments inspirés des ruines antiques de la Cité éternelle, accueillant des scènes bibliques de l'Ancien ou du Nouveau Testament. Bien que cela ne corresponde pas à la réalité archéologique telle que nous la connaissons aujourd'hui, cette architecture antique correspond en réalité à l'horizon d'attente des amateurs des XVIIe et XVIIIe siècles.

B. L'architecture et la nature, vers une architecture « sujet »

Pour les peintres que nous étudions ici, l'Antiquité semble donc être la principale référence de l'architecture « contexte » dans une peinture d'histoire comme nous avons pu le noter chez Nicolas Poussin. Philippe Meusnier, malgré l'aspect imaginaire et reconstruit de ses édifices dont nous parlerons plus longuement dans un troisième temps, emploie également le vocabulaire monumental de l'Antiquité dans la reconstruction de son architecture.

Nous tenterons donc d'expliquer l'origine de cet intérêt pour l'architecture antique, qui se traduit notamment par l'apparition du genre de la peinture de ruine. La redécouverte de ces vestiges antiques par les peintres ne se fait pas de manière isolée. Elle participe également d'un nouvel intérêt de la part des artistes pour Rome, observée tant pour les nombreux vestiges qu'elle conserve, que pour le paysage de ses campagnes alentours, baignées par une chaude lumière méditerranéenne qui va avant tout marquer les artistes transalpins qui vont y séjourner. Il s'agit des premiers développements de la peinture et du dessin de paysage dans la première moitié du XVIIe siècle à Rome.

L'interdépendance de la ruine et du paysage marque le début d'une relation étroite entre l'architecture et la nature. Celle-ci implique également un rapport entre intérieur et extérieur, tant dans la peinture elle-même - qu'elle soit sur toile ou murale - que dans son rapport avec le lieu de sa présentation.

1. Du paysage aux ruines, des ruines à l'architecture « sujet »

Les premiers représentants de la peinture de ruine sont tous des peintres de paysage, issus tant des écoles italiennes, que des membres de la *Schilderbent*, ces peintres hollandais italianisants de séjour à Rome. Ces derniers découvrent à Rome un monde bien différent de celui dans lequel ils vivent au nord des Alpes, et ils entreprennent d'en représenter les paysages qu'ils rencontrent dans la campagne romaine, baignée par une lumière méditerranéenne et parsemée de nombreux vestiges antiques. Ces paysagistes intègrent ainsi progressivement le motif de la ruine dans leur vues de Rome, qu'elles soient dessinées, peintes ou gravées.

Le jeune Meusnier, lorsqu'il se rend à Rome, s'intéresse également à « tous les morceaux d'antiquité, toutes les vues des environs de la ville, qu'il dessina plusieurs fois »²⁵⁹ comme nous le rappelle le *Paysage avec un portique et une fontaine* (D 1).

Les ruines sont, dans un premier temps, souvent liées à la poétique issue de l'ouvrage *Les antiquités de Rome* de Joachim Du Bellay qui, dès 1558, propose dans ce recueil de poèmes une méditation sur les ruines et la civilisation romaine, partagée entre une admiration pour la grandeur latine et une mélancolie liée à l'anéantissement de la Rome antique. Cette poétique « romantique » des ruines, vestiges les plus accessibles de la prestigieuse Antiquité pour les modernes, est alors perçue par ces derniers comme un symbole du passage du temps et de l'effacement de chaque chose. Comme exemple, ces quelques vers de François Maynard :

« Et comment pourrions nous durer ?
Le Temps, qui doit tout dévorer,
Sur le fer et la pierre exerce son empire ;
Il abattra ces fermes bâtiments
Qui n'offrent à nos yeux que marbre et que porphyre,
Et qui jusqu'aux Enfers portent leurs fondements. »²⁶⁰

Par essence, l'architecture est un artefact de l'homme, le produit de sa main, de son intelligence et de sa maîtrise scientifique. Mais, si les traces de ces monuments persistent, les tableaux de ruines montrent une végétation qui envahit les pierres dressées par les Anciens illustrant une Nature qui reprend ses droits. C'est donc un rapport complexe qui s'établit, une sorte de lutte perpétuelle, entre les monuments construits par l'Homme et la force de vie, extrêmement symbolique, de la Nature.

Parallèlement, la peinture de ruine tire aussi ses origines du goût de l'archéologie de la part des nouveaux antiquaires. Ces amateurs et érudits étudient et recherchent les vestiges antiques avec passion²⁶¹ et les font représenter dans de nombreux recueils gravés qui permettent leur diffusion dans toute l'Europe et plus particulièrement en France.

Le peintre de paysage Herman van Swanevelt (v. 1600-1665) participe à certains des très nombreux projets éditoriaux qui fleurissent à cette époque en réalisant des vues de Rome

²⁵⁹ Dezallier d'Argenville, 1762, t. IV, p. 287-288.

²⁶⁰ François Maynard, « Ode à Alcippe », *Œuvres*, Paris, 1646.

²⁶¹ Lemoine et Savatier, 2013, p. 185.

destinées à être gravées. Il dessine notamment des séries de paysages idéalisés inspirés de la campagne romaine, dont certains sont gravés par Gabriel Péréelle et diffusés dans les milieux artistiques parisiens, qui se familiarisent peu à peu avec ces nouveaux thèmes paysagers et de ruines²⁶². D'autres artistes vont également dessiner pour ces recueils, tels que Israël Silvestre, mais aussi des Italiens comme Giovanni Battista Falda. Peu à peu, quelques artistes français spécialistes du genre vont participer à la diffusion de ce genre en France, prenant exemple sur les Hollandais italianisants²⁶³.

A l'inverse de cette représentation quasiment scientifique des ruines, liée à la connaissance archéologique qui se développe à cette époque, la ruine poussinienne ne répond pas aux codes traditionnels liés à ce motif. Comme le fait remarquer Louis Marin, ce n'est pas une ruine dans le sens d'un reste, un vestige présent du passé avec toutes ses valeurs pittoresques liées au passage du temps ; « la ruine poussinienne n'est pas une architecture détruite dont le tableau exhiberait les restes »²⁶⁴. Ainsi, même si « l'édifice n'est plus un palais, la demeure est désertée de ses habitants, le temps n'abrite plus la statue divine »²⁶⁵. L'architecture de ses tableaux prend donc un sens nouveau et perd la symbolique romantique et mythique et devient un motif en soi, « dans la puissance de ses volumes et de ses lignes de force »²⁶⁶.

La ruine, et de manière plus générale l'architecture, passe alors d'une fonction utilitaire en tant que marqueur spatio-temporel, pour devenir progressivement un motif purement pictural qui se développe selon sa propre logique devenant même le sujet du paysage.

Les peintres français de la nouvelle génération née autour de 1600, vont également devenir maîtres dans la représentation des paysages et de ses ruines, suivant les traces de Nicolas Poussin (1594-1665) : Jean Lemaire (v. 1597-1659), Claude Lorrain (1604-1682) et Herman van Swanevelt (v. 1600-1665). Ils développent à leur tour des œuvres où l'architecture devient sujet de tableaux de paysage. Cette importance du lien entre paysage et architecture est par

²⁶² *Ibid.*, p. 100.

²⁶³ *Ibid.*, p. 104. Citons pour exemple le recueil de Willem II van Nieulandt, *Variae antiquitates Romanae*, publié en 1628.

²⁶⁴ Marin, 1988, p. 21.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 21.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 21.

ailleurs souligné par Dezallier d'Argenville dans la biographie qu'il dédie à la vie de Rousseau, lorsqu'il affirme que « le paysage est indispensable à un peintre d'architecture »²⁶⁷.

Le glissement progressif d'une partie de la peinture de paysage vers le genre de la peinture d'architecture entre le XVII^e et le XVIII^e siècle peut parfaitement être évoqué par les transmissions de maître à élève qui s'opèrent de Herman van Swanevelt à son élève Jacques Rousseau ; puis entre Jacques Rousseau et son élève Philippe Meusnier.

Herman van Swanevelt fait partie de cette première génération de peintres actifs en France qui se distinguent dans le genre du paysage et de la ruine. Le second réalise également de nombreux paysages classiques, mais l'architecture y revêt toujours une certaine importance comme en témoignent les tableaux de Windsor (**fig. 28 à fig. 31**), réalisés en Angleterre entre 1690 et 1691 et dans lesquels les paysages « sont dominés par des constructions en ruine qui occupent presque toute la composition »²⁶⁸. De plus, Rousseau est également réputé pour ses perspectives peintes. Le dernier, Meusnier, opère le basculement impulsé par son maître en se limitant essentiellement à la peinture d'architecture. Pourtant, de cette dernière la nature n'est jamais absente, bien qu'elle apparaisse différemment. Celle-ci reflète en effet l'évolution du goût et de la perception de la nature entre le XVII^e et le XVIII^e siècle, vers un goût de la nature domestiquée issue de l'art des jardins et des parcs, comme le montre le tableau de Belgrade (**P 14**).

La peinture d'architecture se constitue dès lors comme un genre autonome et se diffuse en France à partir des années 1650. Ce développement est « étroitement liée au goût de l'époque pour la perspective. Pour l'apprécier correctement, il convient de prendre en compte le développement de l'urbanisme, l'existence de traités scientifiques et les penchants des amateurs pour ce type de tableau. »²⁶⁹ En effet, nous pouvons noter une évolution du goût des amateurs entre la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e siècle, qui conduit à l'entrée de plus en plus importante des tableaux d'architecture dans les collections particulières.

²⁶⁷ Dezallier d'Argenville, 1762, t. IV, p. 157.

²⁶⁸ Schnapper, 1966, p. 83.

²⁶⁹ Lemoine et Savatier, 2013, p. 176.

2. Collectionner et exposer les tableaux d'architecture

Si ces représentations dessinées, gravées ou peintes des monuments antiques ou modernes de Rome se développent, c'est qu'elles répondent à un goût nouveau de la part des amateurs pour ces œuvres. Dans un premier temps collectionnées essentiellement par les nobles étrangers en séjour à Rome - en particulier les jeunes anglo-saxons pendant leur Grand Tour - ces vues de Rome, et de manière plus large les peintures d'architecture ou de perspective attirent entre le XVII^e siècle et le XVIII^e siècle, la convoitise des grands amateurs romains ou français. Les grandes collections s'enrichissent ainsi peu à peu de ces tableaux de vues plus ou moins réalistes de Rome : la collection des frères Pozzo, de Paolo Giordano Orsini, du cardinal Angelo Giori, de Gian Maria Roscioli ou encore de Pietro Paolo Avila possèdent toutes des tableaux d'architecture²⁷⁰. Maurizio Fagiolo dell'Arco signale également dans l'inventaire après décès de Vincenzo Giustiniani un certain nombre de peintures d'architecture et de perspective, réalisées notamment par Jean Lemaire, mais aussi Rémy Vuibert, qui sont exposées dans les appartements du marquis parmi d'autres vues de Rome et de ses monuments²⁷¹.

Dès la fin du XVII^e siècle puis dans la première moitié du XVIII^e siècle, le tableau joue un rôle nouveau dans le décor des appartements des particuliers. Charles d'Aviler le montre bien lorsqu'il définit en 1691 l'objet-tableau selon son emplacement dans une architecture :

« Les tableaux contribuent beaucoup à décorer les dedans des Bâtimens ; les grands servent dans les Eglises, les Salons, les Galeries, & autres grands lieux ; les moïens que l'on nomme tableaux de chevalet, se mettent dans les Manteaux de cheminées, les dessus de porte, & panneaux de lambris, ou sur des tapisseries contre les murs ; & les petits se disposent avec symétrie dans les Chambres et les Cabinets des Curieux »²⁷².

Le tableau devient alors, à côté des grands décors peints, une composante essentielle du décor intérieur.

L'importance nouvellement acquise par le tableau de chevalet dans le décor va être l'une des raisons principales de l'évolution de la demande des commanditaires auprès des

²⁷⁰ Fagiolo dell'Arco, 1996, p. 121.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 117.

²⁷² D'Aviler, 1691, p. 248, cité par Matthieu Lett, 2014, p. 203.

artistes, tant pour le choix des sujets, que leur conception et leur composition dans les peintures. Ainsi, respectant le principe si apprécié de la symétrie, les artistes sont amenés à réaliser des œuvres en pendant ou même en série, afin de pouvoir composer un décor harmonieux en les disposant dans la pièce de telle manière qu'elles puissent se répondre. L'artiste adopte alors des points de fuite convergents comme on peut l'observer pour les deux tableaux de Meusnier à Nancy (**P 17 et P 18**) ou dans les œuvres de Michel Boyer dont les deux grands tableaux de Varzy fonctionnent en pendant (**fig. 9 et fig. 10**).

De dimensions identiques, ces deux tableaux présentent des traces de transformation de leur format, parfaitement lisibles lors de l'observation directe des œuvres : les angles de la partie inférieure qui a été augmentée étaient à l'origine convexes et les angles supérieurs concaves. Ils ont été modifiés à une date inconnue mais probablement assez ancienne puisque cet agrandissement est antérieur au rentoilage des œuvres comme la récente restauration du *Repas dans une architecture*²⁷³ a permis de le remarquer. Ce format chantourné pourrait faire penser à des œuvres destinées à orner des dessus de porte, leurs dimensions imposantes évoquant par ailleurs une commande princière si ce n'est royale, probablement à partir de 1709²⁷⁴.

Le rapport d'opposition - ou peut-être de complémentarité - entre les deux tableaux, entre le monde maritime du port et le monde terrestre de l'architecture palatiale n'est pas sans rappeler, dans une certaine mesure le rapport qui existait entre les œuvres de Claude Lorrain (1602-1682) les deux tableaux du Louvre, le *Débarquement de Cléopâtre à Tarse* et *David sacré roi par Samuel* (**fig. 32 et fig. 33**). Cette comparaison pourrait être également invoquée à propos du choix de l'artiste de la représentation d'un lever ou coucher du soleil, baignant la scène portuaire d'une chaude et diffuse lumière dorée. Cependant, il nous faut souligner la différence de maîtrise entre les deux peintres. Boyer se montre assez maladroit dans

²⁷³ Communication orale de M. Jean-Michel Roudier, juin 2014. Le tableau a été restauré à l'occasion de sa présentation à l'exposition de Sceaux en 2013. Par ailleurs, les notices de ces deux tableaux, présentés à l'occasion de l'exposition du Palais des Beaux Arts de Lille en 1968, indiquent que les tableaux mesureraient chacun 135 x 132 cm au début du XIX^e siècle ; voir *Au temps du Roi Soleil*, cat. exp., 1968, p. 63, n° 95-96.

²⁷⁴ Lille, 1968, p. 63, n° 95-96. Il serait alors séduisant de rapprocher ces tableaux des œuvres réalisées par Boyer en 1714 pour le roi, et parmi elles, des dessus de portes (Engerand, 1901, p. XLI et 63). Cependant, les dimensions indiquées dans l'*Inventaire des tableaux placés chez M. le contrôleur général en 1757* pour ces œuvres : 3 pieds 10 pouces par 4 pieds 9 pouces, ne peuvent correspondre au format original des tableaux de Varzy (Paris, A.N., O/1/1934B, cité par Engerand, 1901, p. XLI et 63. Selon le système de mesure de l'époque, les tableaux commandés par le roi mesureraient environ 91 x 166 cm. Les dimensions des tableaux de Varzy sont actuellement de 120 x 135 cm). Jean Lévy pense les identifier dans l'*Inventaire général de tous les tableaux qui ont été faits pour le service du Roi* : « port de mer où l'on voit le soleil levant ; ayant de hauteur 2 pieds 5 pouces sur 4 pieds 9 pouces » et « une arcade vue de face et du monde à table dans un coin du bâtiment ; ayant de hauteur 2 pieds un pouce et demi sur 4 pieds 2 pouces 4 lignes » (Communication écrite de M. Jean Lévy, juillet 1957, lettre conservée dans la documentation du Service de conservation des musées de la Nièvre. Voir Engerand, 1901, p. 61, note 1). Malgré ces dimensions qui ne semblent pas correspondre, les descriptions sont en effet assez proches des tableaux de Varzy.

l'évocation de ces rayons de lumières qui traversent la grande surface de ciel de son tableau, alors que Le Lorrain s'était élevé en maître absolu dans l'art de dépeindre les effets atmosphériques de la lumière. Enfin, les œuvres de Boyer sont marquées par une « saveur toute anecdotique comparée à l'intemporalité des œuvres de ce maître. »²⁷⁵

De plus, une attention particulière est apportée par le peintre aux conditions d'observation du tableau dans son espace de présentation. Les œuvres doivent être disposées en tenant compte de son spectateur, afin qu'elle puisse offrir la meilleure vision d'ensemble, le meilleur « coup d'œil », si important pour l'esthétique du XVIIIe siècle.

Le choix de la hauteur de la ligne d'horizon du tableau doit être convenable pour qu'elle soit située au niveau du regard du spectateur ; celui du point de fuite est également important. Situé au centre du tableau, il permet d'offrir une surface plus grande à la représentation de l'espace. Mais il est souvent préférable de le décaler. Ainsi, dans la représentation d'un édifice particulièrement élancé, le peintre opte généralement pour une vue en contre-plongée afin de donner plus d'importance à l'élancement des colonnes et des voûtes qu'au développement du pavement. Enfin, il faut aussi penser à imaginer le point de vue d'un spectateur dans le tableau ce qui permet souvent de rendre l'œuvre plus réaliste pour celui qui l'observe : le décalage du point de vue vers la gauche ou vers la droite du tableau peut faire penser que la figure se situe sur l'un ou l'autre de ces côtés. Il importe donc que l'œuvre soit placée selon le point de vue et la distance souhaités par le peintre pour l'observation de son tableau. Ces conditions sont pourtant régulièrement loin d'être remplies, portant parfois préjudice aux paysages mais surtout aux vues d'architecture dont la perspective s'impose à nous par la présence des nombreuses lignes droites qui la composent.

Ces considérations influent sur la construction de l'œuvre par l'artiste tout autant que sur sa disposition par le collectionneur, afin d'obtenir un effet cohérent du décor. Entre la fin du XVIIe siècle et le début du XVIIIe siècle, une relation importante s'édifie entre les tableaux et le lieu dans lequel ils sont présentés. Cette cohérence entre l'architecture réelle et son décor, ce jeu construit entre l'espace réel et l'espace peint, fait écho à la problématique soulevée dans les décors peints.

²⁷⁵ Frédérique Lanoë, dans Sceaux, 2013, p. 166.

3. La *quadratura* ou le « règne de la perspective »

La transition assurée entre le décor peint et l'architecture du lieu dans lequel il prend place se retrouve notamment dans les décors réalisés par Philippe Meusnier.

Même si Antoine Schnapper relève peu d'exemples de ce type de décor dans la production de Meusnier²⁷⁶, nous avons pu noter dans notre catalogue la réussite avec laquelle l'architecture peinte par Meusnier à la Galerie d'Enée du Palais Royal (***P 5**) permettant d'assurer cette progression dans la transition entre l'architecture réelle de la pièce et les peintures d'Antoine Coypel²⁷⁷.

Cette intention se retrouve également dans le décor de l'escalier de Reine, peint par Meusnier à Versailles (**P 3**). Ce dernier y applique le principe de vraisemblance dans le domaine du décor peint. Il s'agit, pour obtenir plus de cohérence dans l'insertion du décor dans son espace, de reprendre des éléments réels de l'architecture dans le décor feint. Cet artifice qui associe à la fois l'art de l'architecture et l'art de la peinture, permet d'opérer une transition progressive et instaure une ambiguïté constante entre l'architecture réelle, l'architecture feinte et le décor peint qui y est inséré²⁷⁸.

Ce type de système décoratif utilisant une structure plus ou moins complexe formée par une architecture feinte afin de créer un espace illusoire dans lequel s'inscrit souvent une scène historiée correspond à la *quadratura*. Cet artifice n'a pas été, de tout temps et de toute école, la solution employée par les décorateurs. Quelle est l'origine de la tradition de la représentation de l'architecture feinte dans les décors peints, et comment Meusnier s'insère et participe lui-même à cette pratique en France.

Il faut faire remonter les origines de la *quadratura* au XVe siècle italien, période à laquelle certains décors sont construits autour de cette illusion de l'ouverture d'un espace grâce à des éléments d'architecture. Ainsi, la percée circulaire bordée d'une balustrade feinte au plafond de la Chambre des époux, peinte par Mantegna en 1465-1474 au Palais Ducal de Mantoue (**fig. 34**) est traditionnellement désignée comme l'un des premiers exemples de *quadratura*. Les premiers développements notables de ces décors se déroulent en particulier à

²⁷⁶ Schnapper, 1966, p. 93.

²⁷⁷ *Id.*, 1969, p. 42.

²⁷⁸ Anna Maria Matteucci, dans Bologne, 1979, p. 3-4.

Brescia et en Vénétie, avec des artistes tels que Tommaso Sandrino (1575-1630). Au XVII^e siècle, c'est avant tout Bologne qui devient le centre le plus important de spécialistes de *quadratura*, parmi lesquels il convient de citer Girolamo Curti, dit il Dentone (1575-1632), Angelo Michele Colonna (v. 1600-1687), Agostino Mitelli (1609-1660) ou encore Gaspare Vigarani (v. 1588-v. 1663)²⁷⁹. Ces peintres s'appuient sur des écrits théoriques dont les plus importants à cette époque sont ceux de Sebastiano Serlio²⁸⁰, Vignola²⁸¹, mais aussi celui d'Andrea Pozzo²⁸², lui-même peintre, qui porte la *quadratura* à son apogée avec le décor à fresque de l'église Saint-Ignace de Rome en 1685 (**fig. 35**)²⁸³.

La maîtrise de la *quadratura* est donc essentiellement le domaine des Italiens, longtemps perçus comme les seuls peintres aptes à pratiquer cette technique et ce genre. Ce sont donc eux qui vont l'importer en France comme l'atteste la présence, sous le règne de Louis XIV, de *quadraturisti* tels que Angelo Michele Colonna et ses collaborateurs, Giovanni Gherardini (1655-1729) puis Gioacchino Pizzoli (1651-1731)²⁸⁴.

L'article de Schnapper, « Colonna et la “*quadratura*” en France à l'époque de Louis XIV » de 1966²⁸⁵, rappelle le rôle qu'ont pu jouer ces artistes et la transmission de ces commandes progressivement à des peintres français qui se font à leur tour les spécialistes de cette pratique, parmi lesquels nous retrouvons Philippe Meusnier.

Selon Matthieu Lett, avec qui nous nous accordons, « la double notion de trompe-l'oeil et d'agrandissement artificiel de l'espace constitue une composante essentielle de la *quadratura* »²⁸⁶. Il s'agit en effet pour le peintre de rechercher la confusion de la perception de l'espace, d'ôter et de fondre tous repères de limite entre l'espace réel et l'espace feint. Cette confusion entre les différents niveaux de perception de l'architecture et de l'espace

²⁷⁹ Garnes, 1999, p. 242.

²⁸⁰ Sebastiano Serlio, *Sette libri di architettura*, s. l., 1537-1551.

²⁸¹ Giacomo Barozzi da Vignola et Ignazio Danti, *Due regole della prospettiva pratica*, Rome, 1583.

²⁸² Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum in qua docetur modus expeditissimus delineandi optice quae pertinent ad architecturam*, Rome, 1693-1698.

²⁸³ Schnapper, 1966, p. 65.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 66.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 65-97.

²⁸⁶ Lett, 2014, p. 112.

permet ainsi d'amplifier la représentation grâce à cette architecture feinte qui la projette au-delà des limites réelles, dans l'espace de l'imagination²⁸⁷.

Cet illusionnisme, si bien entrepris et parfois poussé à l'extrême dans les décors baroques de la péninsule, rencontre en France, où l'art est encore marqué par le rayonnement classique qu'il a connu, une certaine réticence. Cette dernière s'exprime particulièrement à l'encontre de la représentation de figures *da sotto in su*, dont les raccourcis déforment de manière trop forte les corps humains²⁸⁸. En ce qui concerne les morceaux d'architecture, si les effets n'atteignent jamais l'élan vertigineux de certains décors italiens, il est toutefois possible de remarquer le développement d'espaces feints d'une certaine ampleur.

Dès le milieu du XVIIe siècle, l'usage des architectures feintes pour ouvrir et agrandir l'espace intérieur est employé en France, comme en témoignent les ouvrages de Jean Lemaire dans l'hôtel du Petit Luxembourg situé rue Vaugirard, le décor du plafond de la galerie basse du Palais Mazarin réalisé par Giovanni Francesco Grimaldi en 1649, ou encore le plafond de la Grande salle de l'hôtel l'abbé de la Rivière pour lequel Torteбат et Dorigny ont rehaussé l'architecture par un décor feint en 1653²⁸⁹.

Ce goût pour l'architecture feinte dans les décors se retrouve également à cette époque dans les demeures royales de Saint-Germain-en-Laye, des Tuileries, mais aussi à Versailles, où travaille notamment le plus haut représentant de cette tradition décorative, Angelo Michele Colonna à partir de 1671. Malheureusement, les fresques de l'appartement des Bains qu'il y réalise ont totalement disparu²⁹⁰.

Malgré cela, la *quadratura* est bien souvent réduite à la présence d'une simple balustrade feinte qui entoure les percées vers le ciel au plafond des appartements de Versailles. En réalité, « la France a fait meilleur accueil aux perspectives et aux architectures peintes sur les murs qu'à celles décorant les plafonds »²⁹¹.

²⁸⁷ Ezia Gavazza, dans Farneti et Lenzi (dir.), 2004, p. 15 et Games, 1999, p. 242.

²⁸⁸ Schnapper, 1966, p. 96.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 71.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 75-77. Remaniées dans un premier temps par Bon de Boulogne et Guillaume Anguier, ces fresques sont masquées, dès 1683, par un tableau de Cosquino. Voir Guiffrey, 1900, t. I, col. 1156 et 1278-1279, cité par Schnapper, 1966, p. 77.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 96.

Ce développement des peintures d'architectures feintes, monumentales sur les parois des appartements royaux ou particuliers, notamment sous le règne de Louis XIV, a conduit Louis Hautecoeur à parler d'un « règne de la perspective »²⁹².

La perspective française, en tant que décor, se distingue selon nous de la *quadratura*, en ce que l'architecture n'y est pas considérée comme un élément permettant de structurer la surface du décor à peindre, mais comme sujet en elle-même. Ainsi, les perspectives peintes entre 1683 et 1684 par Jacques Rousseau de part et d'autre du Salon de Vénus de Versailles (**fig. 36**) ne relèvent pas réellement du système décoratif de la *quadratura*, car la perspective est représentée pour elle-même.

En France, à partir du XVIIe siècle, le terme de perspective désigne donc autant la technique employée que le résultat obtenu dans la représentation d'une architecture peinte aux parois d'un édifice, à l'intérieur tout autant qu'à l'extérieur de celui-ci. *L'Encyclopédie* nous rapporte ainsi que « la perspective se dit aussi d'une espèce de peinture que l'on voit ordinairement dans les jardins, ou au fond des galeries, qui est faite exprès pour tromper la vûe, en représentant la continuation d'une allée, d'un bâtiment, d'un lointain, ou de quelque chose de semblable »²⁹³. On assiste donc à un glissement depuis l'intérêt essentiellement scientifique que les artistes et les amateurs portent à la perspective, notamment à la Renaissance et au XVIe siècle, vers un goût pour l'aspect esthétique et l'effet que produit la représentation des architectures grâce à cette technique aux siècles suivants.

Les perspectives se déploient donc, comme le souligne sa définition au XVIIIe siècle, sur les murs des cours, des jardins ou même des appartements des hôtels particuliers ou des demeures princières. Il est possible de lier sa réalisation dans un premier temps au fait de devoir palier les défauts architecturaux comme le manque d'espace, le manque de lumière, ou le besoin de créer une impression de profondeur. Ces besoins se font en effet souvent ressentir dans les nombreux hôtels particuliers qui fleurissent à Paris entre la fin du XVIIe siècle et le début du XVIIIe siècle²⁹⁴. La perspective est alors peinte « contre un mur de pignon ou de clôture pour en cacher la difformité, feindre l'éloignement et raccorder le faux avec le

²⁹² Hautecoeur, 1948, t. II, p. 358, cité par Marianne Roland Michel, 1984a, p. 100.

²⁹³ Louis de Jaucourt, « Perspective », dans Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie [...]*, 1765, t. XII, p. 436. Cette définition est reprise presque textuellement du *Dictionnaire* de Furetière, 1727, t. III, (s. p.).

²⁹⁴ Schnapper, 1966, p. 70.

vrai »²⁹⁵. Sauval qui décrit la perspective peintre entre 1635 et 1640 par Jean Lemaire à l'hôtel de Sublet des Noyers, rue Saint-Honoré, met en avant les effets escomptés par le peintre afin d'améliorer la perception de l'architecture de l'édifice :

« Comme la Salle étoit fort triste, & ne recevoit qu'un jour sombre, renfermé entre les murailles d'une petite cour dérobee ; de plus que l'abord de la maison qui doit être toujours la partie la plus riante, étoit encore assés obscure. Le Maire entreprit de remédier à ces défauts, & promit qu'en peignant une perspective sur le mur de la cour parallèle à la Salle, il en alongeroit la vue, & l'égayeroit. »²⁹⁶

L'auteur reconnaît également que « toutes les parties de cette belle perspective, sont d'une excellence qui charme & ont un effet merveilleux »²⁹⁷.

A sa suite, Jacques Rousseau se révèle être au XVIIe siècle l'un des grands représentants de cette pratique, comme en témoignent les nombreux hôtels parisiens décorés par ses soins : l'Hôtel d'Aumont, l'Hôtel d'Amelot de Bisseuil, l'Hôtel de Chaulnes, ou encore l'Hôtel de Turmeny²⁹⁸. Malheureusement, il ne reste rien aujourd'hui de ces décors qui nous sont généralement connus par les descriptions qui ont été faites de leur temps. En effet, le climat parisien, plus encore que les remaniements successifs des demeures, est à l'origine de la dégradation de ces morceaux de peinture. Pour Germain Brice, ce problème viendrait effectivement « de ce que les Peintres François ignorent l'enduit, & l'apprêt des couleurs dont on se sert ailleurs, qui durent plusieurs années dans leur beauté, comme on voit des exemples en Italie & en Allemagne, ou peut-être aussi parce que cette sorte de peinture ne peut longtemps résister à l'air de Paris qui est trop humide et trop corrosif »²⁹⁹.

Ce dilemme technique a été conséquent pour la grande perspective de Marly (**P 1**), « l'oeuvre la plus célèbre de Rousseau bien qu'elle n'ait duré que vingt ans »³⁰⁰.

Nous ne pouvons donc plus accéder à ces grands décors qui ont fait la réputation de certains peintres d'architecture au XVIIe siècle, ni se laisser prendre par l'effet de surprise que ces derniers cherchent à provoquer chez le spectateur.

²⁹⁵ D'Aviler, revu par Leblond, 1755, cité par Marianne Roland Michel, 1984a, p. 101.

²⁹⁶ Sauval, 1724, t. II, p. 207-208, cité par Antoine Schnapper, 1966, p. 69.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 70.

²⁹⁸ Bouleau, 1994.

²⁹⁹ Brice, 1725, p. 411-412.

³⁰⁰ Schnapper, 1966, p. 85.

Outre les besoins liés aux défauts architecturaux de l'édifice, la perspective qui perce le mur, et établit un rapport entre architecture réelle et architecture feinte, est considérée comme une curiosité qui cherche à produire une surprise et un étonnement chez le spectateur. Ces éléments architecturaux peints « nous abusent, & nous ravissent par leur tromperie ; ils nous grossissent, & nous représentent réellement des objets que nous sommes très assurés n'être qu'imaginaires, & étendent une vue que nous savons être limitée près de nous par une petite muraille »³⁰¹ s'enthousiasme Sauval à propos de la perspective de Lemaire à l'hôtel de Sublet des Noyers.

Cette volonté de donner l'illusion du vrai ou de la nature sous-tend la création picturale depuis ses origines et pour Roger de Piles, « la fin de la peinture n'est pas tant de convaincre l'esprit que de tromper les yeux »³⁰². C'est d'ailleurs bien dans cette volonté de tromper l'œil et le spectateur que Meusnier réalise le décor de l'escalier de la Reine à Versailles (**P 3**). Pour renforcer l'illusion créée du point de vue technique par l'usage de la perspective linéaire cintrée, il prend soin de représenter dans sa peinture des éléments architecturaux et les marbres polychromes qui composent l'escalier, suivant probablement l'exemple de son maître au Salon de Vénus (**fig. 36**) qu'il peint quelques années plutôt également à Versailles. Si les perspectives de ce dernier sont des ouvertures sur des monuments fictifs ce qui confère à la peinture un aspect très minéral, les toiles de Meusnier dans l'escalier de la Reine s'appuient également sur une animation conférée par la présence des personnages. La figure d'oriental peinte au premier plan, qui semble être accoudée à la balustrade qui elle, est réelle, crée une interaction avec le spectateur en l'invitant à pénétrer dans cet espace illusionniste. Meusnier multiplie donc les procédés afin de créer cet effet de trompe-l'œil tant recherché par les peintures de perspective et qui ne procure de réel plaisir qu'à la découverte de l'artifice, après s'y être laissé prendre comme l'évoquait déjà Andrea Pozzo³⁰³.

A l'escalier de la Reine de Versailles, Philippe Meusnier a ouvert la paroi, pour créer un espace intérieur de palais. Cependant, les perspectives sont souvent l'occasion d'ouvrir la pièce dans laquelle elle prend place, sur un extérieur, vers le ciel pour un plafond - comme le fait notre peintre d'architecture dans les décors du Palais Royal (***P 5**) ou de l'Hôtel

³⁰¹ Sauval, 1724, t. II, p. 207-208, cité par Antoine Schnapper, 1966, p. 70.

³⁰² Roger de Piles, 1673, cité par Faré, 1976, p. 2.

³⁰³ Ajaccio, 2002, p. 298. Voir aussi Bouhedja, 1998, p. 66.

d'Argenton (**P 7**) - ou vers un paysage de jardins ou de campagne pour les murs - comme l'a probablement exécuté Meusnier dans les perspectives des pavillons du mail à Meudon (***P 4**). Salomon de Caus, dans son ouvrage sur la *Perspective, avec la raison des ombres et des miroirs* (1612), rapproche la perspective de l'ornement illusionniste des jardins. Les peintres de perspective s'appliquent effectivement à peindre des jardins fictifs, encadrés par des éléments d'architecture qui leur servent d'écrin³⁰⁴. Ainsi, « les parois des demeures aristocratiques deviennent des diaphragmes, perméables à un rapport avec l'espace extérieur »³⁰⁵

L'un des exemples les plus remarquables de cette relation entre l'édifice réel, l'architecture peinte et les jardins reste celui de la perspective de Marly, réalisée par Rousseau et Meusnier (***P 1**). Celle-ci se compose en effet de la représentation de la vue d'un jardin à travers la grande colonnade « reportant ainsi jusqu'à un horizon lointain les limites du jardin réel »³⁰⁶.

C'est cette association entre architecture et nature que l'on va également retrouver dans les tableaux de chevalet de Philippe Meusnier tels que le tableau de Belgrade (**P 14**) et le dessin qui le prépare conservé au Louvre (**D 3**). La sensibilité de l'artiste le porte à dépeindre une nature domestiquée, soumise à la volonté de l'homme et embellie par son intervention, reflétant l'évolution du rapport à la nature que connaît le XVIII^e siècle avec le développement de l'art des jardins.

³⁰⁴ Bouhedja, 1998, p. 69.

³⁰⁵ Laura Magnani et Andrea Leonardi, dans Farneti et Lenzi, 2006, p. 147.

³⁰⁶ Schnapper, 1966, p. 86.

C. Philippe Meusnier, de la réalité à l'imaginaire

L'imagination, selon Benedetto Croce, se compose d'un « caractère purement combinatoire »³⁰⁷, de l'accumulation d'expériences perceptives. Elle se différencie en cela de la fantaisie qui est un « pouvoir créatif de la poésie, c'est-à-dire la capacité à convertir le sentiment en fantasme plastique ou en intuition »³⁰⁸.

L'imaginaire créatif de Philippe Meusnier qui lui permet de composer ses œuvres est en effet le résultat de l'assimilation d'un nombre important de références artistiques diverses. S'appuyant sur la réalité de productions tant architecturales que picturales, il parvient à créer un univers de formes et de compositions qu'il matérialise dans ses tableaux.

L'analyse de son œuvre nous permet ainsi de distinguer ces différentes références, avant de les assembler de nouveau pour tenter de comprendre l'univers évoqué dans les peintures de notre artiste.

1. Le vocabulaire architectural et les références picturales de Philippe Meusnier

Au-delà de la maîtrise des règles de la perspective, qui est nécessaire à tout artiste comme nous l'avons vu plus haut, le peintre d'architecture se doit aussi de connaître les différents styles architecturaux, l'harmonie des ordres, le vocabulaire monumental et ornemental. Nous tenterons ainsi de définir certaines références architecturales de Philippe Meusnier et la manière dont il les emploie dans ses peintures.

Le long séjour à Rome de Meusnier dans les années 1670 semble avoir eu une certaine importance dans la constitution du vocabulaire architectural de notre artiste dans ses peintures. Les nombreuses années qu'il a passé dans la Cité Eternelle lui ont en effet permis, selon Dezallier d'Argenville, de s'adonner à l'étude des édifices qu'il pouvait observer, tant

³⁰⁷ Benedetto Croce, « fantasia e immaginazione », *Quaderni della critica*, 1949, cité par Marco Fasolo dans Farneti et Lenzi, 2004, p. 149.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 149.

ceux de la Rome antique que ceux de la Rome moderne³⁰⁹. Le dessin de Meusnier, passé en vente et représentant un *Paysage avec un portique et une fontaine* (**D 1**), permet d'illustrer l'intérêt que le peintre témoigne pour les monuments antiques.

Par la suite, l'emploi de certaines typologies ou de certains éléments architecturaux antiques dans ses peintures, témoignent de cette inspiration ; la colonne et les arcades, l'ordre corinthien, les entablements ou encore la voûte en berceau à caissons, sont autant de références au vocabulaire architectural antique.

De plus, les sculptures qui parsèment les édifices peints par Meusnier évoquent des figures vêtues à l'antique. Certaines semblent être une citation de la sculpture romaine, comme la statue à gauche de la galerie peinte dans le tableau de Belgrade (**P 14**), qui n'est pas sans rappeler la *Vénus de pudeur Médicis*, comme nous l'avons signalé dans notre catalogue. Meusnier va même jusqu'à représenter fidèlement des statues antiques comme le *Faune Borghèse* dans l'*Intérieur de palais* conservé en collection particulière (**P 19**).

Enfin, l'emploi assidu du marbre pour revêtir tant les sols que les parois et pour composer les nombreuses colonnes, tel qu'on le retrouve dans de nombreux tableaux de Meusnier (**P 3**, **P 14**, **P 17** et **P 18**) pourrait également évoquer l'Antiquité. Cependant, ce marbre polychrome correspond mal à l'idée que l'on se fait aux XVII^e et XVIII^e siècles d'une Antiquité blanche et immaculée comme elle est reprise dans l'architecture et la statuaire classique. L'usage de marbre coloré à l'intérieur des édifices est surtout un trait caractéristique de l'art baroque.

Ainsi, à Versailles, « la perspective de l'escalier de la Reine est remarquable par sa riche architecture ornée de marbres de couleurs, aux dimensions imposantes. De forts contrastes d'ombre et de lumière caractérisent aussi cette peinture et distinguent Philippe Meusnier des autres peintres de perspective »³¹⁰. La monumentalité des édifices, le vocabulaire de l'architecture palatiale ou ecclésiastique, tout comme la recherche des jeux de reliefs de cette architecture créant de forts contrastes d'ombre et de lumière qui caractérisent les peintures de Meusnier, sont issus d'une origine romaine moderne.

Mais notre peintre d'architecture se montre également sensible à l'art de son propre pays, en particulier les motifs des décors versaillais du siècle de Louis XIV tels que les pilastres, les lourds balcons ou les entablements soutenus par des cariatides que l'on retrouve dans des peintures telles que ses *Intérieurs de palais* datés de 1712 (**P 11**), de 1719 (**P 14**) ou 1730

³⁰⁹ Dezallier d'Argenville, 1762, t. IV, p. 287-288.

³¹⁰ Bouhedja, 1998, p. 71.

(P 17). L'influence française se retrouve toutefois de manière plus marquée dans *Le Tombeau de Gray* (P 20). Cet intérieur d'église abrite en effet des éléments sculptés qui évoquent tous le mobilier d'une église française. On y retrouve en effet en motif repoussoir sur le bord gauche de la toile une chaire à prêcher proche des modèles du début du XVIII^e siècle (fig. 55). Le centre de l'espace représenté est occupé quant à lui par un tombeau monumental surmonté d'une priante, dont la typologie nous a amené à le rapprocher du tombeau de Diane de Poitiers à Anet (fig. 56), alors que la chasse disposée sur un socle à l'arrière-plan évoque celle de sainte Geneviève que nous ne connaissons malheureusement que grâce à des descriptions³¹¹.

Outre ces références architecturales ou ornementales, l'art de Meusnier s'est également construit autour d'influences picturales que nous tentons à présent de discerner.

Naturellement, la première des influences que Meusnier a pu recevoir est celle de son maître Jacques Rousseau. De sa peinture, il retient probablement « l'intelligence des teintes »³¹² que Dezallier d'Argenville observe également dans la peinture de Meusnier où, en plus du « beau ton de couleur et une harmonie charmante, on trouvoit toujours dans ses tableaux un piquant de lumière »³¹³. Cette science de la couleur, les deux artistes l'appliquaient également dans certains de leurs dessins, rehaussés d'aquarelle. En effet, la même délicatesse des tons se retrouve dans le dessin du Louvre de Meusnier (D 3) et dans les deux feuilles de Jacques Rousseau de la Bibliothèque Nationale de France (fig. 37 et fig. 38). Outre la technique, ces dessins partagent également certains motifs, en particulier dans les jardins que l'on découvre à l'arrière-plan de l'architecture et qui se caractérisent par un goût de la perspective - marquée par l'allée d'arbres ou le muret - et des jeux d'eau.

Malgré les rapprochements que l'on peut effectuer entre l'œuvre du maître et celui de l'élève, celui-ci se démarque rapidement. La présence d'éléments antiques, représentés dans un souci purement archéologique dans les dessins de Rousseau, est moins marquée chez Meusnier, tout comme les rapports de proportion des éléments représentés qui relèvent probablement de la différence de destination des œuvres. Le dessin de Meusnier est en effet lié à un tableau, celui de Belgrade (P 14). Les deux dessins de Rousseau pourraient quant à eux préparer des

³¹¹ Brice 1752, t. II p. 482.

³¹² Dezallier d'Argenville, 1762, t. IV, p. 155.

³¹³ *Ibid.*, t. IV, p. 291-292.

perspectives monumentales comme le présagent Barbara Brejon de Lavergnée et Cécile Bouleau³¹⁴.

Enfin, la comparaison entre les décors de Rousseau au Salon de Vénus des appartements du château de Versailles (**fig. 36**) et la toile peinte par Meusnier à l'escalier de la Reine de cette même demeure (**P 3**), témoigne de cet adoucissement, de cette détente, qui caractérise l'art de Meusnier par rapport à celui de son maître, témoignant de l'influence de l'inflexion baroque qui marque l'art français à la fin du règne de Louis XIV et sous la Régence³¹⁵.

Dans le domaine du décor, cette inflexion baroque est notamment le résultat de la présence des décorateurs italiens en France, et notamment les peintres bolonais de *quadratura*. De cette influence, Philippe Meusnier retient notamment la libération des éléments architecturaux rigoureusement structurels pour une recherche d'une architecture plus légère et aérienne, ouvrant l'espace selon des directions diverses et multiples vers lesquelles l'œil du spectateur apprécie se perdre³¹⁶. Cet enchaînement des espaces intérieurs que l'on remarque dès la *Galerie peinte en perspective* de l'escalier de la Reine à Versailles (**P 3**), se retrouve par la suite dans toutes les toiles de Meusnier, en particulier les deux grands tableaux de Nancy (**P 17 et P 18**).

De plus, comme Angelo Michele Colonna le fait dans ses décors de la maturité, Meusnier intègre de nombreuses figures dans ses décors qu'il dispose dans les différents espaces créés par son architecture et à différents niveaux du système perspectif³¹⁷.

Enfin, topos du décor architectural réel ou feint de l'intérieur des édifices, la colonne est un élément omniprésent dans la tradition bolonaise de la peinture d'architecture feinte, par sa capacité à encadrer et à amplifier la théâtralité d'épisodes narratifs représentés³¹⁸, mais aussi par son parti rythmique qui permet d'animer et de dynamiser l'espace³¹⁹. Philippe Meusnier se montre sensible aux qualités structurelles de la colonne et l'utilise à son tour dans ses compositions. Déclinée dans ses formes et sa disposition dans l'espace architectural, elle est particulièrement présente pour délimiter l'espace dans l'*Intérieur de palais* de 1712 (**P 11**),

³¹⁴ Paris, 2014a, p. 178-179, n° 100-101.

³¹⁵ Schnapper, 1966, p. 93.

³¹⁶ Anna Maria Matteucci, dans Bologne, 1979, p. 13.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 12.

³¹⁸ Anna Maria Matteucci, dans Farneti et Lenzi, 2006, p. 17.

³¹⁹ Anna Maria Matteucci, dans Bologne, 1979, p. 5.

pour amplifier la monumentalité de l'architecture dans l'*Intérieur de palais au Faune Borghèse* (P 19), ou pour accélérer l'effet de perspective dans la *Galerie ouverte sur une terrasse et un escalier* de Nancy (P 18).

L'un des aboutissements de la *quadratura*, en particulier à Bologne, se constitue dans le domaine de la scénographie. La définition de la scénographie proposée par l'*Enciclopedia universale dell'arte* comme « l'ensemble des éléments peints ou plastiques qui, au théâtre, concourent à reconstruire, de façon réaliste, idéale ou symbolique, le lieu où se déroule l'action représentée »³²⁰ témoigne de la parenté de cet art avec la peinture d'architecture telle que nous l'avons présentée jusqu'ici. Tout comme cette dernière, la scénographie est le domaine de spécialistes qui maîtrisent l'application de la perspective linéaire, tout autant que la connaissance de l'architecture, qu'ils mettent au service de la création d'un espace fictif dédié à la représentation théâtrale.

Selon un théoricien du XVIII^e siècle cité par Maurizio Fagiolo dell'Arco, « la scène est un tableau qui bouge et qui parle »³²¹. Les premiers scénographes sont d'ailleurs des peintres et des architectes, parmi lesquels les Italiens, une fois de plus se distinguent. Le XVI^e siècle est avant tout marqué par l'art de Paolo Veronese (1528-1588), Paris Bordone (1500-1571) mais surtout Andrea Palladio (1508-1580). Aux XVII^e et XVIII^e siècles, c'est l'école bolonaise qui se fait porteuse de la grande tradition de la scénographie, dont l'un des plus talentueux représentants est Ferdinando Galli, dit Bibiena (1657-1743). Peintre, architecte, théoricien et scénographe, ce dernier est à l'origine de l'une des plus importantes dynasties de peintres décorateurs et scénographes. Il a également théorisé le principe de la vue *per angolo* qui introduit la perspective linéaire à deux points de fuites modifiant tout à fait la perception de l'espace auparavant frontal dans le décor de théâtre³²².

Tout comme dans le domaine de la *quadratura*, ce sont ces mêmes peintres italiens qui importent en France les nouveautés de la scénographie, en particulier sous le règne de Louis XIV, tels que Gioacchino Pizzoli (1651-1731), mais aussi les Brunetti, Gaetano (actif 1731-1758) et son fils Giovanni Antonio (1723-1780), et Giovanni Niccolò Servandoni

³²⁰ *Enciclopedia universale dell'arte*, 1964, cité par Antoine Schnapper, 1982, p. 1.

³²¹ Fagiolo dell'Arco, 1996, p. 130.

³²² Ferdinando Galli, dit il Bibiena, *L'Architettura civile preparata sulla geometria e ridotta alle prospettive*, s. l., 1711.

(1695-1766). La scénographie influence dès lors de manière importante les grands décors qui emploient les motifs architecturaux, mais aussi les tableaux d'architecture. Elle se caractérise au XVIII^e siècle en France par la représentation d'espaces intérieurs ou extérieurs architecturés d'un grand angle de vue. Comme dans la scénographie, les peintures d'architecture de Meusnier privilégient les intérieurs de palais de cours ou d'églises, le plus souvent ouverts sur des espaces extérieurs³²³. La multiplication et l'enchaînement des espaces et des pièces selon une logique que l'on parvient parfois difficilement à saisir rapprochent ainsi certains tableaux de Philippe Meusnier, tels que l'*Intérieur de palais* de Nancy (**P 17**), avec certains dessins de Ferdinando Galli Bibiena comme l'*Intérieur de palais aux travaux d'Hercule* en collection particulière (**fig. 39**). De plus, la majorité des décors de scène adoptent, même après l'établissement de la vue *per angolo* de Galli Bibiena, un point de fuite unique et convergent qui est également appliqué par Meusnier à l'instar des autres peintres d'architecture, s'appuyant sur la vision binoculaire qui accentue ainsi l'impression de profondeur. Cette impression est renforcée par Philippe Meusnier grâce à l'adoption de procédés propres à la scénographie tels que l'accélération de la perspective par la disposition d'éléments verticaux comme des colonnes ou des statues qui se répètent en rapetissant vers le point de fuite afin d'étendre à perte de vue l'espace feint du tableau³²⁴.

Ainsi, la scénographie, tout comme la peinture d'architecture de Philippe Meusnier, s'appuient sur la maîtrise de techniques et de règles scientifiques liées à la représentation en perspective, afin de composer un espace illusoire qui répond à l'imaginaire de son créateur. Dans l'art de Meusnier, tout comme dans la scénographie « coexistent de manière surprenante rationalisme et fantaisie, norme et liberté »³²⁵.

2. L'architecture rêvée de Philippe Meusnier

Depuis l'architecture antique jusqu'à la scénographie, les références architecturales ou picturales qui nourrissent les tableaux d'architecture de Meusnier sont nombreuses et variées, témoignant de sa curiosité. Cette association des arts antiques et modernes dans le domaine de

³²³ Jörg Gams, dans Schnapper, 1982, p. 119.

³²⁴ *Ibid.*, p. 117.

³²⁵ *Ibid.*, p. 120.

la peinture d'architecture n'est pas sans évoquer l'art de Giovanni Paolo Pannini (1691-1765) qui, attaché tant aux monuments antiques que modernes, propose également de nouvelles formes architecturales comme dans le *Christ chassant les marchands du temple* de Schleissheim (fig. 40).

Cependant la compréhension de l'art de Philippe Meusnier reste incomplète si l'on ne cherche pas à comprendre comment ces références sont intégrées dans la peinture de Meusnier et de quelle manière celui-ci parvient à en tirer un langage artistique propre. Nous souhaitons donc à présent comprendre comment fonctionne l'imagination poétique - au sens où l'entend Benedetto Croce³²⁶ - de Philippe Meusnier et quelle part est laissée à la fantaisie. Nous avons évoqué, plus haut la question de la vraisemblance, principe commun aux peintres modernes. Cependant, cette notion peut-elle réellement s'appliquer à l'imaginaire d'un artiste ? Il semblerait en effet que Meusnier respecte le principe de vraisemblance mécanique qui est nécessaire à toute cohérence spatiale d'une œuvre, et donc d'autant plus importante lorsqu'il s'agit de construire un espace architectural. Mais, la vraisemblance poétique, qui demande de créer une architecture qui fait référence à une civilisation précise ne semble pas s'appliquer ici. La peinture de Meusnier s'est construit par l'accumulation de références, mais l'architecture et les figures représentées dans ses tableaux sont issues de son propre monde, avec ses propres références et ses propres codes.

L'invocation de ces références dans une représentation détachée de toute réalité permet de situer la peinture de Meusnier dans le domaine du *capriccio*, ce « mélange d'édifices réels et imaginaires, dans des lieux eux-mêmes réels ou imaginaires »³²⁷.

Meusnier crée ainsi sa propre vision d'une architecture grandiose. « La profonde connaissance qu'il avoit de l'architecture, et la fécondité de son génie, ne lui fournissaient que de grandes idées, sur lesquelles on eut pu élever les plus superbes édifices »³²⁸. L'effet produit par ses architectures peintes est également servi par ses qualités d'artiste. Son « intelligence avec laquelle il savait distribuer les clairs et les ombres »³²⁹, tout autant que le « beau ton de

³²⁶ Benedetto Croce, « fantasia e immaginazione », *Quaderni della critica*, 1949, cité par Marco Fasolo dans Farneti et Lenzi, 2004, p. 149.

³²⁷ Ganes, 1999, p. 242.

³²⁸ De La Ferté, 1776, p. 562.

³²⁹ Hoefler, 1861, p. 262.

couleur, la belle harmonie, beaucoup de légèreté et d'esprit dans la touche du pinceau »³³⁰ permettent également à Meusnier de traduire les embellissements nécessaires à l'illusion de l'architecture.

Cette grandeur des architectures et le caractère monumental des toiles de Philippe Meusnier sont de plus renforcées grâce aux minuscules personnages qui l'animent. Ces derniers permettent en effet de donner l'échelle de l'architecture et de jouer le rôle de spectateurs dans le tableau ³³¹.

Ces « petites figures élégantes et mondaines qui animent [les] tableaux avec leurs robes trainantes et leurs grands cols montant liant [sic] derrière la nuque reflètent bien la mode des premières années de la Régence »³³². Leur attitude dansante et leur posture élégante permettent aussi de les rapprocher du répertoire si particulier des figures d'Antoine Watteau. Pourtant ces figures sont souvent représentées de dos, toutes occupées à leurs déambulations, leurs conversations et leurs pensées, comme on peut l'imaginer des personnages des tableaux de Belgrade (**P 14**), Nancy (**P 17 et P 18**) ou du *Caprice architectural d'église* (**P 10**). Seules ou accompagnées, ces figures contemplatives sont pourtant investies de la même présence que peut l'être la cousine dans l'œuvre homonyme de Watteau au Louvre (**fig. 41**).

L'absence totale de mobilier dans les intérieurs des édifices palatiaux désigne ces derniers comme des lieux inhabités, des lieux solitaires et silencieux, voués à la promenade ou à la méditation. Dans ces architectures, nous ne retrouvons pas l'animation sous-tendue par les « parties carrées », les « conversations », les « entretiens amoureux » ou encore les « plaisirs d'amants » des figures wattesques qui prennent place dans « ces lieux de l'attente, de la jouissance un instant retenue, du “faux pas qui s'ébauche” »³³³. Ce sont des figures sereines, presque disposées à un certain recueillement, qui ne semblent pas s'engager sur le chemin hasardeux de l'amour.

³³⁰ De La Ferté, 1776, p. 562.

³³¹ Roland Michel, 1984a, p. 68.

³³² Ternois, 1964, p. 136.

³³³ Moureau, 1992, p. 95.

Cette atmosphère n'est pas sans rappeler que « paradoxalement, les qualités de silence, de calme et d'harmonie si souvent louées dans les tableaux de ces paysagistes participent d'un réel souci d'éloquence »³³⁴, celle de l'architecture.

Ainsi, les tableaux de Meusnier sont porteurs d'une sorte de discours muet et intériorisé, qui comme la peinture de Watteau, apparaît comme une « introspection permanente du peintre qui semblait vivre dans le monde par procuration et dans l'imaginaire comme au milieu de de la seule réalité transmissible »³³⁵. Comme Watteau, Meusnier ne peint pas la réalité mais la crée. Il fait croire que l'architecture qu'il représente a quelque rapport avec les monuments antiques ou modernes, alors qu'il construit ses propres édifices. Comme celui de Watteau, son art est un « art où l'imagination de l'artiste a autant de part que la réalité »³³⁶.

³³⁴ Le Moine et Savatier Sjöholm, 2013, p. 180.

³³⁵ Moureau, 2011, p. 101.

³³⁶ *Id.*, 1992, p. 91.

Le dernier renouveau de la peinture d'architecture sous l'Ancien Régime

La tradition de la peinture d'architecture française dont Philippe Meusnier est un parfait exemple dans la première moitié du XVIII^e siècle, va se perpétuer tout au long du XVIII^e siècle avec des artistes comme Jacques Lajoüe (1687-1761), Pierre-Antoine Demachy (1723-1807), ou plus tard Hubert Robert (1733-1808). Chacun de ces peintres, choisis parmi tant d'autres pour l'évoquer, va proposer une approche personnelle de la peinture d'architecture. Dans les décennies qui vont suivre la production de Meusnier, l'introduction progressive d'éléments réels va constituer un point commun dans ces nouvelles approches du genre. Ces parts de réel renvoient à des éléments connus par les contemporains et sont immédiatement reconnaissables par le spectateur du XVIII^e siècle qui est aussi invité à participer à l'oeuvre qu'il contemple.

Dans sa monographie sur l'artiste, Marianne Roland Michel propose de nombreux parallèles entre la peinture de Philippe Meusnier et celle de Jacques de Lajoüe. Selon elle, « Lajoüe connaissait certainement les perspectives peintes de Meusnier, encore visibles »³³⁷. En réalité, plus que le style de ces peintures, c'est la thématique commune, la représentation de mêmes types d'architecture et la même organisation spatiale qui rapprochent les œuvres des deux artistes³³⁸. Ainsi, les œuvres de Lajoüe à l'instar de celles de Meusnier, constituaient « un véritable catalogue de monuments réalisables, dont la somptuosité évoque parfois un décor théâtral »³³⁹, mais le génie inventif de Lajoüe l'exprime avec un vocabulaire purement rocaille dans lequel dominant la courbe et la contre-courbe et où les éléments d'ornements sont comme gonflés proportionnellement aux édifices eux-mêmes. Ces derniers, à la différence de Meusnier, ne sont bien souvent plus que des fragments d'architectures placés dans des cadres idéaux de parcs, avec des escaliers, des niches, des tourelles ou des fontaines, comme on peut l'observer dans *Le Pavillon* du musée Lambinet de Versailles (**fig. 42**).

Alors qu'aujourd'hui Jacques de Lajoüe est fondamentalement considéré comme le créateur de l'ornement rocaille, son évocation était auparavant souvent associé à la peinture

³³⁷ Roland Michel, 1984a, p. 295.

³³⁸ Théodore Lejeune, 1863, t. I, p. 361, cité par *ibid.*, p. 101.

³³⁹ *Ibid.*, p. 83.

d'architecture. Pierre-Jean Mariette nous rappelle qu'il « peignoit l'architecture » et Philippe de Chennevières le considère comme « le vrai peintre des architectes de son temps »³⁴⁰.

Si Jacques de Lajoue pousse le thème de la peinture d'architecture de fantaisie à l'extrême en développant le motif architectural comme un ornement rocaille, Hubert Robert fait de même en atteignant une sorte d'apogée de la poétique des ruines.

Le genre de la peinture de ruine poursuit son développement tout au long du XVIII^e siècle. L'intérêt pour ces vestiges antiques se trouve renouvelé par la découverte des ruines d'Herculanum en 1738 et de Pompéi en 1763, et se perpétue en France par les séjours des jeunes peintres français à Rome, le plus souvent dans le cadre de l'Académie de France à Rome. Hubert Robert cependant n'en fait pas partie. Il arrive à Rome en 1754 dans la suite du Comte de Stainville, futur duc de Choiseul, et y découvre la dualité entre l'antique et le moderne, entre les ruines et l'architecture des palais et des églises. Les ruines peintes par Hubert Robert sont une sorte d'hommage aux héros de l'Antiquité. Le peintre ne se contente pas de méditer sur la poétique des ruines, l'Antiquité romaine est encore porteuse de vie, même s'il éprouve parfois le besoin de la recréer en des architectures imaginaires. Ce n'est pas un prétexte à la méditation sur la précarité de toutes choses comme nous avons tendance à vouloir comprendre son œuvre ; « Robert s'émerveille au contraire de tout ce qui en subsiste et veut célébrer sa grandeur au travers de ses monuments »³⁴¹. Par sa peinture, Hubert Robert cherche donc à célébrer la magnificence de Rome, tant antique que moderne. Mais il ne peint pas seulement des ruines, il représente également des monuments intacts et des architectures inventées et imaginaires ou réels, qu'il lui arrive parfois aussi d'écrouler à l'image de la *Grande Galerie du Louvre* (**fig. 43**)³⁴².

Reconnu par ses contemporains comme le rival le plus heureux d'Hubert Robert, il est vraisemblable que contrairement à ce dernier, Pierre-Antoine Demachy ne se soit jamais rendu en Italie. Mais Demachy puise dans les répertoires de formes que sont les nombreux recueils de modèles antiques afin de créer une esthétique idéale, séduisante par sa puissance et sa poésie. Son art, constitué comme une synthèse entre la scénographie qui lui est enseignée par son maître Servandoni et la représentation de ruines idéales, reste probablement le plus

³⁴⁰ Pierre-Jean Mariette et Philippe de Chennevières, cités par Marianne Roland Michel, 1984a, p. 57.

³⁴¹ Cayeux, 1898, p. 336.

³⁴² *Ibid.*, p. 321-322.

proche de celui de Philippe Meusnier dans cette deuxième moitié du XVIIIe siècle. On y retrouve en effet un certain aspect théâtral obtenu par l'emploi de procédés scéniques tels que les jeux d'éclairage, la vue en contre plongée qui permet de rendre les édifices plus imposants, tout autant que la distorsion d'échelle par la présence de tous petits personnages³⁴³. En témoigne son morceau de réception, aujourd'hui conservé au Louvre (**fig. 44**)³⁴⁴, qui se caractérise par une mise en page très dense composée par des éléments architecturaux qui semblent excéder la toile, conférant au tableau une sorte de surémission, une monumentalité accentuée par la présence discrète et presque fantomatique de personnages minuscules.

Les tableaux d'architecture et l'architecture elle-même s'affirment donc de plus en plus comme un objet d'intérêt international au tournant des années 1700³⁴⁵. Tout au long du XVIIIe siècle en France, l'architecture se développe particulièrement en tant que sujet de représentation, qui requiert une nouvelle importance et se diffuse largement, selon des choix esthétiques variés comme nous venons le voir avec les œuvres de Jacques de Lajoue, Hubert Robert ou Pierre-Antoine Demachy.

³⁴³ Versailles, 2013, p. 18 et 60.

³⁴⁴ Tours - Toulouse, 2000, p. 172-174, n° 39.

³⁴⁵ Garnes, 1999, p. 277.

Conclusion

Selon Antoine Schnapper, la volonté de « briser les contraintes imposées par un espace et des bâtiments limités, d'augmenter surfaces et volumes insuffisants » grâce à cet « art de la fantaisie et du rêve, fondé sur l'application des règles les plus précises de la peinture, celles de la perspective »³⁴⁶, constitue une tentation permanente du goût occidental. Les architectures peintes par Meusnier participent de cette recherche d'illusion, de pénétration dans un espace. Cette qualité de la peinture d'architecture ne se limite pas comme nous pourrions le croire aux grands décors qui ont pour eux des dimensions qui leur permettent une implication plus importante du spectateur par leurs effets de grandeur. Elle s'incarne également dans les tableaux d'architectures de plus petites dimensions comme ceux que peint Meusnier. Cette ouverture vers un espace illusionniste peut être constituée d'un intérieur comme le montre l'*Intérieur de palais* de Nancy (**P 18**) ou d'un extérieur de jardins tels qu'ils sont représentés dans son pendant, la *Galerie ouverte sur une terrasser et sur un escalier* (**P 17**), et nous avons pu souligner cette « alliance de l'architecture et de la nature [qui] devient un thème récurrent et s'exprime, sous une forme originale, dans les perspectives peintes »³⁴⁷.

L'art de Philippe Meusnier, qui s'exprime selon des formes multiples, depuis le paysage peint à la gouache sur papier (**P 23a et P 23b**) jusqu'aux morceaux d'architectures des décors des plus grands chantiers de son temps comme à la chapelle de Versailles ou au château de Marly (***P 1 et *P 6**). Malgré les nombreuses pertes subies par son corpus, nous pouvons noter les multiples influences qui nourrissent son art et qui peuvent être entendues comme le reflet des diverses formes que prennent l'intérêt et la conscience de l'architecture aux XVII^e et XVIII^e siècles, depuis la redécouverte de vestiges antiques jusqu'à l'usage de la *quadratura* dans les grands décors. L'architecture est en effet investie d'un pouvoir évocateur important en ce qu'elle peut être considérée comme la marque la plus notable et finalement la plus pérenne d'une civilisation. Son évocation permet en effet de constituer une référence perçue et comprise immédiatement par un large public.

³⁴⁶ Schnapper, 1966, p. 97.

³⁴⁷ Bouhedja, 1998, p. 65.

Le genre de la peinture d'architecture ne naît pas *ex-nihilo*, mais il est issu d'un long processus de construction autour de références, d'apports, d'influences et de pratiques divers dont on observe les prémices dès le XVII^e siècle. Philippe Meusnier n'est donc pas à l'origine d'un genre nouveau, mais son art témoigne d'une phase particulière de l'évolution de la peinture d'architecture dans la première moitié du XVIII^e siècle. A sa suite, l'art des peintres d'architecture tels que Jacques de Lajoue, Pierre-Antoine Demachy ou Hubert Robert témoigne de l'éclatement du genre en de multiples pratiques qui se distinguent et finalement manifestent une sorte d'essoufflement du genre.

Redécouvrir l'art de Meusnier et de son entourage au sein duquel il faut compter Michel Boyer, c'est donc retrouver un chaînon manquant dans l'évolution d'un genre qui, au tournant des années 1700 est reconnu par les institutions et les commanditaires - de la cour comme des particuliers - comme le prouvent les carrières des deux artistes.

Antoine Schnapper, à la fin de son étude sur la *quadratura* en France, situe Philippe Meusnier parmi les « quelques bons spécialistes » de ce genre, au niveau de Jean Lemaire et Jacques Rousseau³⁴⁸. Dezallier d'Argenville, quant à lui, dans sa *Lettre sur le choix et l'arrangement d'un Cabinet curieux*, adressée en 1727 à son ami M. De Fougereux nomme Michel Boyer, comme l'un des peintres dont les tableaux doivent constituer la collection³⁴⁹. Ces artistes font donc partie des peintres dont les œuvres sont particulièrement appréciées au XVIII^e siècle. Si « la France garde vis-à-vis de l'Italie un sentiment d'infériorité très net » dans le domaine des grands décors peints à fresque³⁵⁰, des artistes tels que Meusnier ou Boyer ont su développer une production personnelle, adaptée au goût français, s'assurant un succès certain auprès des collectionneurs, ornant les demeures royales tout autant que les hôtels particuliers parisiens.

Cependant, ils ne sont pas les seuls peintres d'architecture à être représentés dans ces collections. Entre le XVII^e et le XVIII^e siècle, une multitude de noms d'artistes, même petits, attendent l'attention nouvelle d'un historien de l'art qui saura les faire revivre : Jean Mariège (actif dans la première moitié du XVIII^e siècle) auquel Daniel Tournois a consacré un

³⁴⁸ Schnapper, 1966, p. 96.

³⁴⁹ *Mercure de France*, juin 1727, p. 1295 - 1299.

³⁵⁰ Schnapper, 1966, p. 96.

article³⁵¹, Noël Gosselin (actif à Paris entre 1678 et 1692, et en Angleterre entre 1693 et 1703) et tant d'autres... Ce n'est réellement qu'à la lumière de la connaissance de l'art de ces peintres que nous pourrons alors aboutir à une véritable compréhension de la peinture d'architecture à cette époque, de sa place au sein des arts du dessin et de ce que cela implique.

Quoi qu'il en soit, nous ne pouvons que conclure selon les paroles d'Antoine Schnapper, selon lequel « la France a aimé les architectures peintes, non seulement à l'époque de Louis XIV, mais à peu près continuellement jusqu'à la fin du XVIIIe siècle »³⁵².

³⁵¹ Ternois, 1964.

³⁵² Schnapper, 1966, p. 96.

Bibliographie

*NB : La bibliographie présentée ci après rassemble l'ensemble des références qui nous ont été utiles tant à la rédaction de l'essai qu'à celle du catalogue.
Elle s'organise en deux temps, recensant dans un premier temps les documentations visitées ainsi que les sources manuscrites compulsées, puis, dans un second temps, l'ensemble de la littérature critique consultée.*

1. Sources

NB : Cette première partie de notre bibliographie est consacrée aux sources consultées lors de nos recherches. Nous proposons dans un premier temps d'évoquer les documentations que nous avons consultés. Puis nous répertorions les sources manuscrites étudiées. Ces dernières sont classées selon leur lieu de conservation et sont classées par ordre alphabétique de leur cote.

Sources manuscrites

Paris, Archives Nationales :

- MC/ET/X/283 (Paris, minutes notariales, Antoine de la Fosse, 15 avril 1707) *Comparution de Philippe Meusnier, Jacqueline Elisabeth Lagarigue.*
- MC/ET/XIII/108 (Paris minutes notariales, Jules Malingre, 29 avril 1687) *Inventaire après décès de Jean Meusnier.*
- MC/ET/XIII/165 (Paris, minutes notariales, Mathieu Goudin, 21 septembre 1710) *Mainlevée concernant Michel Boyer, peintre ordinaire du roi, demeurant rue Montmartre.*
- *MC/ET/XVIII/583 (Paris, minutes notariales, Etienne Regnault, 19 juin 1750) *Notoriété concernant Philippe Meusnier et inventaire après décès d'Eugenie Malvillain.*
- *MC/ET/XXVIII/115 (Paris, minutes notariales, Geoffroy Dusart, 24 décembre 1711) *Mariage de Marie Meusnier et Jean Paradis.*
- *MC/ET/XXX/191 (Paris, minutes notariales, Hugues Cuilleriez, 19 juillet 1710) *Reconnaissance concernant Philippe Meusnier et Jean Lemoyne.*
- MC/ET/XXXI/48 (Paris, minutes notariales, Romain Fortier, 24 septembre 1712) *Vente concernant Michel Boyer, rue Neuve des Petits Champs.*
- *MC/ET/XXXI/80 (Paris, minutes notariales, Romain Fortier, 21 août 1723) *Contrat de mariage de Michel Boyer et Elizabeth Thiesenhausen.*
- *MC/ET/XXXIX/340 (Paris, minutes notariales, Etienne Perichon, 13 mars 1730) *Mainlevée de Philippe Meusnier.*
- *MC/ET/LXI/393 (Paris, minutes notariales, Claude Chevalier, 13 septembre 1735) *Inventaire après décès de Philippe Meusnier.*
- *MC/ET/LXI/394 (Paris, minutes notariales, Jean-Baptiste Hugot, 17 septembre 1735) *Renonciation de Jean Paradis, Marie Meusnier, Pierre Meusnier et Eugenie Meusnier à la succession de Philippe Meusnier & Renonciation d'Eugenie Malvillain à la succession de Philippe Meusnier.*

- *MC/ET/LXI/394 (Paris, minutes notariales, Jean-Baptiste Hugot, 2 novembre 1735) *Ventes de meubles de Jean Paradis à Eugénie Meusnier.*
- *MC/ET/XCVI/353 (Paris, minutes notariales, Pierre-Nicolas d'Aoust, 11 octobre 1743) *Inventaire après décès d'Elizabeth Thiesenhausen, veuve de Michel Boyer.*
- *MC/ET/C/362 (Paris, minutes notariales, Guillaume Levesque, 19 juillet 1683) *Contrat de mariage de Philippe Meusnier et Eugénie Malvillain.*
- O/1/1057 (Maison du Roi) *Ordonnances, provisions, commissions, brevets du Roy, règlements du Conseil, dons de terrains et logements, maisons et conciergeries. Année 1733 à 1745.*
- O/1/1475 (Maison du Roi) *Relevé général du paiement de tous les ouvrages qui ont été faits à Marly depuis le 4 décembre 1683 où est compris tous les mémoires des ouvrages qui ont été faits au dit Marly depuis son commencement jusqu'à la fin de la présente année 1696.*
- O/1/1490 (Maison du Roi) *Explication sur la dépense générale de Marly depuis son commencement jusque au dernier avril 1699 et de la table qui est à la fin du presan extrait*
- O/1/1520 (Maison du Roi) *Plans du domaine de Meudon*
- O/1/1784 (Maison du Roi) *Estat général de la dépense faite pour la construction de la chapelle neuve du Château de Versailles, depuis l'année 1689 que les fondations en ont été commencées, jusqu'à la fin de l'année 1710.*
- Y/5283 *Registre des clôtures d'inventaires après décès fait au Châtelet de Paris de 1727 à 1736.*
- Y/5330 *Registre des clôtures d'inventaires après décès fait au Châtelet de Paris de 1681 à 1687.*

Paris, Archives des Musées Nationaux :

- 35 DD 1 : *Inventaire général des Tableaux, [...], composant le Musée Spécial de l'Ecole Française (après 1797).*
- Durameau, *Inventaire des tableaux du Cabinet du Roi placés à la Surintendance des Batimens de Sa Majesté à Versailles, 1784, t. I.*
- Série P 15 (1816-1851)

Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits :

- Fichier Laborde 12156 : fiches n° 48 551 - 48 554.

Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts :

- Archives 218 : *Reçus du trésorier Meusnier pour l'exercice des fonctions de professeur, 1722-1723.*
- Ms 20 : *Ordre chronologique des réceptions à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture de 1648 à 1702.*
- Ms 21-22 : *Liste des noms et adresses des Membres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture de 1648 à 1751.*
- Ms 23 : *Tableau chronologique de tous les peintres depuis son établissement en 1648 jusqu'en 1751.*

- Ms 37 : *Inventaire des tableaux appartenant à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture faits et donnés par MM. les Académiciens à leur réception.*
- Ms 556 : *Pièces diverses de comptabilité de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1651-1791).*

2. Littérature critique

NB : Cette deuxième partie de notre bibliographie rassemble l'ensemble des ouvrages relevant de la littérature critique que nous avons consultés lors de nos recherches et pour la rédaction de notre étude. Ne faisant que pour seule distinction entre les différentes natures des ouvrages, celle des catalogues d'exposition qui sont regroupés en fin de bibliographie - et qui sont classés par ordre alphabétique du lieu d'exposition - les références sont classées par ordre alphabétique de nom de l'auteur, du directeur de publication ou, dans le cas des catalogues d'exposition, du lieu dans lequel s'est tenue l'exposition. La référence complète est systématiquement précédée d'une abréviation grâce à laquelle nous désignons l'ouvrage en question dans les écrits de cette étude.

Aaron 1990

Peintures et dessins français 1700-1865. Didier Aaron, Paris, Londres, New York, 1990.

Alexandre 1807

N. Alexandre, Abrégé de la vie des peintres des Ecoles Allemande, Flamande, Hollandaise, Française, Romaine, Florentine, Vénitienne, Lombarde, Génoise, Napolitaine, Espagnole et les Anciens ; mis en Ordre Alphabétique, avec une Explication de leur Manière et Genre de Peindre, Bruxelles, s. e., 1807.

Annales de l'Est 1934

Annales de l'Est. Le passé, le présent, l'avenir de la région Lorraine, 1934, 4e série, 2e année, Fasc. I.

Archives de l'art français 1851

Archives de l'Art Français, 1851, t. I, p. 201-202, 375.

Bajou 1998

Thierry Bajou, La peinture à Versailles. XVIIe siècle, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1998.

Bapst 1893

Germain Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre. La mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, Hachette, 1893.

Barral 1759

Pierre Barral, *Dictionnaire historique, littéraire et critique. Contenant une idée abrégée de la Vie & des ouvrages des Hommes illustres en tout genre, de tout tems & de tout pays*, Avignon, s. e., 1759.

Béllier de la Chavignerie et Auvray 1885

Emile Béllier de la Chavignerie et Louis Auvray, *Dictionnaire général des artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, Paris, Renouard, 1885.

Benezit 1999

Emmanuel Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris, Gründ, 1999, t. IX.

Bengy-Puyvallée 1908

Bengy-Puyvallée, *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts*, Paris, Plon Nourrit et Cie, 1908.

Bergeret 2013

Virginie Bergeret, *Le Pavillon de la Perspective à Marly. Un bâtiment central aux fonctions multiples*, Paris, Ecole du Louvre, mémoire d'étude, 2013.

Bernabei 2007

Roberta Bernabei, *Chiese di Roma*, Milan, Electa, 2007.

Bernier 1983

Georges Bernier, *La douceur de vivre. Art, style and décoration in XVIIIth century France*, Londres, Wildenstein, 1983.

Biver 1923

Paul Biver, *Histoire du Château de Meudon*, Paris, Jouve, 1923.

Bjurström 1967

Per Bjurström, « Carl Gustaf Tessin as a collector of drawings », *Contributions to the History and Theory of Art*, Stockholm, Victor Pettersons Bokindustri, 1967, p. 99-120.

Blanc 1865

Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles. Ecole française*, Paris, s. e., 1865.

Blunt 1943

Anthony Blunt, « Jean Lemaire : painter of architectural fantasies », *The Burlington Magazine*, 1943, vol. LXXXIII, p. 241-246.

Boffrand 1745

Germain Boffrand, *Livre d'architecture contenant les principes généraux de cet art et les plans, élévations et profils de quelques uns des bâtiments faits en France et dans les pays étrangers*, Paris, Guillaume Cavalier père, 1745.

Borys 2005

Stephen D. Borys, *The Splendor of Ruins in French Landscape Painting. 1630-1800*, Oberlin, Ohio, 2005.

Bosseboeuf 1903-1904

Louis-Auguste Bosseboeuf, « Maisons historiques de Tours », *Bulletin trimestriel de la société archéologique de Touraine*, 1903-1904, t. XIV, p. 244-282.

Bouhedja 1998

Sabine Bouhedja, « Perspective en trompe l'oeil et architectures peintes en Ile de France au XVIIIe siècle », *Imaginaire et création artistique à Paris sous l'Ancien Régime*, Bordeaux, William Blake and Co., 1998.

Bouleau 1991

Cécile Bouleau, *Musée des Beaux-Arts de Nancy. Inventaire des tableaux de l'Ecole française, première moitié du XVIIIe siècle*, Paris, Université de la Sorbonne, mémoire de maîtrise, 1991.

Bouleau 1994

Cécile Bouleau, « Jacques Rousseau (1630-16993) : un peintre de perspective aux Tuileries », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1994, p. 49-59.

Brice 1725

Germain Brice, *Nouvelle description de la ville de Paris et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*, 8e éd., Paris, 1725, t. I.

Brière 1923

Gaston Brière, « Sculpture française des XVIIe et XVIIIe siècles nouvellement exposées au Musée de Versailles », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1923, p. 67-68.

Briere et Communaux 1925

Gaston Brière et Eugène Communaux, *Musée du Louvre. Emplacements actuels des Peintures de l'Ecole Française, antérieurement cataloguées et retirées des galeries*, Paris, s. e., 1925.

Brücke 1878

Ernst Wilhelm von Brücke, *Principes scientifiques des Beaux-Arts. Essais et fragments de théorie*, Paris, G. Baillière, 1878.

***Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français* 1858**

Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français. Documents historiques inédits et originaux, Paris, Agence centrale de la société, 1858 (VIe Année).

Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire 1844

Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire. Revue des tableaux et des estampes anciennes, des objets d'art, d'antiquités et de curiosités, Paris, 1844, t. III.

Cailleux 1956

Jean Cailleux, « Personnages de Watteau dans l'oeuvre de Lajoué », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1956, p. 101-111.

Cantarel - Besson 1992

Yveline Cantarel-Besson (éd.), *Musée du Louvre : procès verbaux du Conseil d'administration du Musée Central des arts*, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1992.

Catalogue des tableaux de Munich 1885

Catalogue des tableaux des Maîtres anciens de la Pinacothèque royale de Munich, Munich, Knorr & Hirth, 1885.

Cayeux 1989

Jean De Cayeux, *Hubert Robert*, Paris, Fayard, 1989.

Cazes 1910

Emilien Cazes, *Le Château de Versailles et ses dépendances. L'histoire de l'art*, Versailles, L. Bernard, 1910.

Champeaux 1890

Alfred de Champeaux, *Histoire de la peinture décorative*, Paris, Laurens, 1890.

Champier et Sandoz 1900

Victor Champier et Charles-Gustave-Roger Sandoz, *Palais Royal d'après des documents inédits (1629-1900)*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1900.

Chennevières 1881

Henry de Chennevières, *Notice des tableaux appartenant à la collection du Louvre exposés dans les salles du Palais de Fontainebleau*, Paris, s. e., 1881.

Chennevières 1851-1852

Philippe de Chevennevières (dir.), *Archives de l'Art français. Recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France*, Paris, J.-B. Dumoulin, 1851-1852.

Cojannot-Le Blanc 2006

Marianne Cojannot-Le Blanc, « Les traités ecclésiastiques sur la perspective en France au XVIIIe siècle : un regard de clercs sur la peinture ? », *Dix-septième siècle*, 2006, vol. 1, n° 230, p. 117-130.

Compin et Roquebert 1986

Isabelle Compin et Anne Roquebert (dir.), *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre et du Musée d'Orsay. Ecole Française*, Paris, 1986.

Constans 1995

Claire Constans, *Musée national du château de Versailles. Les peintures*, Paris, 1995.

Constans Da Vinha 2010

Claire Constans et Mathieu Da Vinha (dir.), *Les grandes galeries européennes, XVIIe - XIXe siècle*, Paris - Versailles, Editions de la Maison des sciences de l'homme, Centre de recherche du château de Versailles, 2010.

Coquery 2003

Emmanuel Coquery, « Les attributs de la Marine, d'après Jean Berain et Jean Lemoine. Une tenture d'exception entre dans les collections du Louvre », *Revue du Louvre*, 2003, vol. 53, n° 5, p. 56-67.

Courajod 1894

Louis Courajod, *Histoire du département de la sculpture moderne au Musée du Louvre*, Paris, Ernest Leroux, 1894.

Coypel 1745 [2010]

Charles Coypel, « Vie d'Antoine Coypel », dans Lichtenstein et Michel, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2010, t. IV, vol. 2, p. 528 - 545.

Crow 2000

Thomas Crow, *La peinture et son public à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Macula, 2000.

Debrie 1998

Christine Debrie, *Athalie chassée du temple et Suzanne accusée par les vieillards*, Saint-Quentin, Musée Antoine Lécuyer, 1998.

Dezallier d'Argenville 1762

Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères et la manière de connoître les desseins et les tableaux des grands maîtres*, Paris, De Bure l'Aîné, 1762.

Dezallier d'Argenville 1770

Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris, ou indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture, & architecture*, 1re éd., Paris, De Bure l'Aîné, 7eme éd. utilisée, Paris, De Bure l'Aîné, 1770.

The Dictionary of Art 1996

The Dictionary of Art, Londres, Macmillan, 1996.

Dictionnaire universel 1721

Dictionnaire universel françois et latin, Paris, Trévoux, 1721.

Dimier 1928

Louis Dimier, *Les peintres français du XVIIIe siècle. Histoire des vies et catalogues des œuvres*, Paris, Van Oest, 1928.

Ducouret 2013

Bernard Ducouret, *Les églises de Troyes. Cathédrale, collégiales et églises paroissiales*, Lyon, Editions Lieux Dits, 2013.

Dupieux 1934

Paul Dupieux, « Les attributions de la Juridiction consulaire de Paris (1563-1792). L'arbitrage entre associés, commerçants, patrons et ouvriers au XVIIIe siècle », *Bibliothèque de l'Ecole des Chartres*, 1934, t. XCV, p. 116-148.

Dussieux 1852

Louis Dussieux, *Les artistes français à l'étranger*, Paris, Gide et Baudry, 1852.

Duvaux 1873

Lazare Duvaux, *Livre-journal de Lazare Duvaux, marchand bijoutier ordinaire du roy, 1748-1758*, Paris, Société des bibliophiles français, 1873.

Eidelberg 1969

Martin Eidelberg, « The painters of the Grenoble "Flutist" and some other collaborations », *The Art Quarterly*, 1969, vol. XXXII, p. 282-291.

Eidelberg 1978

Martin Eidelberg, « Le Flûtiste de Grenoble remis en question », *Revue du Louvre*, 1978, vol. XVIII, p. 12-19.

Eidelberg 1986

Martin Eidelberg, « The Jullienne Spring by Antoine Watteau », *Apollo*, août 1986, n° 124, p. 98-103.

Eidelberg 2001

Martin Eidelberg, « The case of the vanishing Watteau », *Gazette des Beaux-Arts*, 2001, t. CXXXVIII, n° 1590-1591, p. 15-39.

Eidelberg 2006

Martin Eidelberg, « Philippe Mercier as a draftsman », *Master Drawings*, 2006, vol. 44, n° 4, p. 411-449.

***Encyclopedia of world art* 1966**

Encyclopedia of world art, New York - Toronto - Londres, McGraw-Hill Book Company, 1966.

Engerand 1896

Fernand Engerand, « Les commandes officielles de tableaux au XVIIIe siècle », *Chronique des arts et de la curiosité*, Paris, février 1896, n° 9, p. 77-78.

Engerand 1900

Fernand Engerand, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du roi (1709-1792)*, Paris, Ernest Leroux Editeur, 1900.

Fagiolo dell'Arco 1996

Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Jean Lemaire. Pittore antiquario*, Rome, Bozzi, 1996.

Fagiolo dell'Arco 1998

Maurizio Fagiolo dell'Arco, « Disegni per apparati effimeri del barocco romano », *Per Luigi Grassi. Disegno e disegni*, Rimini, Galleria editrice, 1998, p. 301-313.

Faré 1976a

Michel et Fabrice Faré, *La vie silencieuse en France. La nature morte au XVIIIe siècle*, Fribourg, Office du Livre, 1976.

Faré 1976b

Michel et Fabrice Faré, « Le trompe-l'œil dans la peinture française du XVIIIe siècle », *L'Œil*, décembre 1976, n° 257, p. 2-7.

Farneti et Lenzi 2004

Fauzia Farneti et Deanna Lenzi (dir.), *L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, actes du colloque international d'études, 28-30 novembre 2002, Florence, Alinea editrice, 2004.

Farneti et Lenzi 2006

Fauzia Farneti et Deanna Lenzi (dir.), *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura barocca*, actes du colloque international d'études, Lucca, 26-28 mai 2005, Florence, Alinea editrice, 2006.

Félibien 1668

André Félibien (dir.), *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, Paris, F. Léonard, 1668.

Félibien des Avaux 1703

Jean-François Félibien des Avaux, *Description sommaire de Versailles ancienne et moderne*, Paris, Antoine Chrétien, 1703.

Feller 1818

François Xavier de Feller, *Dictionnaire historique ou histoire abrégée des hommes qui se sont fait un nom par le génie, les talents, les vertus, les erreurs*, Paris, Méquignon, 1818.

Fenaille 1923

Maurice Fenaille, *Etat général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours*, Paris, Hachette, 1923.

Fichot 1900

Charles Fichot, *Statistique monumentale du Département de l'Aube*, Troyes, Lacroix, 1900.

Fontaine 1910

André Fontaine, *Les collections de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, Laurens, 1910.

Fossier 1997

François Fossier, *Les dessins du fonds Robert de Cotte de la Bibliothèque Nationale de France. Architecture et décor*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1997.

Franck 1989

Christoph Franck, « Les artistes de l'entrée de Louis XIV », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1989, p. 53-74.

Fuhring 2008

Peter Fuhring, « Ruinarum variarum fabricarum : the final flowering of Roma antica fantasy architecture in European printmaking », *Reibungspunkte. Ordnung und Umbruch in Architektur und Kunst. Festschrift für Hubertus Günther*, Petersburg, Michael Imhof Verlag, 2008, p. 91-101.

Gallet 1986

Michel Gallet (dir.), *Germain Boffrand (1667-1754). L'aventure d'un architecte indépendant*, Paris, Herscher, 1986.

Garnier 1989

Nicole Garnier, *Antoine Coyvel (1661-1722)*, Paris, Arthéna, 1989.

Gault de Saint-Germain 1808

P. M. Gault de Saint-Germain, *Les trois siècles de la peinture en France ou Galerie des peintres français depuis François Premier jusqu'au règne de Napoléon, empereur et roi*, Paris, s. e., 1808.

Glorieux 2011

Guillaume Glorieux, *Watteau*, Paris, Citadelle & Mazenod, 2011.

Goldstein 1966

Carl Goldstein, « The Meaning of Poussin's letter to De Noyers », *The Burlington Magazine*, 1966, vol. CVIII, p. 233-239.

Grassi et Pepe 1995

Luigi Grassi et Mario Pepe (dir.), *Dizionario di arte*, Turin, UTET, 1995.

Grigaut 1950-1951

Paul L. Grigaut, « A Conversation Piece by Philippe Mercier », *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 1950-1951, n° 30, p. 70-72.

Guiffrey 1901

Jules Guiffrey, *Comptes des Bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV*, Paris, Imprimerie nationale, 1901, vol. II à V.

Guiselin 1984

Christian Guiselin, *L'hôtel de la Chancellerie d'Orléans, ancien hôtel d'Argenson. Du Palais Royal au Marais*, Paris, Jeanne Verdier, 1984.

Haag 1846-1859

Eugène et Emile Haag, *La France Protestante ou Vies des protestants français qui se sont fait un nom dans l'histoire depuis les premiers temps de la réformation jusqu'à la reconnaissance du principe de liberté des Cultes de l'Assemblée Nationale*, Paris, J. Cherbuliez, 1846-1859.

Harris 1970

Rose Harris, « Philippe Mercier », *Revue de l'art*, 1970, n° 9, p. 93-94.

Hartmann 1995

Claudia Hartmann, *Das Schloss Marly. Eine Mythologische Kartause. Form und Funktion der retraite Ludwigs XIV*, Worms, Werner, 1995.

Haskell et Penny 1988

Francis Haskell et Nicholas Penny, *Pour l'amour de l'antique. La statuaire greco-romaine et le goût européen. 1500-1900*, Paris, Hachette, 1988.

Hébert 1766

Hébert, *Dictionnaire pittoresque et historique, ou Description d'architecture, peinture sculpture gravure...*, Paris, C. Hérisant, 1766.

Herluison 1873

Henri Herluison, *Actes d'Etat civil d'artistes français, peintres, graveurs, architectes... Extraits des registres de l'Hôtel de Ville de Paris, détruits dans l'incendie du 24 mai 1871*, Orléans, s. e., 1873.

Hoefler 1861

Hoefler, *Nouvelle Biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin Didot Frères, t. XXXV, 1861.

Ingamells 1976

John Ingamells, « A Hanoverian party on a terrace by Philip Mercier », *The Burlington Magazine*, 1976, n° 118, p. 511-515.

Ingamells 1976/1978

John Ingamells et Robert Raines, « A catalogue of the paintings, drawings and etchings of Philip Mercier », *The volume of the Walpole Society*, 1976/1978, vol. 46, p. 1-70.

Ingamells 1983

John Ingamells, « La scène d'intérieur à l'Ecureuil par Philippe Mercier », *Revue du Louvre*, 1983, vol. 33, p. 282-284.

Ingersoll-Smouse 1928

Florence Ingersoll-Smouse, *Pater. Biographie et catalogue critiques. L'oeuvre complète de l'artiste, reproduite en 213 héliogravures*, Paris, Les Beaux-Arts, 1928.

***L'intermédiaire des chercheurs et curieux* 1864**

L'intermédiaire des chercheurs et curieux, 1864, t. I.

Isnardon 1890

Jacques Isnardon, *Le théâtre de la Monnaie*, Bruxelles, Schott frères, 1890.

Jal 1867

Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire. Errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques d'après des documents authentiques inédits*, Paris, Plon, 1867.

Janneau 1965

Guillaume Janneau, *La peinture française au XVIIe siècle*, Genève, Cailler, 1965.

Joanne 1881

Adolphe Joanne, *Géographie du département de la Haute-Loire*, Paris, Hachette, 1881.

***Journal des artistes* 1830**

Journal des artistes et des amateurs, mars 1830, n° X, vol. 1.

***Journal des artistes* 1841**

Journal des artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde, juin 1841, n° XXIV, vol. 1.

Laclotte 1979

Michel Laclotte (dir.), *Petit Larousse de la peinture*, Paris, Librairie Larousse, 1979.

La Font de Saint-Yenne 1746-1747

Etienne La Font de Saint-Yenne, *Lettre de l'auteur des réflexions sur la peinture et de l'examen des ouvrages exposés au Louvre en 1746*, Paris, 1746-1747.

La Gorce 1997

Jérôme de La Gorce, *Féeries d'opéra. Décors, machines et costumes en France. 1645-1765*, Paris, Editions du patrimoine, 1997.

Leclaire 2002

Anne Leclaire, « Les plafonds peints de l'hôtel d'Argenson : commande d'un amateur parisien (1767-1773) », *Gazette des Beaux-Arts*, 2002, vol. 140, p. 273-306.

Lejeune 1863

Théodore Lejeune, *Guide théorique et pratique de l'amateur de tableau. Etudes sur les imitateurs et les copistes des maîtres de toutes les écoles dont les œuvres forment la base ordinaire des galeries*, Paris, Gide, 1863.

Lépicié 1752

F. Bernard Lépicié, *Vies des Premiers peintres du roi depuis M. Le Brun jusqu'à Présent*, Paris, 1752.

Lett 2014

Matthieu Lett, *Peindre pour Louis XIV. René-Antoine Houasse (ca. 1645-1710), de Versailles à Trianon*, Paris, Ecole du Louvre, PhD, 2014.

Lichtenstein et Michel 2006-2012

Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Édition critique*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 5 vol., 2006-2010.

Longhi 1955

Roberto Longhi, « Viviano Codazzi e l'invenzione della veduta realistica », *Paragone. Arte*, novembre 1955, vol. VI, n° 71, p. 40-47.

Lossky 1938

Boris Lossky, « Œuvres d'art françaises en Yougoslavie », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1938, p. 175-185.

Lossky 1939

Boris Lossky, « L'art Français en Yougoslavie », *Annales de l'Institut Français de Zagreb*, 1939, IIe Année, n° 7.

Maillet 2012

Bernard G. Maillet (dir.), *Intérieurs d'églises. La peinture architecturale des écoles du Nord. 1580-1720*, Wijnegem, Pandora Publishers, 2012.

Maral 2011

Alexandre Maral, *La chapelle royale de Versailles*, Paris, Arthéna, 2011.

Marcel 1905

Pierre Marcel, « Les peintures décoratives de l'église des Invalides et de la chapelle de Versailles », *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, vol. XXXIV, n° 3, p. 265-280.

Mariette 1754

Jean Mariette, « Plan et élévations de la maison de Mr d'Argenson », dans Jacques-François Blondel, *Architecture française*, 1754, t. III, p. 52 et suivantes.

Marshall 1993

David Ryley Marshall, *Viviano and Niccolo Codazzi and the baroque architectural fantasy*, Milan, Jandi Sapi, 1993.

Mayor 1916

J. Mayor, « L'hôtel de la Chancellerie d'Orléans à Paris », *Gazette des Beaux-Arts*, 1916, vol. XII, p. 333-359.

Mémoire de la société de l'histoire de Paris 1906

Mémoire de la société de l'histoire de Paris et de l'Ile de France, 1906, t. XXXIII, p. 44.

Mercure de France 1724

Mercure de France. Dédié au Roy, Paris, janvier 1724.

Mercur de France 1727

Mercur de France. Dédid au Roy, Paris, juin 1727.

Mercur de France 1730

Mercur de France. Dédid au Roy, Paris, octobre 1730.

Mercur de France 1734

Mercur de France. Dédid au Roy, Paris, décembre, 1734.

Mercur de France 1748

Mercur de France. Dédid au Roi, Paris, janvier 1748.

Mercur de France 1754

Mercur de France. Dédid au Roi, Paris, octobre 1754.

Mérot 1994

Alain Mérot, *La peinture française au XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1994.

Michel 2008

Christian Michel, *Le « Célèbre Watteau »*, Genève, Droz, 2008.

Millin 1790-1798

Aubin-Louis Millin, *Antiquités nationales ou recueil de monuments pour servir à l'histoire générale et particulière de l'Empire français, tels que Tombeaux, Inscriptions, Statues, Vitraux, Fresques, etc ; tirés des Abbayes, Monastères, Châteaux et autres lieux devenus Domaines Nationaux*, Paris, Drouhin, An VII [1790-1798].

Milman 1992

Miriam Milman, *Le trompe-l'œil*, Genève, Skira, 1992.

Mirimonde 1959

Albert Pomme de Mirimonde, *Musée du Baron Martin. Gray. Catalogue*, Gray, Roux, 1959.

Mirimonde 1967

Albert Pomme de Mirimonde, « Tableaux et document retrouvés. Noël Gasselín, Watteau, Rigaud, Oudry, Mariage, Greuze, Brenet, Moreau le Jeune », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1967, p. 97-107.

Montaignon 1875-1892

Anatole de Montaignon, *Procès verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. 1648-1792*, Paris, Baur, 1875-1892.

Morel-Payen 1910

Lucien Morel-Payen, *Troyes et Provins*, Paris, Recoudra, 1910.

Mosser et Rabreau 1979

Monique Mosser et Daniel Rabreau, *Charles de Wailly. Peintre architecte dans l'Europe des Lumières*, Paris, Editions de la Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1979.

Moureau 1988

François Moureau, « L'Italie d'Antoine Watteau ou le rêve de l'artiste », *Dix-huitième siècle*, 1988, n° 20, p. 449-457.

Moureau 1992

François Moureau, *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Paris, Klincksieck, 1992.

Moureau 2011

François Moureau, *Le goût italien dans la France rocaille. Théâtre, musique, peinture (v. 1680-1750)*, Paris, Presses universitaires du Panthéon-Sorbonne, 2011.

Musée d'Angers 2004

Chefs-d'oeuvre du Musée des Beaux-Arts d'Angers, Paris, Somogy, 2004.

Musée du Louvre 1972

Musée du Louvre. Catalogue des peintures, Paris, Editions des Musées Nationaux, 1972.

Musée de Nancy 1909

Musée de Nancy. Tableaux, Dessins, Statues et Objets d'art. Catalogue descriptif et annoté, Nancy, A. Crépin Leblond, 1909

Nordenfalk 1987

Carl Nordenfalk, « L'An 1715 », *Antoine Watteau (1684-1721). Le peintre, son temps et sa légende*, Paris, Champion-Slatkine, 1987, p. 29-36.

Nouvelles archives de l'art français 1873

Nouvelles archives de l'art français. Recueil de documents inédits publiés par la société de l'histoire de l'art français, Paris, Charavay Frères, 1873.

Pahin de la Blancherie 1783

Mammès C. Pahin de la Blancherie, *Essai d'un tableau historique des peintres de l'école française depuis Jean Cousin en 1500 jusqu'en 1783 inclusivement. Avec le catalogue du Salon de la correspondance de 1783*, Paris, 1783.

Papillon de la Ferté 1776

Denis Pierre Jean Papillon de la Ferté, *Extrait des différens ouvrages publiés sur la vie des peintres*, Paris, Ruault, 1776.

Petry 1989

Claude Petry, *Le Musée des Beaux-Arts de Nancy*, Paris, Albin Michel - Musées et Monuments de France, 1989

Piot 1873

Eugène Piot, *Etat civil de quelques artistes français. Extrait des registres des paroisses des anciennes archives de la ville de Paris*, Paris, Librairie Pagnerre, 1873.

Prault 1751

Père Prault, *Lettre sur les tableaux tirés du cabinet du roy et exposés au Luxembourg depuis le 14 octobre 1750*, Paris, 1751.

Preaud 1989

Maxime Preaud (dir.), *Inventaire du fonds français de la Bibliothèque Nationale de France. Cabinet des Estampes. Graveurs du XVIIe siècle*, Paris, 1989.

Raines 1964

Robert Raines, « Philip Mercier's later fancy pictures », *Apollo*, 1964, vol. XXIX, n° 80, p. 27-32.

Rambaud 1971

Mireille Rambaud, *Documents du Minutier Central concernant l'histoire de l'art (1700-1750)*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1971.

Réunion des Sociétés des Beaux-Arts 1892

Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements. Salle de l'hémicycle à l'ENSBA. Du 7 au 11 juin 1892, Paris, Plon, 1892.

Rey 1931

Robert Rey, *Quelques satellites de Watteau. Antoine Pesne, Philippe Mercier, Octavien Bonaventure de Bar, François-Jérôme Chantreau*, Paris, Librairie de France, 1931.

De Ris 1859

Clément de Ris, *Les Musées de Province par M. le Comte L. Clément de Ris, attaché à la conservation des Musées Impériaux*, Paris, 1859.

Roland Michel 1984a

Marianne Roland Michel, *Lajoüe et l'art rocaille*, Paris, Arthéna, 1984.

Roland Michel 1984b

Marianne Roland Michel, *Watteau : 1648-1721*, Munich, Prestel, 1984.

Rosenberg, Reynaud et Compin 1974

Pierre Rosenberg, Nicole Reynaud, et Isabelle Compin, *Musée du Louvre. Catalogue illustré des peintures. Ecole française. XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Editions des Musées Nationaux, 1974.

Rossi 1683

Giovanni Giacomo de Rossi, *Insignium Romae templorum prospectus exteriores interioresque a celebrioribus architectis inventi / nunc tandem suis cum plantis ac mensuris a Io. Iacobo de Rubeis Romano suis typis in lucem editi ad aedem pacis cum privilegio summi pontificis*, Rome, Rossi, 1683.

Sanchez 2004

Pierre Sanchez, *Dictionnaire des artistes exposant dans les salons des XVIIe et XVIIIe siècles à Paris et en Province. 1673-1800*, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2004.

Scheck 2009

Catherine Scheck, « Acquisitions récentes », *Revue du Louvre*, 2009, p. 73.

Schnapper 1966

Antoine Schnapper, « Colonna et la quadratura en France à l'époque de Louis XIV », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1966, p. 65-97.

Schnapper 1969

Antoine Schnapper, « La Galerie d'Enée au Palais Royal », *Revue de l'art*, 1969, n° 5, p. 33-42.

Schnapper 1974

Antoine Schnapper, *Jean Jouvenet et la peinture d'histoire à Paris*, Paris, Laget, 1974.

Schnapper 1982

Antoine Schnapper (dir.), *La scenografia barocca*, actes du XV^{IV}e Congrès international d'histoire de l'art, Bologne, 10-18 septembre 1979, Bologne, Clueb, 1982.

Schnapper 2004

Antoine Schnapper, *Le métier de peintre au Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 2004.

Sellier et Dorbec 1903

Charles Sellier et Prosper Dorbec, *Guide explicatif du Musée Carnaulet*, Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, 1903.

Siret 1924

Adolphe Siret (dir.), *Dictionnaire historique et raisonné des peintres de toutes les écoles depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours*, Berlin, Josef Altmann, 1924.

Sjöström 1978

Ingrid Sjöström, *Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting*, Stockholm, Almqvist Wiksell International, 1978.

Soulie 1861

Eudoxe Soulie, *Notices du Musée de Versailles*, Paris, Charles de Morgue, 1861.

Spezzaferro et Gianmaria 2009

Luigi Spezzaferro et Alessandro Gianmaria, *Archivio del collezionismo romano*, Pise, Edizioni della Normale, 2009.

Sutton 1955

Denys Sutton, « Aspects of Eighteenth Century Art », *The Burlington Magazine*, 1955, vol. XCVII, 623, p. 49-51.

Ternois 1964

Daniel Ternois, « Un peintre oublié du XVIII^e siècle : Jean Mariège », *Revue du Louvre*, 1964, n° 3, p. 131-138.

Thenot 1841

Jean-Paul Thenot, « Esquisse de l'histoire du paysage en France », *Journal des artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde*, 1841, XVe Année, vol. I, n° 24, p. 372.

Thieme et Becker 1966

Ulrich Thieme et Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Mandere - Möhl*, Leipzig, Seemann, 1966, t. XXIV.

Thiery 1787

Luc-Vincent Thiery, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris ou Description raisonnée de cette ville de sa banlieue et de tout ce qu'elles contiennent de remarquable*, Paris, Hardouin et Gattey, 1787.

Thuillier et Chatelet 1964

Jacques Thuillier et Albert Chatelet, *La peinture française de Le Nain à Fragonard*, Genève, Skira, 1964.

Tillmann 2009

Max Tillmann, *Ein Frankreichbündnis der Kunst. Kurfürst Max Emanuel von Bayern las Auftraggeber und Sammler*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2009.

Tourneux 1904

Maurice Tourneux, « Deux historiens récents de Watteau », *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, vol. XXI, n° 3, p. 167-171.

Vatout 1837

Jean Vatout, *Souvenirs historiques des résidences royales de France. Le Palais de Versailles*, Paris, Firmin Didot frères, 1837.

Vergnet-Ruiz et Laclotte 1962

Jean Vergnet-Ruiz et Michel Laclotte, *Petits et Grands Musées de France. La peinture française des primitifs à nos jours. Ecole Française*, Paris, Edition Cercle d'Art, 1962.

Waterhouse 1952

Ellis Kirkham Waterhouse, « Elis Painting and France in the 18th Century », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1952, n° 15, p. 122-135.

Watson 1933

Francis John Bagott Watson, « New Light on Watteau's 'Les plaisirs du bal' », *The Burlington Magazine*, 1953, vol. XCV, p. 238-242.

Wedde 1996

Nina Wedde, *Isaac de Moucheron (1667-1744). His Life and Works with a Catalogue Raisonné of his Drawings, Watercolours, Paintings and Etchings*, Franckfort, Peter Lang, 1996.

Weigert Hernmark 1964

R.-A. Weigert et C. Hernmark, *L'art en France et en Suède. Extraits d'une correspondance entre l'architecte Nicodème Tessin le Jeune et Daniel Cronström*, Stockholm, AB Egnellska Boktrykeriet, 1964.

Wescher 1951

Paul Wescher, « Philippe Mercier and the French artists in London », *The Art Quarterly*, 1951, vol. 14, p. 178-192.

Wildenstein 1924

Georges Wildenstein, *Le Salon de 1725. Compte rendu par le Mercure de France de l'Exposition faite au Salon Carré du Louvre par l'Académie Royale de peinture et de sculpture en 1725*, Paris, Frazier Soye, 1924.

Wildenstein 1967

Daniel Wildenstein, *Inventaires après décès d'artistes et de collectionneurs français du XVIIIe siècle : conservés au Minutier central des notaires de la Seine, aux Archives Nationales*, Paris, Les Beaux-Arts, 1967.

Williamson 1904

George C. Williamson, *Bryan's Dictionary of Painters and Engravers*, Londres, George Bell and Sons, 1904.

Catalogues d'exposition

Ajaccio 2002

Les Cieux en gloire. Paradis en trompe-l'oeil pour la Rome baroque. Bozzetti, modelli, ricordi et memorie, cat. exp., Ajaccio, Musée Fesch, mai-septembre 2002, Ajaccio, Musée Fesch, 2002.

Bologne 1979

Eugenio Riccomini (dir.), *Architettura, Scenografia, Pittura di Paesaggio*, cat. exp., Bologne, Museo Civico, septembre - novembre 1979, Bologne, Edizioni Alfa, 1979.

Bordeaux 1969

Gilberte Martin-Méry et Albert Pomme de Mirimonde (dir.), *L'art et la musique*, cat. exp., Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, mai - septembre 1969, Bordeaux, Delmas, 1969.

Bordeaux 1980

Les arts du théâtre de Watteau à Fragonard. 1980 année du patrimoine bicentenaire du Théâtre de Bordeaux (1780-1980), cat. exp., Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, mai - septembre 1980, Bordeaux, 1980.

Fontainebleau 1993

Danielle Denise (dir.), *Les tapisseries des Gobelins au Château de Fontainebleau*, cat. exp., Fontainebleau, Musée National du Château de Fontainebleau, juin-septembre 1993, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1993.

Ishikawa - Fukuoka - Chiba Sogo - Hokkaido Obihiro - Yamagata 1994

Claude Pétry (dir.), *De Tintoret à Manet. Chefs d'oeuvre du Musée des Beaux Arts de Nancy*, cat. exp., Ishikawa, Prefectural Museum of Art, Fukuoka, Art Museum, Chiba Sogo, Museum of Art, Hokkaido Obihiro, Museum of Art, Yamagata, Museum of Art, 1994, White Public Relations Co., 1994.

Lille 1968

Jacques Thuiller (dir.), *Au temps du Roi Soleil. Les peintres de Louis XIV (1660-1715)*, cat. exp., Lille, Palais des Beaux-Arts, février - avril 1968, Lille, Bulletin des Amis des Musées de Lille, 1968.

Munich 1983

Marcel Roethlisberger (dir.), *Im licht von Claude Lorrain. Landschaftmalerei aus drei Jahrhunderten*, cat. exp., Munich, Haus der Kunst, mars - mai 1983, Munich, Hirmer Verlag, 1983.

Nancy 2001

De l'An II au sacre de Napoléon : le premier musée de Nancy, cat. exp., Nancy, Musée des Beaux-Arts, novembre 2001 - mars 2002, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 2001.

Nantes 2011

Blandine Chavanne (dir.), *Le Théâtre des passions (1697-1759). Cléopâtre, Médée*,

Iphigénie..., cat. exp., Nantes, Musée des Beaux-Arts, février - mai 2011, Lyon, Fage Editions, 2011.

New York 1975

Mary L. Myers (dir.), *Architectural and ornament drawings. Juvarra, Vanvitelli, the Bibiena family & other italian draughtsmen*, cat. exp., New York, Metropolitan Museum, 1974, New York, 1975.

New York 1988

Elaine Evans Dee et Guy Walton (dir.), *Versailles. The View from Sweden*, cat. exp., New York, Cooper Hewitt Museum, février - mai 1988, New York, Cooper-Hewitt Museum, 1988.

Paris 1913

Exposition rétrospective de l'art des jardins en France du XVII^e siècle à la fin du XVIII^e, cat. exp., Paris, Palais du Louvre, mai - octobre 1913, Paris, Arts décoratifs, 1913.

Paris 1925

Henri Lapauze (dir.), *Exposition du paysage français de Poussin à Corot*, cat. exp., Paris, Palais des Beaux-arts, mai - juin 1925, Paris, Imprimerie Céré, 1925.

Paris 1950

Carl David Moselius et Roger-Armand Weigert (dir.), *Dessins du Nationalmuseum de Stockholm : collection Tessin et Cronstedt*, cat. exp., Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1950, Paris, Presses artistiques, 1950.

Paris 1968

Watteau et sa génération, cat. exp., Paris, Galerie Cailleux, mars - avril 1968, Paris, Presse Artistique, 1968.

Paris 1985

Guy Walton (dir.), *Versailles à Stockholm. Dessins du Nationalmuseum. Peintures, meubles et arts décoratifs des collections suédoises et danoises*, cat. exp., Paris, Institut culturel suédois - Hôtel de Marle, septembre - octobre 1985, Stockholm, Nationalmuseum, 1985.

Paris 1987

Elisabeth Foucart-Walter (dir.), *La collection A. P. De Mirimonde. Legs aux Musées de Gray et de Tours*, cat. exp., Paris, Musée du Louvre, novembre 1987 - avril 1988, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1987.

Paris 1994

Olivier Meslay, Arlette Serulaz, Barthélémy Jobert (dir.), *D'Outre Manche. L'art britannique dans les collections publiques françaises*, cat. exp., Paris, Musée du Louvre, septembre - décembre 1994, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1994.

Paris 2010

Jérôme de La Gorce (dir.), *Dans l'atelier des Menus plaisirs du roi. Spectacles, fêtes et cérémonies aux XVII^e et XVIII^e siècles*, cat. exp., Paris, Archives Nationales, janvier -avril 2011, Paris, Artlys, 2010.

Paris 2014a

Barbara Brejon de Lavergnée (dir.), *Dessins français du XVIIe siècle. Collections du département des Estampes et de la Photographie*, cat. exp., Paris, Bibliothèque Nationale de France, mars - juin 2014, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2014.

Paris 2014b

Bénédicte Gady (dir.), *Peupler les cieux. Les plafonds parisiens au XVIIe siècle*, cat. exp., Paris, Musée du Louvre, février-mai 2014, Paris, Le Passage, 2014.

Paris 2014c

Jean Vittet (dir.), *Les Gobelins au siècle des Lumières. Un âge d'or de la manufacture royale*, cat. exp., Paris, Galerie des Gobelins, avril - juillet 2014, Paris, Swan éditeur, 2014.

Paris 2014d

Christoph Martin Vogtherr (dir.), *De Watteau à Fragonard. Les fêtes galantes*, cat. exp., Paris, Musée Jacquemart-André, mars-juillet 2014, Bruxelles, Fonds Mercator, 2014.

Parme 1997

Da Barocci a Modigliani. Le collezioni del Musée des Beaux-Arts di Nancy, cat. exp., Parme, Palazzo Ducale di Colorno, mars - juin 1997, Milan, Skira, 1997.

Rome - Milan - Florence - Cortone 1978

Guido Del Borgo (dir.), *Disegni antichi. Architettura/scenografia/ornamenti*, cat. exp., Rome, Galleria Arco Farnese, avril 1978, Milan, Galleria Grassi Bernardi, mai 1978, Florence, Galleria Ventura, juin 1978, Cortone, Museo Comunale, août-septembre 1978, Milan, Electa Editrice, 1978.

Sceaux 2013

Dominique Brême (dir.), *1704. Le Salon, les arts et le roi*, cat. exp., Sceaux, Musée de l'île de France, Domaine départemental de Sceaux, mars-juin 2013, Cinisello Balsamo, Silvana, 2013.

Stockholm 1942

Eric Langenskiöld et Carl David Moselius (dir.), *Arkitekturritningar, planer och teckningar ur Carl Johan Cronstedts Fullerösamling*, cat. exp., Stockholm, Nationalmuseum, mars - avril 1942, Stockholm, Nationalmuseum, 1942.

Tours - Toulouse 2000

Les peintres du Roi. 1648-1793, cat. exp., Tours, Musée des Beaux-Arts, mars - juin 2000, Toulouse, Musée des Augustins, juin - octobre 2000, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 2000.

Venise - Montréal - Washington - Marseille 1999

Henry A. Millon (dir.), *Triumphes du baroque. Architecture en Europe. 1600 - 1750*, cat. exp., Venise, Palazzo Grassi, Montréal, Musée des Beaux Arts, Washington, National Gallery of Art, Marseille, Musée des Beaux-Arts, 1999, Paris, Hazan, 1999.

Versailles 1951

Charles Mauricheau Beaupré (dir.), *Musées Nationaux. Dessins du Nationalmuseum de Stockholm. Versailles et les maisons royales*, cat. exp., Versailles, Château de Versailles, juin - novembre 1951, Paris, Editions des Musées Nationaux, 1951.

Versailles 1963

Charles Le Brun. 1619-1690. Peintre et dessinateur, cat. exp., Château de Versailles, juillet - octobre 1963, Paris, Ministère d'Etat des Affaires culturelles, 1963.

Versailles 2013

Françoise Roussel-Leriché et Marie Petkowska Le Roux (dir.), *Le témoin méconnu. Pierre-Antoine Demachy (1723-1807)*, cat. exp., Versailles, Musée Lambinet, février - mai 2014, Paris, Magellan & cie, 2013.

York 1969

Philip Mercier, 1689-1760. An exhibition of paintings and engravings, cat. exp., York, City Art Gallery, juillet - septembre 1969, York, 1969.