

Le rococo est-il décoratif?

L'interrogation formulée dans le titre a toutes les apparences d'une fausse question, du moins d'une question inutilement polémique. Plus que tout autre style, le rococo appartient avec la force de l'évidence au monde de la décoration. De l'avis général, il lui est même consubstantiel. Aussi la période artistique qu'il désigne et qu'il ambitionne de caractériser, *grosso modo* la première moitié du XVIII^e siècle, est-elle perçue comme l'âge d'or de la décoration. Cette idée très largement répandue repose pourtant sur un ensemble de valeurs véhiculées par des discours fortement orientés, dont je me propose d'interroger l'arrière-plan idéologique. En affirmant que le style dominant de la période est avant tout *décoratif*, l'historiographie appuie en effet son raisonnement sur un principe discriminant : elle admet dans la foulée que la première moitié du XVIII^e siècle s'incarne moins bien dans les *arts majeurs*. Sur quels présupposés ce parti pris d'ordre qualitatif est-il fondé? Comment conditionne-t-il l'écriture de l'histoire de l'art? Ce questionnement m'amènera dans un premier temps à mettre en évidence les conséquences d'un tel raisonnement sur le traitement historiographique de la période, en particulier sur la constitution des corpus et la mise en récit. Dans un second temps, il s'agira de comprendre pourquoi et comment un tel système explicatif a été mis en place, en d'autres termes d'établir ses causes et ses modalités. À cette fin, j'examinerai les débats artistiques qui émergent en Europe dès les années 1740 et qui prennent, en France, une tournure particulièrement virulente. Au sein de ces discours, la décoration fait l'objet d'une redéfinition fondamentale. Les attaques répétées qui la visent conduisent à une dépré-

ciation progressive de la notion. Le statut privilégié dont celle-ci jouissait dans la littérature artistique est donc remis en question. Je postule que l'image que nous avons du XVIII^e siècle se cristallise en grande partie dans le sillage de ces controverses. Notre dépendance à leur égard se vérifie à travers l'association que nous établissons systématiquement entre la première moitié du XVIII^e siècle et la décoration. Une meilleure compréhension de ces débats hautement polémiques éclairera d'un jour nouveau les fondements des discours élaborés autour de la notion de rococo.

I. La décoration, expression artistique de second ordre

La première moitié du XVIII^e siècle occupe une place à part dans l'histoire des styles. Le caractère prétendument décoratif de son art, exprimé avec force dans le discours sur le rococo, n'y est pas étranger. La décoration, dans son acception courante, désigne en effet une forme artistique de second rang, que l'historien ou l'amateur, habitué à ne tenir en respect que le *grand art*, contemple avec suspicion voire avec mépris. La décoration dont on *affuble* l'architecture ou tout autre support – meubles, porcelaines, orfèvreries, etc. – est souvent synonyme de superficialité, voire de superfluité. Quelque chose de gratuit, de vain et de dérisoire semble par conséquent devoir généralement accompagner cette notion.¹

Ces idées structurent de façon impérieuse le discours dominant sur les arts aux XIX^e et XX^e siècles. Il suffit, pour s'en convaincre, de

consulter les dictionnaires et les études consacrées à la décoration ou aux nombreuses notions qui lui sont associées ou plus ou moins synonymes, telles l'ornement ou le décor, les arts mineurs, industriels, décoratifs ou appliqués. Ces termes et expressions définissent, en règle générale, un ensemble disparate d'artéfacts issus des arts mécaniques, donc distincts de ceux rangés dans la noble catégorie des Beaux-Arts. Alfred de Champeaux (1833–1903), auteur prolifique de la seconde moitié du XIX^e siècle et membre fondateur du Musée des arts décoratifs de Paris, rend compte de ce découpage du champ artistique dans *La Grande Encyclopédie*, publiée en trente et un tomes de 1886 à 1902 :

« L'art décoratif tel qu'on le comprend actuellement est distinct de la peinture, de la sculpture, de la gravure et de l'architecture ; il embrasse tout ce qui ressort de l'industrie et contribue à l'ornementation extérieure et intérieure de l'habitation, à l'ameublement et au vêtement de l'homme. Ce vaste programme renferme l'ensemble de la production industrielle ; il se sectionne en plusieurs subdivisions générales dont les plus importantes sont : la peinture décorative, l'ébénisterie, la céramique, la verrerie, l'émaillerie, la tapisserie, la ciselure, l'industrie des tissus, l'orfèvrerie et la joaillerie. »²

Ces « nombreuses applications de l'industrie artistique » se distinguent des « grands arts », « qui semblent en communication plus intime avec les lois de l'esthétique pure » et jouissent par conséquent, selon Champeaux, d'un statut supérieur. Le *grand art* est le fait de « l'artiste » ; les *arts décoratifs* relèvent de la compétence de « l'ouvrier ». ³ Dans les mêmes années, Aloïs Riegl (1858–1905) reprend une même distinction qualitative dans ses *Stilfragen* (1893), opposant les « dekorative Künste » à la « sogennante höhere Kunst ». ⁴ Paul Rouaix, dans le *Dictionnaire des arts décoratifs* (vers 1900), affirme pour sa part qu'il « y a dans le sens du mot décoration l'idée de quelque chose de surajouté, de superflu qui

indique bien que la décoration est et doit rester secondaire ». ⁵ Ce point de vue trouve son expression la plus radicale et la plus militante dans les écrits de certains architectes, critiques et théoriciens habituellement rassemblés sous la bannière du Modernisme. L'un des plus célèbres représentants de ce groupe est Adolf Loos (1870–1933). Ses écrits ont connu une grande fortune, en particulier celui qui associe, à travers la figure du sauvage, l'ornement au crime. *Ornament und Verbrechen* (1908) devient le credo de plusieurs générations d'artistes et d'amateurs, plus ou moins extrémistes. ⁶

Les historiographes du rococo ont pris l'habitude de s'insurger contre un système discriminant peu favorable à l'objet de leur étude. Afin de laver celui-ci des connotations négatives qui l'accompagnent, ils font souvent l'apologie de l'art de la première moitié du XVIII^e siècle et de son caractère décoratif présumé. Le discours qu'ils développent – ne leur en déplaît – reste néanmoins tributaire des structures conceptuelles qui dominent la pensée artistique des XIX^e et XX^e siècles. L'article « Rococo » de l'*Encyclopædia Universalis* le confirme. Ses auteurs font en effet de ce « genre décoratif », comme ils le qualifient, l'expression privilégiée des « arts dits mineurs, que l'on a souvent tendance à traiter avec quelque légèreté ». ⁷ Décrivant le même phénomène artistique, Daniel Rabreau déclare dans *Temps modernes*, un manuel d'histoire de l'art souvent donné à lire aux étudiants francophones : « s'il fallait vraiment chercher l'unité esthétique de cette période c'est, hors frontières, dans le mobilier et les arts appliqués (céramique, bronze, orfèvrerie) qu'elle apparaît le mieux ». ⁸ L'essence de la première moitié du XVIII^e siècle, port d'attache par excellence du rococo, serait à rechercher dans les périphéries du monde artistique, en marge du *grand art*. À la faveur d'un paradoxe, le centre serait là où habituellement on ne s'attend pas à le trouver. Ce décentrement serait l'une des spécificités de la période.

II. La décoration, pierre angulaire de l'histoire stylistique du XVIII^e siècle

Telle que formulée aux XIX^e et XX^e siècles, l'histoire stylistique du XVIII^e siècle est largement conditionnée par ce cadre conceptuel. Celui-ci structure non seulement le discours sur le rococo, mais aussi l'historiographie de son pendant antithétique, le néo-classicisme. Les deux styles dépendent en effet étroitement des présupposés qui fondent notre rapport à la décoration. Le dessin de leurs frontières, l'identification de leurs représentants et la constitution de leurs corpus en témoignent.

Le rococo, parce qu'il a été défini comme un style essentiellement décoratif, recrute de ma-

nière préférentielle son personnel parmi le petit peuple de l'art. Dans le domaine français et parisien, il mobilise ses troupes au sein de la maîtrise des peintres et des sculpteurs, l'Académie de Saint-Luc, souvent méprisée, et non auprès des prestigieuses Académies royales de Peinture et de Sculpture ou d'Architecture. Il est le style des maîtres, beaucoup moins celui des académiciens. Chez Fiske Kimball (1888–1955), l'essence ouvrière du rococo devient un élément fondamental dans l'écriture de son histoire.⁹ Les représentants du style – l'auteur en est convaincu – ne peuvent être que de basse extraction. Aussi, Pierre Lepautre (1652–1716), François-Antoine Vassé (1681–1736) et Jacques Verberckt (1704–1771) sont-ils présentés comme les



1 Jacques de Lajouë, *Fontaine de Neptune*, vers 1740, huile sur toile, 106 × 138 cm. Waddesdon Manor

principaux acteurs de son évolution. Jules Hardouin-Mansart (1646 – 1708) et Robert de Cotte (1656 – 1735), pour ne citer qu'eux, n'y ont guère contribué. Ils auraient même, selon Kimball, entravé le développement du style. Par conséquent, pour reconstituer la véritable histoire du rococo, comme l'affirme l'auteur : « It [...] becomes vital to penetrate the official façade of the Bâtiments, which have masked in anonymity the personalities of all subordinates. Was it really to the great functionary [...] or to other men, more modest in rank, that we should attribute the initiative in artistic creation? »¹⁰

La question est rhétorique. Le rococo, style *décoratif*, appartient de plein droit aux dessinateurs et aux sculpteurs employés par les Bâtiments du roi, non pas aux architectes, c'est-à-dire à ceux qui, en principe, dirigent l'institution. En faisant passer les *petites mains* sur le devant de la scène, Kimball tend par conséquent à réduire l'importance des *grands* dans l'histoire du rococo, voire à les exclure. Il ne fait que s'aligner, en cela, sur le discours dominant. En effet, dans l'historiographie consacrée au XVIII^e siècle, les *grands noms* ne sont pas associés au rococo, mais au néo-classicisme, style par excellence des académiciens, des penseurs, des intellectuels et des théoriciens ; style des Jacques-Louis David (1748 – 1825), des Diderot (1713 – 1784) et des Winckelmann (1717 – 1768).

De ce fait, le rococo entretient une relation ambiguë avec les *arts majeurs* ou les *Beaux-Arts*. Un style essentiellement *décoratif* doit-il accueillir en son sein les productions de cette *noble* catégorie ? La plupart des auteurs expriment à cet égard quelques doutes, voire y sont franchement défavorables. Anthony Blunt (1907 – 1983), par exemple, préconise un emploi des plus restrictifs du qualificatif « rococo » dans le domaine de l'architecture. Il le réserve principalement à certains spécimens allemands, qui se caractérisent par la dissolution générale des formes et des structures, par l'absence d'ordres d'architecture ou par un traitement *décoratif* de ceux-ci.¹¹ Dans



2 Germain Boffrand (architecture) et Charles-Joseph Natoire (peinture), salon ovale de l'hôtel de Soubise, 1735 – 1739. Paris

une même perspective, l'expression « peinture rococo » n'est que peu usitée, du moins pour la forme la plus *haute* de cet art. N'est-elle pas une contradiction dans les termes ? La peinture, en raison de la *dignité* dont elle est investie, semble devoir *naturellement* se distancer d'un style souvent perçu comme trivial. Antoine Watteau (1684 – 1721), considéré à la fois comme un *grand* peintre et un représentant du rococo, est l'exception qui confirme la règle. De manière générale, en effet, l'usage de ce qualificatif stylistique se restreint à la *peinture décorative*, notamment à l'œuvre de certains peintres d'architecture, comme celui de Jacques de Lajoüe (1686 – 1761), un peintre de talent particulier.¹² L'ornement dominerait suffisamment ses compositions pour les éloigner de la *grande peinture* (fig. 1).¹³ Certaines œuvres de Charles-Joseph Natoire (1700 – 1777),



3 Jean-Honoré Fragonard, *L'Escarpolette*, 1767, huile sur toile, 81 × 64 cm. Londres, Wallace Collection

entre autres le cycle de Psyché installé dans les écoinçons du salon ovale de l'hôtel de Soubise, sont elles aussi souvent qualifiées de rococo (fig. 2). De telles peintures sont en effet tributaires du cadre architectural qui les reçoit, donc d'un parti *décoratif* général.¹⁴ Jean-Honoré Fragonard (1732 – 1806), pour sa part, est fréquemment présenté comme le parangon du style, bien que sa période d'activité en fasse un peintre de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Une reproduction de *L'Escarpolette* orne la plupart des ouvrages consacrés au rococo (fig. 3).¹⁵ L'artiste peindrait principalement pour les boudoirs et les petites maisons, comme on le répète à l'envi, donc pour des lieux indignes de la *grande peinture*. Les frères Goncourt associent son œuvre à différentes parties de la décoration intérieure.

« Ses petits tableaux s'élèvent, écrivent-ils, au ciel du XVIII^e siècle, un ciel de plafond : l'Olympe de Louis XV ».¹⁶ « Il encadre l'ovale [de ses tableaux] dans le cercle de fleurs d'un miroir d'alcôve ».¹⁷ Assurément, concluent-ils, la « grande peinture [...] n'était pas son vrai domaine ».¹⁸ François Boucher (1703 – 1770) occupe une place moins évidente dans l'historiographie du rococo, mais reste à côté de Fragonard l'un de ses représentants majeurs. Les reproches formulés à son égard par les critiques du XVIII^e siècle, notamment par Diderot, servent d'arguments pour le ranger dans la catégorie des peintres légers, avant tout attentifs à bien accorder leurs œuvres à la décoration intérieure, aux couleurs des boiseries et des textiles.¹⁹ L'association de Boucher au rococo a toutefois heurté de nombreux his-



4 Les frères Rousseau, *boudoir de Marie-Antoinette*, 1788. Château de Fontainebleau



5 Jean-Henri Riesener, *secrétaire à abattant* livré pour le cabinet doré de Marie-Antoinette à Versailles, 1783, 144,8 × 109,2 × 40,6 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art

toriens de l'art. Qualifier un peintre de rococo revient en effet à bien des égards à le disqualifier. Aussi un colloque récent s'est-il donné pour mission de *repenser Boucher*. Pour faire de lui un peintre presque *respectable*, il fallait le laver du soupçon de n'avoir été qu'un peintre *décoratif*.²⁰

À l'inverse du rococo, le néo-classicisme exclut en principe de ses corpus tout ce qui se rapporte de trop près à la décoration. L'œuvre néo-classique idéale doit briller par son caractère d'œuvre d'art autonome. Elle doit être assez détachée des contingences pour revendiquer une forme d'*immortalité*. Par conséquent, un grand nombre d'objets produits dans la seconde moi-

tié du XVIII^e siècle, parfois même ceux prétendument conçus à l'antique, se voient d'emblée écartés des rangs du néo-classicisme. Les commandes de Marie-Antoinette, dans les années 1770 et 1780, en sont de bons exemples. Ni le boudoir du château de Fontainebleau, ni les commodes et secrétaires livrés par Jean-Henri Riesener (1734–1806), au monogramme de la reine, ne semblent *pleinement* dignes de cette catégorie stylistique exclusive (fig. 4–5). Hugh Honour (1927–2016), auteur du célèbre *Neo-Classicism* (1968), s'exprime au sujet de cette classe d'artefacts : « These objects [...] exploited the cult of antiquity for purely decorative ends. They really perpetuate *ancien régime* Rococo taste in antique fancy dress. Attractive by-products of a hybrid Rococo-Neo-classicism, they represent a vision of the ancient world only superficially different from that of the earlier eighteenth century, which was modified but not radically altered by new attitudes. »²¹ Le néo-classicisme, en raison des idéaux qui le fondent, tend à rejeter de tels objets, jugés impurs. Honour les considère comme les produits abâtardis d'un rococo retardataire. Tirillés entre deux pôles en principe irréconciliables, ces artefacts sont en quelque sorte réduits à s'inscrire dans un entre-deux stylistique. L'histoire de l'art les condamne donc à l'indétermination. Elle les relègue dans une catégorie aux contours incertains, à cheval entre le rococo et le néo-classicisme, relevant des deux styles à la fois, mais n'appartenant en propre à aucun d'eux.

De nombreux auteurs divisent par conséquent le XVIII^e siècle en deux essences antithétiques, qui se distinguent en grande partie l'une de l'autre par leur rapport respectif à la décoration. En fonction de ce critère discriminant, la première moitié du siècle se voit associée au *travail des petites mains*; la période désignée par le néo-classicisme au *génie des grands artistes*. Cette logique manichéenne véhicule une image caricaturale du siècle, réduisant en système un contexte artistique complexe.²² Comment ce dis-

positif discursif a-t-il été élaboré? Comment la décoration en est-elle venue à constituer l'une des clefs de lecture majeures de l'économie stylistique de cette période artistique? Aucun autre siècle ne présente ce type d'articulation.

Les discours sur le rococo et le néo-classicisme empruntent largement leurs structures de pensée aux débats polémiques sur l'art qui agitent le Siècle des Lumières. Une bonne compréhension de l'historiographie passe donc nécessairement par l'analyse de ces controverses. Les protagonistes de celles-ci sont mus par des intérêts et des enjeux variés, mais ont pour dénominateur commun le désir d'une régénération artistique. Leur action militante vise en premier lieu la décoration, en particulier celle de la première moitié du siècle, qu'ils stigmatisent en raison de ses dérives présumées et rejettent en faveur d'un art plus *digne*. Au cours du débat, ils vont non seulement ternir la réputation de la décoration dans son ensemble, et faire d'elle la catégorie dépréciée que nous connaissons aujourd'hui, mais aussi jeter les fondations de la polarisation qui caractérise l'histoire stylistique du XVIII^e siècle.

En dépit des nombreuses études consacrées à la littérature artistique du XVIII^e siècle, les circonstances de ces controverses restent encore à éclaircir. Une compréhension critique de celles-ci ne peut se fonder que sur le croisement de discours fort variés, allant de la théorie architecturale à la critique picturale, en passant par des écrits philosophiques.²³ Une présentation détaillée de la crise que connaît la décoration au XVIII^e siècle dépasserait toutefois de beaucoup les limites de cette étude. Je me contenterai par conséquent d'en esquisser les contours.²⁴

III. La décoration, catégorie noble de l'ancienne théorie architecturale

Les discours développés aux XIX^e et XX^e siècles contrastent fortement avec celui de l'ancienne théorie artistique, particulièrement de la théorie

architecturale. La tradition vitruvienne tient en effet la décoration en haute estime et la considère comme l'une de ses catégories les plus nobles. Auréolée de prestige, elle occupe, au sein de la hiérarchie des arts, l'une des premières places. Ce point de vue est encore largement partagé par la plupart des auteurs au XVIII^e siècle. Etienne Souriau, dans l'article « Décor » de son *Vocabulaire d'esthétique* (1990), rend compte de cette position privilégiée. L'étymologie du terme, écrit-il, « renvoie au verbe latin *decere* : convenir, être séant. Il apparaît donc que le décor peut se poser comme une nécessité adéquate ».²⁵ Loin de suggérer le superflu, l'inutile et le factice, cette notion exprime par conséquent, pour reprendre la définition d'Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755–1849), « ce que nous entendons en architecture par bienséance »,²⁶ littéralement ce qui *sied bien*, ce qui est approprié. En d'autres termes, la décoration, synonyme d'excellence, est affaire de convenance.²⁷ Elle permet de distinguer l'*architecture*, destinée à honorer les grands et leurs institutions, de la *simple maçonnerie*, expression *triviale* de l'art de bâtir.²⁸ Cette qualité est systématiquement mise en avant dans la théorie architecturale, notamment dans les écrits de Jacques-François Blondel (1708–1774).²⁹

Dans son acception ancienne, la décoration recouvre un champ très vaste. Elle concerne à la fois l'extérieur et l'intérieur des édifices, mais aussi leur entourage, les jardins, les places et les rues. Elle rassemble des objets fort variés : les ordres d'architecture, principe structurant des façades, la peinture et ses nombreux genres, la sculpture, figuriste ou d'ornement, les produits des manufactures et d'un ensemble hétéroclite de métiers, par exemple la menuiserie, l'ébénisterie, le travail du bronze ou l'orfèvrerie. Au sein de cette vaste catégorie, on reconnaît certes de nombreux degrés de qualité, de la plus haute à la plus basse, des talents universels aux talents particuliers, mais les objets qu'elle regroupe sont liés entre eux par une

fonction commune, celle d'embellir le bâti et de lui conférer de la dignité. Dans son principe, la décoration fédère donc ce que les catégories instaurées au XIX^e siècle séparent : elle réunit au sein d'un même système des artefacts ultérieurement rattachés soit aux Beaux-Arts soit aux arts décoratifs.

Les auteurs des traités exhortent les commanditaires à confier la conception de cette partie essentielle de l'architecture et la surveillance de sa mise en œuvre à l'architecte, seul susceptible, à leur avis, de s'en charger avec succès. Grâce à son *génie* et à ses vastes connaissances, à la fois théoriques et pratiques, il doit être en mesure de mener à bien cette entreprise complexe, en faisant « un alliage judicieux de tout ce qui est capable de concourir à la perfection d'une décoration, afin que de son tout ensemble il résulte une vraie beauté ». ³⁰ Dans une maison conçue par un bon architecte : « La vue des lieux nous rend compte, pour ainsi dire, prétend Blondel, des symboles & des allégories qu'offre à l'Architecture le ministère de la Peinture & de la Sculpture, les tons des marbres, l'application des bronzes, la forme des meubles, le choix des étoffes ; & c'est alors que l'on conçoit que l'Architecte a présidé par-tout ; que par-tout il a sçu soumettre les Beaux-Arts à son génie, & que tous se sont venus ranger sous ses lois avec d'autant plus de prudence, qu'ils ont tous acquis séparément un nouvel éclat dont ils auroient été privés, s'ils eussent été isolés & dépouillés des secours mutuels qu'ils se prêtent les uns aux autres, lorsqu'ils se trouvent réunis par un habile Maître [...] ». ³¹ Dans la théorie architecturale ancienne, la décoration, en raison de la noblesse dont on l'investit, n'est donc pas l'affaire des hommes de métier en premier lieu, c'est-à-dire des *petites mains*, comme elle le sera dans les discours développés aux XIX^e et XX^e siècles. De l'avis des auteurs des traités, les ouvriers, par définition incompétents, doivent travailler dans un esprit d'obéissance et de subordination, sous la stricte supervision de l'architecte. ³²

IV. Le procès de la décoration au XVIII^e siècle

Malgré la primauté dont elle jouit, la décoration a toujours été la cible de critiques. Les commentateurs craignent la prolifération incontrôlée de l'ornement, qu'ils jugent nuisible à l'architecture. On peut remonter la trace de ce discours jusqu'à Vitruve. ³³ L'auteur antique s'insurge en effet contre certains ornements peints qu'il juge déraisonnables. Les termes de son propos sont ensuite repris, dès la Renaissance, pour stigmatiser les grotesques et toutes formes artistiques réputées extravagantes. ³⁴ Vers 1740, toutefois, ce discours tend à se durcir. Des voix réprobatrices expriment à l'égard de la décoration une méfiance nouvelle. Les attaques sont de plus en plus fréquentes et virulentes. À mon sens, ces opérations discursives – qui ressemblent parfois à une véritable campagne de dénigrement – ont largement contribué à jeter le discrédit sur cette ancienne catégorie noble de la théorie artistique. Le discours dominant des XIX^e et XX^e siècles et, dans son prolongement, le discours sur le rococo et le néo-classicisme, témoignent du processus de dépréciation qu'elle a subi.

Toujours cité, le texte sans doute le plus célèbre de ce corpus critique est la « Supplication » de Charles Nicolas Cochin (1715 – 1790), publiée sous la forme d'une « plaisanterie tout-à-fait instructive [...] d'un Artiste du premier mérite & de la plus grande réputation », dans le *Mercur de France* en 1754. ³⁵ À lui seul, cet article en est venu à symboliser la réaction des *défenseurs du bon goût* contre les prétendues dérives de la décoration dans la première moitié du XVIII^e siècle. S'adressant aux maîtres et ouvriers de son temps, « Orfèvres, Ciseleurs, Sculpteurs en bois pour les appartemens & autres », l'auteur ironise : « Soit très-humblement représenté à ces Messieurs, que quelques efforts que la Nation Française ait fait [*sic*] depuis plusieurs années pour accoutumer sa raison à se plier aux écarts de leur imagination, elle n'a pû y parvenir entièrement : ces Messieurs sont donc suppliés de vouloir bien dorénavant

observer certaines règles simples, qui sont dictées par le bon sens, & dont nous ne pouvons arracher les principes de notre esprit. Ce seroit un acte bien méritoire à ces Messieurs, que de se prêter à notre foiblesse, & nous pardonner l'impossibilité réelle où nous sommes de détruire, par complaisance pour eux, toutes les lumieres de notre raison.»³⁶

Cochin regrette par exemple que certains orfèvres changent, comme il l'affirme, la « destination des choses » : « un chandelier doit être droit & perpendiculaire pour porter la lumiere, & non pas tortué, comme si quelqu'un l'avait forcé ; [...] une bobèche doit être concave pour recevoir la cire qui coule, & non pas convexe pour la faire tomber en nappe sur le chandelier [...] ».³⁷ Ce passage est souvent rapproché, dans l'historiographie, d'un candélabre dessiné par Juste-Aurèle Meissonnier (1695 – 1750), œuvre emblématique, s'il en est, du discours sur le rococo (fig. 6).³⁸ Cochin énumère ensuite plusieurs « inventions [...] ridicules » qu'il rejette : les lambris chantournés et, de manière générale, toutes les formes irrégulières et disproportionnées, les « palmiers » qui ornent les appartements en nombre, les « herbagés, ailes de chauve-souris, & autres miseres qui sont en usage », en somme toute une « abondance d'ornemens tortueux & extravagans » qui, selon l'auteur, déshonorent les intérieurs de son temps. Il regrette enfin, à la suite de Voltaire, l'abandon du grand « goût [...] du siècle passé », c'est-à-dire du *Siècle de Louis XIV*, référence ultime, aux côtés d'une Antiquité fantasmée.³⁹

De très nombreux textes au contenu similaire pourraient être invoqués.⁴⁰ Dans ses *Lettres* (1745), l'abbé Le Blanc (1707 – 1781) se désole par exemple des pratiques de certains artistes de son temps : « Ils ne suivent plus aucun ordre, aucune vraisemblance dans leurs Productions. Ils entassent avec confusion des Corniches, des Bases, des Colonnes, des Cascades, des Joncs, des Rochers ; dans quelque coin de ce Cahos, ils placeront un Amour épouvanté, & sur le tout, ils feront regner une Guirlande de fleurs. Voilà ce



6 Gabriel Huquier, d'après Juste-Aurèle Meissonnier, *candélabre*, vers 1745, estampe. Londres, Victoria and Albert Museum

qu'on appelle des Desseins d'un nouveau Gout. Ainsi pour avoir passé le terme, nous sommes revenus à la barbarie des Goths.»⁴¹

Si les auteurs de ces textes déplorent les extravagances auxquelles certains artistes se laissent aller, ils ne s'attaquent toutefois pas à la décoration en elle-même et ne la remettent donc pas fondamentalement en cause. Ils militent simplement pour une réforme partielle de celle-ci. Aussi, leur discours va-t-il jusqu'à tolérer, voire même prôner, un type de décoration qui reste *agréable*. Blondel, par exemple, se fait systématiquement l'avocat du compromis. Il défend cette

attitude conciliante dans les *Observations générales sur la décoration intérieure* (1762), à une époque où le goût tend à privilégier des lignes plus droites et des formes plus simples : « Le genre mâle que la plupart de nos architectes cherchent aujourd'hui à donner à nos ornemens, leur a semblé néanmoins ne pas devoir exiger ce caractère de pesanteur que nos anciens ont affecté dans les dedans des appartemens, ni cette prodigalité de petites parties que nous avons [...] reprochée à la plupart de nos sculpteurs en bois, mais un juste milieu entre ces deux excès, parce qu'ils ont senti enfin que les décorations intérieures doivent être agréables [...]. »⁴² La notion de convenance est ici au centre des préoccupations de l'auteur. Une décoration intérieure trop *austère* ne serait pas appropriée à sa destination. La décoration doit en effet, du moins selon l'avis de Blondel, assurer un cadre de vie plaisant aux personnes qui s'en entourent. Le discours des *défenseurs du bon goût* est donc des plus mesurés. De manière générale, on désire simplement que les dérives cessent. À cette fin, on invite les architectes à reprendre le contrôle de la décoration. Depuis le début du XVIII^e siècle, ceux-ci se seraient en effet accoutumés, dans ce domaine, à garder la « la tête tournée », comme l'affirme *L'homme du monde éclairé par les arts* (1774), œuvre commune de Blondel et de Jean-François de Bastide (1724–1798).⁴³ En d'autres termes, on reproche aux architectes d'avoir laissé trop de liberté aux différents corps de métier actifs sur les chantiers.

Un autre discours, plus dogmatique, coexiste et s'entremêle avec celui des Cochin, des Le Blanc et des Blondel. Ce discours émane des amateurs de peinture, mais également de certains peintres qui se font une haute idée de leur art. Ensemble, ils entrent ouvertement en guerre contre la décoration en général. Ils voient d'un très mauvais œil que des œuvres picturales puissent être sujettes à un cadre architectural, donc limitées par celui-ci. L'idée qu'une peinture doive cohabiter avec des meubles, des bronzes, des marbres, en somme avec des artéfacts produits par des

hommes de métier, ou pire qu'une peinture doive s'assujettir à ces artéfacts, leur devient insupportable. Ils ne peuvent souffrir que les productions de cet art, à leurs yeux si noble, doivent entrer en concurrence avec des productions jugées mineures, voire fassent partie d'un ensemble où celles-ci dominent. En revendiquant l'émancipation de la peinture, ils s'attaquent de ce fait aux fondements mêmes de la décoration. Comme le rappelle Claude-Henri Watelet (1718–1786), l'« art de la décoration est partagé en une infinité de branches libérales et mécaniques ». ⁴⁴ En s'insurgeant contre le voisinage de ces branches mécaniques, au nom du caractère libéral de la peinture, les défenseurs de l'autonomie de cet art déconstruisent littéralement ce qui définit la décoration.

Les discours sur l'autonomie de la peinture, tout comme la critique de l'ornement extravagant, ne sont pas nouveaux. Leon Battista Alberti (1404–1472), parmi les premiers, a exprimé de telles velléités dans son *De Pictura* (1435/1436). Au XVIII^e siècle, toutefois, le ton devient plus intransigeant et les revendications plus radicales. Les enjeux de cette lutte se cristallisent autour de la figure du dessus-de-porte.⁴⁵ Celle-ci devient emblématique de la place prétendument indigne que l'on attribue à la peinture au sein de la décoration. Le sentiment d'injustice qui habite certains peintres s'exprime dans une lettre de Charles-Joseph Natoire adressée à Antoine Duchesne à l'occasion du concours de 1747, institué par Le Normant de Tournehem (1684–1751), directeur général des Bâtiments du roi.⁴⁶ La correspondance des deux hommes offre un aperçu des débats entourant à l'époque la peinture d'histoire, les conditions de sa mise en œuvre et les contradictions auxquelles les peintres sont confrontés. Malgré une orthographe et une syntaxe déplorables, le propos de Natoire reste limpide : « Pour nous presentement, pauvres modernes, on nous veut accabler des grief de nos antien, sil en ont eu, et apres nous avoir reduit à nous ucher sur des portes, lieux soeuls ou nous

pouvons faire briller nos talans, on veut que dans pareilles places onteuse nous donions lessort a toute ses belles idées. Voudroit on que nous fassions l'histoire dun prince en pareille place ? Cela ne me paroîtroit pas d'essan. Le public, plus raisonnable, nous demande pour les mêmes lieux des sujet agréables, et depuis que je suis a Paris on ne ma jamais demandé ote chose. Il nait pas etonnant que nous nayons pas un peut fatigué ce genre, mais nous nen sommes pas la cause. Ensuite de quoy les formes bisares, les couleurs non propres à faire vouloir les tableau, en un mot mille assujettissement desagréable, voilà pourtant sur quoi nous roulons, et nos tableau son moins regardé comme tableau que comme une sorte de meuble qui peut se lier avec toute lajustement bisare de lapartemens. Sest pourquoy tel fait faire des dessus de porte à la chinoise ou bien dote en camayeux de toute couleur et nous voyons nos habille peintre du temps ocupé à ce fanatisme de peinture, tel est limconstance frocoise. »⁴⁷

Natoire déplore ce qu'il perçoit comme un mauvais traitement. Il lui paraît indigne que la peinture soit tributaire de fins qui lui sont extérieures, c'est-à-dire qu'elle doive s'assujettir à un parti décoratif qui la détermine en partie. Cette idée va être reprise très fréquemment, au point de devenir un lieu commun. Étienne La Font de Saint-Yenne (1688 – 1771), dans ses *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (1747), se désole devant le succès des glaces. Selon l'auteur, ceux-ci exilent « des appartemens le plus beau des Arts, à qui l'on a laissé pour azile que quelques misérables places à remplir, des dessus de portes, des couronnemens de cheminées & quelques trumeaux de Glace raccourcis par œconomie ». ⁴⁸ En langue allemande, Johann Joachim Winckelmann se plaint lui aussi du sort réservé à la peinture : « Die Gemälde an Decken und über den Thüren stehen mehrentheils nur da, um ihren Ort zu füllen, und um die ledigen Plätze zu decken, welche nicht mit lauter Vergoldungen können angefüllt werden ». ⁴⁹

Ces critiques, inlassablement répétées, vont progressivement fragiliser le système de la décoration et conduire à la dépréciation de celle-ci. Le glissement sémantique s'opère d'abord dans le discours sur la peinture, avant de se généraliser, comme nous l'avons vu, dans le discours sur les arts aux XIX^e et XX^e siècles. Les connotations péjoratives s'affirment entre autres à travers la redéfinition de certaines expressions ou notions, notamment celle de « décorateur ». Ce terme qualifie traditionnellement l'ordonnateur de décorations de théâtre, de fêtes publiques, de pompes funèbres ou de processions. Pour se charger avec succès de ses tâches, le décorateur doit, comme l'affirme l'*Encyclopédie*, être « expérimenté dans le dessein, la peinture, la sculpture, l'architecture, & la perspective ». ⁵⁰ À partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'acception change et se resserre. Le terme tend en effet, du moins dans les discours sur la peinture, à ne plus désigner que le peintre chargé de la décoration intérieure que l'on rémunère à la toise, c'est-à-dire à la manière d'ouvriers pratiquant un art mécanique. Tel est le cas dans le dictionnaire de Quatremère de Quincy. ⁵¹ L'auteur y associe en outre le décorateur à une notion connotée négativement, celle de caprice, ⁵² caractérisant un art sans règle, donc sans fondement rationnel. ⁵³ En parallèle émerge l'expression « peinture en décoration », désignant une sous-catégorie de la peinture, relevant d'un talent particulier et non universel, comme la peinture d'histoire. Le comte d'Angiviller (1730 – 1809) la définit dans une lettre adressée à Jean-Baptiste Marie Pierre (1714 – 1789), le 27 juillet 1785, dans le cadre d'un vaste débat au sujet du statut du peintre Tassart, qui se définit lui-même comme un représentant de cette catégorie inférieure : « entre nous, écrit le directeur des Bâtimens du roi, qu'est-ce qu'est en général un peintre en décoration, sinon un peintre à la grosse brosse ». ⁵⁴ À travers de telles expressions se lit par conséquent le mépris que la décoration commence à susciter au XVIII^e siècle, au sein des discours sur la peinture.

V. Conclusions

Les écrits de Cochin et de La Font de Saint-Yenne, entre autres, ont fortement agi sur la perception de la décoration. Sous la pression de leurs idées, l'ancienne catégorie vitruvienne est remise en cause et commence à se désagréger. Sa primauté est contestée et de nouveaux regroupements symboliques naissent de ses cendres. Le XIX^e siècle, organisant les artefacts en deux catégories opposées – Beaux-Arts et arts décoratifs –, institutionnalise cette mutation paradigmatique, confirmant ainsi le triomphe des idées véhiculées par les discours critiques du siècle précédent. La décoration, avant d'être vidée de sa substance et de finir par se confondre avec les arts décoratifs, c'est-à-dire une catégorie subalterne de la hiérarchie artistique, connaît cependant d'importantes fluctuations. Le XVIII^e siècle, tiraillé entre rupture et continuité, en fait l'arène d'un combat qui oppose différentes représentations de l'art, autour de questions de statut, de distinction et de préséance. Les controverses qui la prennent pour objet renvoient l'image d'une notion en pleine mutation, polysémique, résistant à toute définition simple.

Faire des corpus du rococo les représentants par excellence de la décoration au XVIII^e siècle, selon le système explicatif prôné dans l'historiographie, revient par conséquent à gommer la complexité qui caractérise cette notion à l'époque et à lui appliquer une grille de lecture développée ultérieurement. La décoration ne constitue pas encore au XVIII^e siècle, sinon dans l'esprit de certains polémistes ou dans des situations spécifiques, une expression artistique de dignité secondaire. Elle n'est pas encore prioritairement associée aux arts mécaniques ni au travail des *petites mains*. Si l'on tient compte des définitions encore largement en vigueur au XVIII^e siècle, les objets que l'on a pris l'habitude de qualifier de rococo ne relèvent en vérité que d'une catégorie particulière de la décoration, équivoque qui plus est, regroupant des artefacts

jugés capricieux et extravagants, c'est-à-dire peu conformes aux règles fondamentales de la *bonne* architecture.

S'il paraît hasardeux d'ériger les corpus du rococo en parfaits représentants de la décoration de leur temps, il ne l'est pas moins de voir dans les objets qu'ils recouvrent l'essence même de la première moitié du XVIII^e siècle. Adopter un tel point de vue revient en effet tacitement à cautionner la vision de l'histoire de l'art véhiculée par les textes critiques eux-mêmes, donc à faire siennes leurs idées polémiques. À travers leurs discours, les promoteurs d'une régénération artistique et les défenseurs de l'autonomie de la peinture brossent, dans l'ensemble, un portrait négatif de l'art de leur temps, à savoir *grosso modo* de la première moitié du XVIII^e siècle. Pour les uns, celui-ci se réduit à la *mauvaise* décoration, œuvre d'hommes de métier incompetents. Pour les autres, il se caractérise par une dégénérescence et un avilissement prononcés de la peinture et des arts *nobles*. Les polémistes, afin de mieux faire valoir leurs revendications et leurs espoirs, se construisent un ennemi facilement identifiable, qui leur sert de bouc émissaire. Dans le système binaire qu'ils élaborent, il n'y a guère de place que pour l'art qu'ils rejettent et celui, régénéré, qu'ils appellent de leurs vœux. Leurs discours, comme toute rhétorique polémique, divisent. L'image qu'ils produisent est le fruit d'un nivellement radical de l'art de la première moitié du siècle. Instrumentalisé et essentialisé, celui-ci se voit à bien des égards réduit à servir de repoussoir dans le procès mené contre la décoration.

Les historiens et théoriciens du rococo, dans leur construction de l'histoire artistique du XVIII^e siècle, exploitent largement les structures discursives des polémistes. Ainsi définissent-ils systématiquement les corpus du style à partir des objets décrits – et décriés – par ceux-ci. La première moitié du XVIII^e siècle est par conséquent présentée comme la période des « aîles de chauve-souris », des « Rocailles » – pour re-

prendre un postulat de Blondel⁵⁵ –, des dessus-de-portes et, plus généralement, des productions des hommes de métier, c'est-à-dire des *petites mains*. Par opposition, les historiographes du néo-classicisme désignent la période qu'ils étudient comme celle d'un art régénéré, fruit du *génie* des *grands* artistes. Le modèle forgé par les écrits critiques conditionne par conséquent, à travers l'histoire des styles instituée au XIX^e siècle, notre perception de la période. Les corpus du rococo et du néo-classicisme sont tributaires d'une sélection orientée. De tels regroupements nous amènent à considérer l'art de la période à travers le filtre des enjeux idéologiques animant les discours polémiques qui émergent dans les années 1740. Selon le dispositif stylistique qui en découle, Lajoüe et les Slodtz seraient plus en phase avec leur temps que Jean Restout (1692 – 1768) et Edme Bouchardon (1698 – 1762) ; Lepautre, Vassé et Verberckt, pour reprendre la thèse de Kimball, apparaissent comme de meilleurs représentants de la première moitié du XVIII^e siècle qu'Hardouin-Mansart et Robert de Cotte. De même, la façade *mâle* de l'église de Saint-Sulpice, conçue par Jean Nicolas Servandoni (1695 – 1766) dans les années 1730 – 1740, est souvent perçue comme le précurseur des *sévérités néo-classiques* à venir (fig. 7) ; inversement, les productions *décoratives* de la seconde moitié du XVIII^e siècle sont considérées comme moins représentatives de l'*essence* de la période que les peintures d'un Jacques-Louis David. Selon la logique implacable d'un système fondé sur des polarisations réductrices, nombre d'objets sont déclarés atypiques du temps qui les a vus naître et se voient par conséquent souvent condamnés, au sein de l'histoire des styles, à faire figure d'*outsiders*. Si notre appréhension des œuvres produites



7 Jean-Nicolas Servandoni, *Eglise Saint-Sulpice*, 1730 – 1740. Paris

au XVIII^e siècle reste aujourd'hui tributaire des clivages mis en place par les polémistes, l'historiographie consacrée à la période hérite également de quelque chose du mépris distillé dans leurs discours. Qu'on le veuille ou non, cette attitude condescendante rejaillit en effet sur le statut de la première moitié du XVIII^e siècle dans son ensemble. Celle-ci porte les stigmates, non seulement des attaques dirigées contre les objets qui forment aujourd'hui les corpus du rococo, mais aussi de l'opprobre cristallisé autour de la notion de décoration de façon plus générale.

- 1 Sur le statut de la décoration, voir, entre autres : Jacques Soullillou, *Le décoratif*, Paris, 1990 ; Antoine Picon, *Ornament. The Politics of Architecture and Subjectivity*, Chichester, 2013.
- 2 Alfred de Champeaux, Arts décoratifs, dans : *La Grande Encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences, des lettres, et des arts, par une société de savants et de gens de lettres*, 31 t., Paris, 1886 – 1902, t. 3, 1153.
- 3 Ibidem.
- 4 Aloïs Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, 1893, V.
- 5 Article « Décoration », dans : Paul Rouaix, *Dictionnaire des arts décoratifs*, Paris, vers 1900, 353.
- 6 Adolf Loos, Ornament und Verbrechen, dans : idem, *Sämtliche Schriften*, Vienne/Munich, 1962, 276 – 288. Sur les circonstances de l'élaboration de ce texte, voir, entre autres : Christopher Long, The Origins and Context of Adolf Loos's « Ornament and Crime », dans : *Journal of the Society of Architectural Historians*, 2, 2009, 200 – 223.
- 7 Georges Brunel, François H. Dowley et Pierre-Paul Lacas, article « Rococo », dans : *Universalis éducation. Encyclopædia Universalis*, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/rococo/> (dernier accès 26 avril 2016).
- 8 Claude Mignot et Daniel Rabreau (dir.), *Temps Modernes, XV^e – XVIII^e siècles*, Paris, 1996, 437.
- 9 Fiske Kimball, *The Creation of the Rococo*, New York, 1943. Manifestement dans le but d'accentuer le lien que l'auteur établit entre rococo et décoration, la réédition de l'ouvrage proposée par Dover/Constable, en 1980, modifie légèrement le titre original : *The Creation of the Rococo* devient *The Creation of the Rococo Decorative Style*.
- 10 Kimball 1943 (note 9), 36.
- 11 Anthony Blunt, *Some Uses and Misuses of the Terms Baroque and Rococo as Applied to Architecture*, Londres, 1973, 25 – 33.
- 12 Sur la question des talents particuliers et universels, centrale dans les discours sur les arts au XVIII^e siècle, voir : Christian Michel, *L'Académie royale de Peinture et de Sculpture. La naissance de l'école française*, Genève, 2012.
- 13 Sur Lajoüe, voir : Marianne Roland Michel, *Lajoüe et l'art rocaille*, Neuilly-sur-Seine, 1984.
- 14 Susanna Caviglia-Brunel, *Charles-Joseph Natoire, 1700 – 1777*, Paris, 2012, 64 – 70.
- 15 Il figure entre autres sur la couverture de Victoria Charles et Klaus H. Carl, *Rococo*, New York, 2010, et de Hermann Bauer et Hans Sedlmayr, *Rokoko. Struktur und Wesen einer europäischen Epoche*, Cologne, 1992.
- 16 Edmond et Jules de Goncourt, *L'art du dix-huitième siècle*, 2 vol., Paris, 1873 – 1874, vol. 2, 322.
- 17 Ibidem, 332.
- 18 Ibidem, 318.
- 19 Melissa Hyde, *Making up the Rococo. François Boucher and his Critics*, Los Angeles, 2006.
- 20 Melissa Hyde et Mark Ledbury (éd.), *Rethinking Boucher*, Los Angeles, 2006.
- 21 Hugh Honour, *Neo-Classicism*, Londres, 1968, 48 – 50.
- 22 Sur ce dispositif discursif, voir principalement : Marie-Pauline Martin, L'ornement rocaille vs l'imaginaire à l'antique ?, dans : *Ornements. Chefs-d'œuvre de la collection Jacques Doucet*, Paris, 2014, 240 – 249 ; Carl Magnusson, La décoration au regard de l'histoire des styles, dans : *De l'alcôve aux barricades. De Fragonard à David. Dessins de l'École des Beaux-Arts*, (cat. exp. Paris, Fondation Custodia), éd par Emmanuelle Brugerolles, Paris, 2016, 257 – 261.
- 23 Les études consacrées aux discours sur la décoration au XVIII^e siècle n'apportent que des éclairages partiels sur les enjeux et les retombées de ces controverses (voir, entre autres : Ferdinando Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Pozzuoli, 1972 ; Christian Michel, Le goût contre le caprice. Les enjeux des débats sur l'ornement au milieu du XVIII^e siècle, dans : Patrice Ceccarini, Jean Loup Charvet et al. [éd.], *Histoires d'ornement*, Paris/Rome, 2000, 203 – 214 ; Isabelle Frank, *The Theory of Decorative Art. An Anthology of European and American Writings 1740 – 1940*, New Haven/Londres, 2000 ; Elisabeth Lavezzi, The Encyclopédie and the Idea of the Decorative Arts, dans : Katie Scott et Deborah Cherry [éd.], *Between Luxury and the Everyday. The Decorative Arts in Eighteenth-century France*, Malden, Mass./Oxford/Victoria, 2005, 37 – 62).
- 24 Je prépare actuellement un livre sur ce sujet, provisoirement intitulé *De la décoration aux arts décoratifs. Grandeur et décadence d'une catégorie noble*.
- 25 Article « Décor », dans : Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, 2010 [1990], 578.
- 26 Articles « décor », dans : Antoine Chrysosthème Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique. Architecture*, 3 vol., Paris, 1788 – 1825, vol. 2, 1801, 167.
- 27 Sur la notion de convenance, voir, entre autres : Werner Szambien, *Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique, 1550 – 1800*, Paris, 1986, 92 – 98, 167 – 173 ; Katie Scott, *The Rococo Interior. Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-century Paris*, New Haven/Londres, 1995, 81 – 117.
- 28 Sur ces notions, voir, entre autres : Picon 2013 (note 1).
- 29 Jacques-François Blondel, *Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture ...*, Paris, 1754, 44.
- 30 « C'est par la Décoration que l'on distingue d'une manière convenable la demeure des Souverains d'avec celle des particuliers, & que l'on donne aux Monuments sacrés, aux Edifices publics & autres ouvrages d'importance, ce caractère de richesse & imposant, qui décide le goût dominant d'une Nation pour l'art de bâtir » (Jacques-François Blondel, *Cours d'ar-*

- chitecture ou traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments ..., 6 t., Paris, 1771–1777 [terminé par Pierre Patte après la mort de Blondel en 1774], t. 5, 1777, 2).
- 31 Ibidem, t. 3, 1772, XLVIII.
 - 32 Sur le rapport entre architecte et ouvriers, voir, entre autres: Carl Magnusson, La décoration intérieure au XVIII^e siècle. L'architecte et le sculpteur, dans: *La profession d'architecte en Suisse romande (XVI^e–XX^e siècle)*, Lausanne, 2009, 57–78 (*Etudes de lettres*, 282, URL: edl.revues.org/534 [dernier accès 4 septembre 2017]).
 - 33 Vitruve, *De l'architecture*, Livre VII, texte établi et traduit par Bernard Liou et Michel Zinghedau, commenté par Marie-Thérèse Cam, Paris, 1995, 23–24.
 - 34 Sur ce sujet, voir, entre autres: André Chastel, *La grottesque*, Paris, 1988; Philippe Morel, *Les grottesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, 1997.
 - 35 Charles Nicolas Cochin, Supplication aux Orfèvres, Ciseleurs, Sculpteurs en bois pour les appartemens & autres, dans: *Mercure de France*, décembre 1754, 178–187.
 - 36 Ibidem, 178–179.
 - 37 Ibidem, 180.
 - 38 Peter Fuhring, *Juste-Aurèle Meissonnier. Un génie du rococo, 1695–1750*, 2 vol., Turin, 1999, vol. 2, n° 49, 214–217.
 - 39 Voltaire, *Le siècle de Louis XIV*, Berlin, 1751.
 - 40 Sur ce corpus de textes, voir, entre autres: Wolfgang Herrmann, *Laugier and Eighteenth-century French Theory*, Londres, 1962.
 - 41 Abbé Le Blanc, *Lettres d'un François*, 3 t., La Haye, 1745, t. 2, 48.
 - 42 Jacques-François Blondel, Architecture et parties qui en dépendent. Septième partie: Observations générales sur la décoration intérieure appliquées en particulier à un appartement de parade, 13, planches XXXVI & XXXVII, dans: *Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication*, Paris, 1762.
 - 43 Jacques-François Blondel et Jean-François de Bastide, *L'homme du monde éclairé par les arts*, 2 vol., Amsterdam/Paris, 1774, vol. 1, 102.
 - 44 Claude-Henri Watelet, Décoration, dans: idem et Pierre-Charles Levesque, *Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts*, t. 1, Paris/Liège, 1788, 176.
 - 45 Sur le dessus-de-porte, voir: Julia Klein, *Die Supraporte. Studien zu Entstehung, Formen und Aufgaben in der Raumkunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Weimar, 2014.
 - 46 Sur ce concours et la correspondance de Natoire et de Duchesne, voir: Caviglia-Brunel 2012 (note 14), 184–188.
 - 47 Lettre de Charles-Joseph Natoire à Antoine Duchesne, 7 avril 1747 (Henry Jouin, Charles Natoire et la peinture historique [1747], dans: *Nouvelles archives de l'art français*, 3^e série, t. 5, 1889, 139–149, ici 144).
 - 48 Étienne La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, La Haye, 1747, 16 (pour une édition critique récente de ce texte, voir: Étienne La Font de Saint-Yenne, *CŒuvre critique*, éd. par Étienne Jollet, Paris, 2001).
 - 49 Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresde/Leipzig, 1756, 2^e éd., 43.
 - 50 Article «Décorateur», dans: *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 4, Paris, 1754, 700.
 - 51 Articles «Décorateur» et «Décoration», dans: Quatremère de Quincy 1801 (note 26), 167–171 et 183–184.
 - 52 Quatremère de Quincy 1801 (note 26), 56.
 - 53 Sur la notion de caprice dans les discours sur l'art, voir, principalement: Lucrezia Hartmann, «Capriccio». *Bild und Begriff*, Nuremberg, 1973.
 - 54 Lettre adressée par le comte d'Angiviller à Jean-Baptiste Marie Pierre, 27 juillet 1785, éd. Jules Guiffrey, *Histoire de l'Académie de Saint-Luc*, Paris 1915, 137. L'expression «peintre en décoration» figure également dans: Jean Félix Watin, *L'art du peintre, doreur, vernisseur*, Paris 1773, 35; Article «Audran, (Claude)», dans: François Xavier de Feller, *Dictionnaire historique ou histoire abrégée de tous les hommes qui se sont fait un nom par le génie, les talens, les vertus, les erreurs ...*, Augsburg, 1781, t. 1, 272.
 - 55 Blondel 1772 (note 30), t. 3, LVIII.

Crédits photographiques: 1 © Waddesdon, The Rothschild Collection (The National Trust). – 2, 7 © Conway Library. – 3, 4, 5 © Wikimedia Commons. – 6 © Londres, Victoria and Albert Museum.