

Valeurs et enjeux théoriques du 'petit' à l'époque moderne

BLANC, Jan

Reference

BLANC, Jan. Valeurs et enjeux théoriques du 'petit' à l'époque moderne. In: Duhem, S. & Galbois, E. & Perrin Khelissa, A. *Penser le « petit » de l'Antiquité au premier XXe siècle*. Paris : Éditions Fage, 2017.

Available at:

<http://archive-ouverte.unige.ch/unige:94231>

Disclaimer: layout of this document may differ from the published version.



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

PENSER LE « PETIT » DE L'ANTIQUITÉ AU PREMIER XX^E SIÈCLE

*Approches textuelles et pratiques
de la miniaturisation artistique*

Co-dirigé par Sophie Duhem, Estelle Galbois
et Anne Perrin Khelissa

| varia | réflexions critiques |

| Remerciements |

Cet ouvrage est le fruit d'un colloque international qui s'est tenu à l'Université Toulouse – Jean Jaurès les 1^{er} et 2 octobre 2015. La qualité des communications et les échanges qu'elles ont occasionnés ont contribué à la réussite scientifique de cette manifestation. Nous remercions chaleureusement les auteurs qui ont participé à ces journées, et ceux qui ont rejoint et enrichi le projet par l'envoi d'une contribution publiée dans ce volume.

Nous avons aussi plaisir à remercier les membres du comité scientifique, universitaires, conservateurs de musées et chercheurs, qui ont expertisé les propositions de communication et contribué à élaborer avec enthousiasme et efficacité le programme de cette rencontre : Jean-Pierre Albert (EHESS, LISST, Toulouse), Lorine Bost (Centre de recherches en Littérature et Poétique comparées), Quitterie Cazes (Université Toulouse – Jean Jaurès), Pierre-Olivier Dittmar (EHESS, GAHOM) Jean-Marie Guillouët (Université de Nantes), Pascal Julien (Université Toulouse – Jean Jaurès), Jean-Marc Luce (Université Toulouse – Jean Jaurès), Christian Michel (Université de Lausanne), Jean Nayrolles (Université Toulouse – Jean Jaurès), Odile Nouvel (Musée des Arts Décoratifs, Paris), et Nathalie Rizzoni (CNRS, Université Paris Sorbonne). Pour leurs suggestions de lecture et l'aide à la traduction en anglais, Philippe Bordes et Benjamin Perriello ont également apporté leur concours ; nous leur en sommes reconnaissantes.

Le succès de ce colloque doit également beaucoup à l'engagement matériel et financier des institutions qui ont soutenu le projet et permis son bon déroulement. Nous tenons à remercier le laboratoire de recherche FRAMESPA (UMR 5136) et l'équipe de recherche PLH-CRATA (EA 4601) de l'Université Toulouse – Jean Jaurès, l'Université Toulouse – Jean Jaurès, l'Université Fédérale de Toulouse, ainsi que la Région Midi-Pyrénées.

Nos remerciements s'adressent enfin à Gilles Fage et Laurence Barbier, des Éditions Fage, qui ont accepté de publier ce livre dans la collection « Varia ».

ESSAIS INTRODUCTIFS



Fig. 1. Anonyme, Maison de poupée de Petronella Oortman, v. 1686-1710, 255 x 190 cm, Amsterdam, Rijksmuseum © Rijksmuseum, Amsterdam

| Le « petit » : un concept opératoire pour penser l'art et son récit |

Sophie Duhem, Estelle Galbois, Anne Perrin Khelissa

Alors que les architectes proposent aujourd'hui des projets d'immeubles toujours plus hauts, l'artiste sud-africain Jonty Hurwitz est le créateur de nano sculptures, parmi lesquelles celle inspirée d'une œuvre célèbre d'Antonio Canova, *Psyché ranimée par le baiser de l'amour*¹. Mesurant 100 microns de haut, elle est photographiée sur la tête d'une fourmi. Cette œuvre pose la question de notre rapport au visible. Dans l'Antiquité, des édifices gigantesques (temples, palais et tombes) coexistaient avec des objets de petites, voire de très petites dimensions (vases miniatures, gemmes, bijoux, etc.). Depuis toujours l'homme est fasciné par le « grand », le très « grand », le gigantesque, et à l'autre extrémité de l'échelle, par le « petit », le minuscule, voire l'invisible.

Le thème d'une dialectique entre « grand » art et « petit » art a déjà fait l'objet d'une attention de la part des chercheurs. Jean-Marie Guillouët le rappelle dans le chapitre qui suit, grâce à un état des lieux bibliographique, et dans un numéro de la revue *Histoire de l'art* qu'il a coordonné en 2016 sous le titre « Mini/Maxi. Questions d'échelles² ». D'autres manifestations récentes l'ont montré également, à l'instar du colloque qui s'est tenu à Kalamazoo (USA) en juillet 2016 sur "The Long Lives of Medieval Objects, from Big to Small". Nourrie de ces études, notre démarche a plutôt voulu considérer le « petit » comme un objet d'étude en tant que tel, sans nécessairement le lier au « grand ». Il s'agissait par ailleurs de l'envisager autant sous ses formes matérielles (les œuvres d'art, les objets) que sous ses formes immatérielles (les images mentales, la dimension poétique). Alors que l'actualité scientifique donnait au thème une expansion inattendue, l'optique est demeurée féconde. Quelques jours avant la rencontre de Toulouse, un colloque international se tenait au musée du quai Branly sous le titre « Mondes miniatures et régénération de la vie. Variations d'échelle dans les Andes et en Mésoamérique³ ». Quelques jours après, un symposium organisé par la Bath Royal Literary and Scientific Institution sous le titre "Small Worlds: Doll's Houses from the 18th and 19th Centuries" mettait en lumière une des manifestations étonnantes du goût pour le « petit » : les maisons de poupées. Loin d'être d'anecdotiques jouets maladroitement manipulés par les enfants, ces ensembles nécessitent des moyens financiers considérables déployés par les élites⁴. Concomitamment, auprès du grand public, continuait de s'écouler le *best-seller* de Jessie Burton, *Miniaturiste* (Gallimard, Paris, 2015). En prenant comme source d'inspiration la maison de poupée de l'épouse d'un riche commerçant néerlandais, Petronella Oortman, aujourd'hui conservée au Rijksmuseum d'Amsterdam (vers 1686-1710 ; Fig. 1), l'auteur explore sous un

1. Nous remercions Jean-Marie Guillouët qui nous a fait découvrir cet artiste singulier. Son travail est présenté sur le site Internet « Art of Jonty Hurwitz » à l'adresse URL : www.jontyhurwitz.com. Le groupe sculpté en marbre de Canova est conservé à Paris, musée du Louvre ; ses dimensions sont 1,55 m. x 1,68 m. x 1,01 m.

2. Jean-Marie Guillouët et François Queyrel (dir.), « Mini/Maxi. Questions d'échelles », *Histoire de l'art*, n° 77, 2016.

3. 4-5 sept. 2015. La rencontre se faisait en lien avec l'exposition *L'Inca et le conquistador* (Paz Núñez-Regueiro (dir.), Paris, musée du quai Branly – Jacques Chirac, juin-sept. 2015), et dans le même temps qu'une journée d'étude consacrée à « L'Or des Incas. La métallurgie dans les Andes (xv^e-xvii^e siècles) ».

4. On pourra notamment s'intéresser aux maisons de poupées des collections royales britanniques ; voir notamment Lucinda Lambton, *The Queen's Dolls' House*, Londres, Royal Collection Trust, 2010.

mode romanesque la force paradoxale de ce monde miniature. Les poupées « recèlent [...] quelque chose qui dépasse la normalité », elles livrent à l'héroïne « un commentaire qu'elle ne sait pas déchiffrer et qui va au-delà de la simple imitation », le mystère étant qu'elles sont « si petites et pourtant si puissantes⁵ ». Par leurs cadres chronologiques ou géographiques, par les corpus définis ou par les problématiques retenues, l'ensemble de ces manifestations autour du « petit » ne recoupe pas complètement l'approche retenue pour ce volume.

Notre ambition était en effet de tenter de revenir aux sources d'une fascination séculaire pour les objets minuscules et d'en interroger, au fil des périodes historiques, de l'Antiquité au premier xx^e siècle, les divers développements, évolutions et récurrences. Nous avons choisi de privilégier tout à la fois l'aspect concret, artistique, technique du « petit », comme de son aspect conceptuel, intellectuel et littéraire. Ainsi les temps les plus récents, à partir du moment où certains processus de fabrication des œuvres se dégagent de la matérialité – pensons à la révolution numérique et virtuelle du xx^e siècle – ont été volontairement écartés. Ils auraient ouvert un pan de recherche à part entière, qui fera d'ailleurs l'objet d'une manifestation à venir, sous la forme d'un colloque qui se tiendra à Arras en janvier 2017 : « La miniature, un dispositif artistique et un modèle épistémologique à l'ère du nano⁶ ». Favoriser le dialogue entre les objets et les textes a mis en exergue une séparation chronologique très nette entre les périodes anciennes (Antiquité et Moyen Âge) et récentes (Temps modernes et Époque contemporaine). Dans ce volume, les contributions concernant ces dernières sont en effet les plus nombreuses, car elles peuvent s'appuyer sur un plus grand nombre de sources textuelles. Outre les manques de l'historiographie médiévale⁷, les sources littéraires de l'Antiquité sont rares. La première moitié du III^e siècle av. J.-C. est marquée par l'apparition des premiers traités d'histoire de l'art, pour l'essentiel tous perdus (ces écrits sont sans doute à mettre en relation avec l'apparition des collections d'œuvres d'art à la même époque). La publication récente d'un papyrus littéraire conservé à l'Université de Milan a permis de faire connaître plus de 112 épigrammes attribuées à Posidippe de Pella, un poète officiant à la cour du roi Ptolémée II (284-246)⁸. Dans ce recueil, sont mentionnés les critères qui président au classement des artistes du passé (les Anciens) et ceux du III^e siècle av. J.-C. (les Modernes). Les épigrammes, reflet des débats esthétiques du moment, font état d'œuvres d'art de grandes et de petites dimensions. Pour Posidippe de Pella, l'« art ancien » est caractérisé par la *σεμνότης* (la majesté) et l'« art moderne » par la *λεπτότης* (la finesse), des qualités que l'on retrouve exprimées aux périodes postérieures. Il n'est pour autant pas fait explicitement mention de « petit » ou de « grand » art dans ces courts poèmes, contrairement à ce qui se produit par la suite. Dans les textes du canon des Sept Merveilles du monde antique (II^e siècle av. J.-C.), le gigantisme d'un certain nombre d'édifices est mis en relief et les performances techniques

5. Jessie Burton, *Miniaturiste*, Paris, Gallimard, 2015, p. 222.

6. La perspective synchronique est ici clairement affirmée.

7. Voir l'article de Jean-Marie Guillouët ci-après.

8. Guido Bastianni et Claudio Gallazzi (éd.), *Epigrammi (P. Mil. Vogl. VIII 309). Posidippo di Pella*, Papiri dell'Università degli Studi di Milano 8, Milan, LED 2011 ; voir également les commentaires d'Évelyne Prioux, *Regards alexandrins : histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique*, Louvain, Peeters, coll. Hellenistica Groningana 12, 2007 et *Petits musées en vers : épigrammes et discours sur les collections antiques*, coll. L'art et l'essai 5, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2008.

qui ont permis leur construction sont soulignées. Il n'existe pas de texte antique équivalent, en l'état actuel des connaissances, louant les qualités des œuvres miniatures⁹.

Penser le « petit » en diachronie à travers ses diverses manifestations revient à questionner les hiérarchies en histoire de l'art (art « majeur » et art « mineur »), sans privilégier un support de création en particulier (beaux-arts comme arts décoratifs et arts populaires). L'étude des objets de petites dimensions, que l'on rattache facilement aux arts décoratifs, couvre un champ très vaste. Toute analyse d'une collection de camées antiques, de figurines gothiques sculptées dans l'ivoire ou d'objets de vertu du XVIII^e siècle s'intéresse aux particularités des œuvres de petit format. Mais la « catégorie » des arts décoratifs, au sens où les musées et l'université la définissent, envisage plus marginalement un aspect de la production que nous voulions intégrer : les artefacts « populaires », reproduits en grand nombre (l'estampe par exemple), véhiculés par des médiums modestes (comme les santons ou les paperolles¹⁰), banalisés par des usages prosaïques, domestiques ou récréatifs, et qui rapproche l'histoire de l'art de l'anthropologie. Chercher à mieux comprendre les marges d'une certaine histoire de l'art nous ramène au centre de la question du « petit », puisque ce type de formes subit fréquemment le jugement sévère, moral et moralisant, des critiques et théoriciens de l'art, ou bien plus simplement leur indifférence. Citons le commentaire emblématique de Diderot devant une toile de l'élève de François Boucher, Pierre-Antoine Baudoin, qu'il méprise au plus haut degré :

« Toujours petits tableaux, petites idées, compositions frivoles, propres au boudoir d'une petite-maîtresse, à la petite-maison d'un petit-maître ; faites pour de petits abbés, de petits robins, de gros financiers ou autres personnages sans mœurs et d'un petit goût. »¹¹ (Salon de 1767)

Pour saisir les constances d'un goût séculaire pour les choses faites et imaginées en miniature, il fallait en même temps utiliser des sources textuelles inhabituelles ou méconnues par des historiens de l'art. La pluridisciplinarité réussie, à travers le compagnonnage heureux entre histoire de l'art, histoire et littérature, constitue la principale richesse de cet ouvrage collectif. Si les discours artistiques ont été largement revisités, parce qu'ils sont la matière première à partir de laquelle le « petit » en art a été traditionnellement abordé, ce sont les écrits littéraires (poésie, fable, roman, théâtre), et leur examen autant philologique que sémiotique, qui ont le mieux permis de parcourir les définitions denses et changeantes du « petit ». Sans cette mise en rapport des traces matérielles avec la documentation écrite, la définition culturelle que nous entendions donner au concept de « petit » n'aurait pu voir le jour.

La fascination pour le « petit » se révèle être au cœur d'aspirations humaines et sociales. Elle s'enracine dans des réalités artistiques, esthétiques, éthiques et affectives, en même temps qu'elle exprime ce défi de la miniaturisation lancé à

9. Sur la question des sources antiques commentant le « petit », voir les articles de Jan Blanc et de François Ripoll dans le présent volume. Voir également la journée d'étude organisée à Strasbourg le 27 mai 2015 par Doris Meyer et Céline Urlacher-Becht sous le titre « La rhétorique du «petit» dans l'épigramme grecque et latine de l'époque hellénistique à l'Antiquité tardive ».

10. Sur ces deux arts, on pourra notamment consulter Jean-François Lefort, *Les Paperolles des Carmélites. Travaux de couvents en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1985 et Régis Bertrand, *Crèches et santons de Provence*, Avignon, A. Barthélémy, 1992.

11. Denis Diderot, *Œuvres*. Tome IV : Esthétique-Théâtre, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 667.

l'art et à l'expérience de ses usagers. Au terme de notre réflexion, les contours du « petit » restent flottants et inconstants ; ainsi est-ce sa marque. Les critères qui permettent de l'identifier s'entrecroisent et se mêlent le plus souvent. Les quatre grandes parties articulées dans l'ouvrage dégagent moins des axes de réflexion distincts les uns des autres, que des saillances thématiques où se trouvent associées d'autres problématiques.

La première partie du livre insiste sur la question de la technique utilisée dans le cadre de la miniaturisation. Elle examine les procédés de fabrication et de mécanisation, tout en envisageant les aspects esthétiques qui en découlent et les pratiques induites par le changement d'échelle (usage intime ou à l'inverse usage ostentatoire). Au cours de l'Histoire, le choix de créer en petit s'appuie généralement sur un progrès technique. Lorsqu'il s'agit de produire en grand nombre ou bien de réaliser la réplique de modèles préexistants, des outils, des processus sont inventés et mis en œuvre pour en améliorer la réalisation et en faciliter la diffusion. Quand le « petit » n'est pas lié à un modèle préexistant et qu'il signale au contraire une volonté de créer l'unique, il déploie également des moyens inattendus pour faire exception. Les modes de présentation peuvent souligner, par le biais d'artifices, l'exploit technique hors du commun que représentent ces objets. Par exemple, le catalogue récent d'une collection privée, *Micromonumentalité : l'éloge du minuscule dans l'art africain* (2015), joue de cette valorisation des qualités techniques d'artefacts dont la dimension maximale ne dépasse pas les 15 cm et confectionnés dans divers matériaux. Sans valeur marchande particulière, ils « ont été fabriqués dans le but d'être portés quotidiennement par leur propriétaire et de "vivre" avec lui¹² ». Dans l'ouvrage, ils sont reproduits à leur échelle et avec un agrandissement en regard, ceci « pour mettre les pièces en valeur, les faire "surgir" de la page, pour faire "pénétrer" dans leurs micro-détails, en résumé pour faire apparaître leur micromonumentalité¹³ ». L'objectif du collectionneur Pierluigi Peroni à travers cette démarche originale est de montrer que « beaucoup de micro-objets sont souvent plus imposants que ceux de plus grande dimension. Bien que minuscules, ils parviennent à exprimer toute la dignité et la force d'un monument important¹⁴ ».

Le regard porté sur le « petit » n'est donc jamais neutre. Il induit un comportement et signale une certaine façon de penser et d'appréhender les choses. Jan Blanc y reconnaît trois polarités principales : celle de la quantité et de la qualité ; celle du défaut et de l'excès ; une dernière qui rejoint le débat entre matière et manière. À partir d'une analyse terminologique et sémantique fondée sur les textes de philosophes antiques et de théoriciens de l'art moderne, et par le truchement de la peinture néerlandaise du xvii^e siècle, l'auteur met en perspective la notion du « petit ». Il l'inscrit dans les cadres théoriques et pratiques de la petitesse et explique clairement pourquoi définir le « petit » est une démarche plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord. Les chapitres qui viennent ensuite ravivent à travers des études de cas ces traits caractéristiques.

12. Bérénice Geoffroy-Schneiter (dir.), *Micromonumentalité : l'éloge du minuscule dans l'art africain*. Collection Pierluigi Peroni, Milan, 5 Continents, 2015, p. 7.

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*

Véronique Sarrazin consacre son article à un format spécifique de livre mis au point au début du XVIII^e siècle : le « format Collombat ». Celui-ci innove plus par ses petites dimensions que par son contenu (un *Calendrier de la Cour* qui délivre des renseignements et des nouvelles convenues). Il se caractérise par sa commodité, son coût modique et sa large diffusion. L'auteur montre comment la petitesse du format, associée à la préciosité des matériaux choisis pour la reliure et à la qualité de la typographie utilisée, transforme ces livres, à l'origine populaires, en objets de luxe appréciés par la famille royale ou par les courtisans.

S'intéressant aux sculptures en porcelaine de la manufacture de Vincennes-Sèvres produites au XVIII^e siècle, Tamara Préaud se demande si celles-ci – conçues par des artistes renommés de l'Académie royale de peinture ou de sculpture ou inspirées de statues célèbres, et de dimensions variées – étaient considérées par les consommateurs du temps comme de simples objets d'ornement ou comme des œuvres d'art à part entière. Elle dégage par ailleurs l'originalité des modèles inventés spécifiquement pour le « petit », qui puisent autant leur source d'inspiration dans la statuaire que dans la peinture, la gravure et les autres arts.

La vogue pour le portrait de petites dimensions apparaît sous un jour singulier dans les années 1790, et donne à une génération d'artistes, jusqu'alors peu considérés au sein des structures académiques d'antan, l'occasion de propulser leur carrière. Un format inusité de miniature apparaît en effet : celui de « grandes dimensions » qu'étudie Cyril Lécosse. Ces peintures sont difficiles à qualifier par les critiques des Salons et les avis à leur sujet sont partagés. En un sens la miniature « en grand » mêle des techniques et provoque une hybridation des genres qui a pour conséquence un changement dans les pratiques. Alors que la miniature était au départ du ressort de l'intime, elle est exposée à présent en public aux yeux des visiteurs des Salons.

Élodie Voillot livre ensuite une contribution sur la propagation de la sculpture d'édition entre 1839 et 1900, qui permet aux acquéreurs de constituer un « musée » à domicile. Là aussi, les mutations techniques du « petit » conditionnent une nouvelle manière de s'approprier les objets, et un glissement vers d'autres publics plus modestes. La production des statuettes en bronze, liée aux avancées techniques de l'époque, suscite des critiques sur la fidélité au modèle et l'incapacité de restituer la beauté des œuvres originelles. Standardisation du « petit » et reproductibilité en masse apparaissent comme inconciliables avec le « bon goût ».

La deuxième partie du livre va dans une direction opposée. Elle met au contraire l'accent sur le caractère luxueux et précieux de nombreux objets minuscules, en engageant différemment la réflexion sur les réceptions du « petit ». La question des supports, des médiums et des techniques ressurgit, mais s'oriente davantage vers le geste du fabricant. La minutie d'exécution, qui pourrait être exemplifiée par les pièces en bois, en cire, cuir, bronze, etc. conservées au musée du mobilier miniature du Château de Vendevre en Normandie¹⁵, apparaît comme l'élément déterminant qui produit la rareté. Celle-ci devient avant tout celle du

15. La collection présente des modèles et des maquettes de meubles miniatures. Certains sont des chefs d'œuvre de maîtrise ou de compagnons. Sur ce point, voir Élyane de Vendevre, *Mobilier miniature et objets de maîtrise : du xv^e au xx^e siècle*, Issy-les-Moulineaux, Massin, 2010.

façonnage, de la confection portée à son plus haut degré de maîtrise. Prenons l'exemple des bateaux en allumettes construits à l'intérieur des bouteilles en verre. Ils utilisent un module ordinaire commercialisé à grande échelle à partir du milieu du XIX^e siècle et aisément disponible aujourd'hui, mais dont le résultat devient exceptionnel du fait de la virtuosité du montage. Ainsi le luxe du « petit » ne dépend-il pas toujours de la richesse matérielle, mais est plutôt attaché à des valeurs de préciosité que traduit pareillement certaines formes ou motifs littéraires. Dans tous les cas, l'usager qui manipule l'objet, le collectionneur qui le conserve et l'expose, le spectateur qui l'observe, comme le lecteur qui entend un poème où les mots, les sonorités et la symbolique sont choisis et raffinés, adoptent une posture attentive, dans une observation fine. Le « petit » requiert des outils spécifiques s'il veut atteindre la complétude de la vision, à l'image de la loupe grossissante qui peut servir autant à réaliser une œuvre qu'à la regarder. À cet endroit ressort la dimension empathique du « petit » : elle demande de se pencher, de se concentrer sur ce qui échappe à l'évidence.

Alice Delage, à partir des sources textuelles essentielles de l'art de la Haute-Renaissance, rappelle un point commun à d'autres périodes. L'historiographie d'ascendance vasarienne construit une idée de l'art qui est détachée, volontairement, des réalités de la production. L'orfèvrerie, art considéré comme « mineur », est peu présent dans les écrits humanistes, quand bien même il constitue un domaine de prédilection pour certains commanditaires et créateurs. Le « petit » en orfèvrerie, que l'on trouve dans le trésor des églises comme chez les puissants, est par ailleurs un laboratoire formel où vocabulaires architecturaux gothique et antique se rencontrent.

Françoise Gilbert extrait du sonnet 465 du Quevedo des images mentales qui renvoient à la somptuosité et à la préciosité la plus épurée du joyau. Le bijou – dont on comprend toutes les particularités matérielles, de la nature des gemmes, aux techniques d'émaillerie et de joaillerie, aux effets de couleurs et de miroitement produits quand il est porté – devient une métaphore du portrait de la femme aimée. Chaque mot disposé dans la structure du poème devient une ligne qui dessine, dans l'imaginaire du lecteur, les contours du visage désiré.

Anne Perrin Khelissa cherche à mieux comprendre l'aversion que l'historiographie de l'art du XVIII^e siècle semble avoir manifesté à l'égard de la petite statuaire en porcelaine, en particulier les figurines animales ou humaines importées d'Asie. Alors qu'elle s'intéresse aux raisons esthétiques et idéologiques mises en avant par les pourfendeurs du luxe et du décoratif, elle dégage les contours d'une appréciation choisie et ludique que les curieux de porcelaine construisent autour de ce type de menue statuaire.

Michel Sandras analyse l'engouement pour la métaphore de la ciselure dans la littérature à partir des années 1830-1840 jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Au-delà du lien social et amical qu'entretiennent certains écrivains avec des artisans bijoutiers comme le très célèbre François-Désiré Froment Meurice, c'est davantage du côté de la construction même de la forme poétique qu'il faut entendre la complexité et la richesse du « petit ». L'auteur étudie le phénomène en prenant pour exemples un sonnet de Mallarmé, une odelette de Victor Hugo ou une œuvre moins connue d'Aloysius Bertrand.

Si les questions d'échelle, de technique et de savoir-faire qualifient la dimension matérielle de l'objet miniature – lui conférant, ou non, une certaine préciosité – de nombreux témoignages **sont également nombreux qui** permettent d'en estimer la valeur sociale, comme la portée symbolique. Cette réflexion constitue le fil rouge de la troisième partie de ces actes.

Quels **te** que soient l'époque ou le contexte, le pouvoir du « petit » s'est souvent trouvé transcendé par la valeur qu'on lui accordait, polysémique et oscillante, valorisant tantôt l'objet porteur de codes sociaux – signifiants dans un contexte collectif – tantôt le talisman, invoqué pour sa capacité à exciter les émotions ou les élans du cœur, et à produire les conditions physiques nécessaires à la mobilisation des souvenirs. Ce que documente précisément Rori Bloom évoquant les boîtes à portraits que cachaient galants et galantes, gentiment raillés dans les descriptions de Madeleine de Scudéry ou M^{me} De Lafayette ; connues pour leur usage dans la négociation de mariages princiers, les images qu'elles contenaient acquéraient leur valeur dans la circulation. La mobilité du « petit » ne doit donc pas être négligée. Elle apparaît même comme essentielle tant elle a concouru à son enrichissement sémiotique, à sa construction comme signe polymorphe, agrégé de sens susceptibles de se transformer, au fil des contextes.

Aussi la perception de ce « petit » est-elle indissociable d'une considération des lieux, en même temps que d'une réflexion sur les paysages intérieurs et autres mondes qu'il veut reproduire ou auxquels il veut inviter. C'est sous cet angle que Manuel Charpy enjoint le lecteur à l'envisager. Son étude de la décoration des intérieurs parisiens au XIX^e siècle montre que ces derniers étaient pensés comme autant d'espaces utopiques et autres « théâtres de la mémoire » où les miniatures s'accumulaient pour façonner un Babel mémoriel de l'intime. Que ces fourretout exhibitionnistes aient été voués à des rêveries personnelles ou à des mises en scène publiques, ils furent consacrés comme de puissants *stimuli* dédiés à la réminiscence du souvenir.

Quoi de plus indiscernable, cependant, que le souvenir, jailli de l'emboîtement de pensées désordonnées qui ne sont pas exclusivement celles de l'intime et de l'humain, mais qui mêlent aussi la reviviscence des lieux et des événements. Peut-on revivre les vertiges d'une visite à Rome, les invoquer par la seule contemplation d'une imitation abrégée ? Quel sens donner au fac-similé en réduction ? Manuel Royo démontre le caractère singulier des maquettes d'architecture. Son questionnement, porté sur la conceptualisation de ces objets et sur ce que l'œil est capable d'en saisir, met en évidence les effets de la matérialité sur le spectateur, telle l'insertion de micro-détails (arbustes, figures en pied, animaux dans les maquettes urbaines de la Rome antique) capables d'enclencher le processus de mémorisation ou de remémorer la trame d'un récit historique.

Le « petit » pensé inconsciemment dans son rapport au « grand » montre que les impressions durables suggérées par la contemplation de la monumentalité peuvent se prolonger dans les minuties de l'objet réduit. Loin d'en affadir la portée symbolique, les réductions consolident le phénomène d'appropriation du souvenir ; jusqu'aux cartes postales étudiées par Claire Barbillon, qui dans leur entreprise de dématérialisation totale de la monumentalité architecturale

témoignent du pouvoir efficient des menus objets. L'auteur reconnaît son efficacité à la transmission mémorielle véhiculée par ces œuvres standardisées qui se comptent par milliers. Si les cartes postales ont indéniablement favorisé l'intrusion des symboles publics dans l'espace privé, elles ont surtout été manière de s'approprier « petitement » la *virtus* dont les monuments publics pouvaient être l'expression.

La quatrième et dernière partie du livre confère toute sa place au motif littéraire du « petit » comme à ses représentations imagées ou fantasmées. Si l'on se saisit si aisément du « petit » pour les valeurs qu'il cèle et les émotions qu'il sait éveiller, c'est parce qu'il est souvent nourri d'une poétique ou d'un sens du romanesque qui le rendent plaisant. Il est tantôt objet de la vie courante confondu dans un environnement familier, tantôt sujet en soi convoqué sciemment ou incidemment sous des formes variées.

Dans son étude des deux prologues des *Géorgiques* de Virgile, François Ripoll s'attarde sur l'incursion de deux thèmes que l'on aurait tôt fait de juger insignifiants – le « petit bétail » et « l'élevage des abeilles ». À l'évidence, « le poème est habité par une tension vers la grandeur » que porte le détail. Entre bienveillance et distance, le minuscule, participant à la construction épique du récit, exprime des sentiments gradués qui interrogent la force d'éloquence de ces deux motifs, leur inscription dans le genre littéraire de la poésie pastorale, leur résonance dans le parcours de Virgile comme leur perception par un lectorat romain, friand de tableaux agrestes.

Mais le minuscule n'a pas seulement été le partenaire onirique des rêveries champêtres des poètes d'antan. Il a servi parfois des rhétoriques habiles, et joué un rôle notable dans l'interprétation du monde réel par les philosophes et les hommes de savoir. La Renaissance s'est plu à penser l'infiniment « petit », structuré, sédimenté et articulé au sein d'un monde microcosmique : les polémiques et débats instruits par les penseurs de l'école de Lyon (de Rabelais à Pontius de Tyard) après les années 1540, que présente Vincent Robert-Nicoud dans sa contribution, montrent que l'univers de l'infime n'était pas seulement réduit à un abrégé du macrocosme, mais qu'il le contenait. Alors que le « petit sujet » était appelé, chez Virgile, à maintenir l'œuvre poétique dans un registre moyen, le *Microcosme* de Scève allait au contraire aspirer à condenser l'histoire du monde.

De l'abeille ouvrière à l'arachnide parasite autrement nommée « ciron », les figures métaphoriques empruntées à l'étendue quasi-imperceptible du vivant ont ainsi stimulé la construction de la pensée logique et la connaissance d'une réalité métaphysique qui relevait toujours, à l'aube de l'âge moderne, de l'insondable. Conceptualiser la « cironalité », ce que fit Cyrano dans *L'Autre monde* en décrivant les voyages interplanétaires de son acarien avatarisé, revenait à concevoir « une autre expérience du monde », toucher aux limites de la compréhension humaine comme l'explique justement Sarah Grandin. Pascal sondera plus loin encore ces raisonnements analogiques inspirés du ciron dans les *Pensées*, et Saint-Simon, plus tard, n'en retiendra que le dicton – « on eût entendu un ciron marcher... ».

Mais à l'échelle humaine, et pour l'essaim des courtisans que le mémorialiste se plaisait à observer, le « petit » monde se trouvait sans doute davantage incarné

par l'enfance délicate, associée à des jeux plus légers. Dans sa description des scènes parisiennes du XVIII^e siècle, Nathalie Rizzoni s'immisce dans l'ordinaire des jeunes prodiges de la Comédie française, garçonnets et fillettes autorisés à interpréter tous les rôles du répertoire comique. Où l'on voit que le « petit » n'était pas seulement l'expression d'un cosmos miniaturisé et ordonné, mais un contrepoint satirique à la société des hommes, capable, à la fois de déconstruire symboliquement les privilèges de l'adulte et ceux du monde social, et de donner à une société en quête de plaisirs la jouissance d'un spectacle raffiné et troublant.

Du sujet à l'objet et quelle que soit sa forme, le « petit » s'accommode des contextes poétiques et du divertissement, comme des controverses sérieuses. Il est incontestablement d'une nature double, antithétique voire contradictoire. Il incarne à la fois l'essence des choses et le détachement nécessaire à leur examen. Les pères de l'Église rappellent d'ailleurs son caractère absolu : « Celui qui méprise les petites choses, dit l'Écclésiastique, viendra peu à peu à déchoir... Lorsqu'on voudra donc connoître si l'on fait quelque progrès dans la vertu, que l'on examine bien si l'on est exact dans les petites choses¹⁶ ». Mais sa nature parfaite se montre conjointement frivole et distanciée : « Il est bon d'observer qu'autrefois, on s'acharnait à soutenir de longues thèses ou disputes sur la plus petite chose du monde... on croit tant dans la dispute, que quatre ou cinq thèses auroient couvert les voix de milliers de canards... Pour mettre fin à ces disputes, un plaisant a jeté quelque ridicule sur leurs auteurs, en les surnommant les canards à can-can¹⁷ ». Entre vérités absolues et délassantes fioritures, petites pensées, petits objets, petits sujets n'ont pas fini d'entrer en résonance avec les préoccupations des Hommes. Sans passer par le filtre des règles universelles comme le « grand » et le « monumental » qui s'imposent, le « petit » s'insinue en chacun par des voies plus complexes. À l'image du Petit Poucet de Charles Perrault (*Les contes de ma mère l'Oye*, 1696), de la Petite Poucette de Hans Christian Andersen (1835) et d'autres personnages nains de la littérature enfantine¹⁸, obligés en raison de leur taille et des contraintes qu'elle représente de ruser et de dépasser leurs propres limites pour se frayer une place parmi les grands, le « petit » en art est force de dépassement et de dévoilement. Par ces chemins de traverse il dessille des aspirations immuables qui – c'est fort heureux pour la recherche – se déroberont continuellement aux clichés et aux injonctions.

16. Alphonse Rodriguez, *Traité pratique de la perfection chrétienne, traduit de l'espagnol par l'Abbé Regnier Desmarais de l'Académie française*, Toulouse, 1747, p. 64.

17. François Nicolas Martinet, *Histoire des oiseaux peints dans tous leurs aspects apparens et sensibles, peints dans tous leurs aspects*, Paris, Éd. de l'auteur, 1787/1796, t. II, p. 4.

18. Nous renvoyons ici aux travaux de Lorine Bost et en particulier à sa thèse de doctorat en littérature comparée, *Une mythopoétique de la parole : réécritures modernes et contemporaines des figures de Poucet* (Université Paris X – Nanterre, 2010).

| Une perspective préalable depuis le Moyen Âge : la question des échelles de l'œuvre |

Jean-Marie Guillouët

Le constat d'une situation paradoxale s'imposait au moment d'ouvrir les débats de ce colloque. Dès la conception du projet, ses organisatrices se sont montrées particulièrement soucieuses de conduire sur la longue durée historique une réflexion à propos du « petit » et des enjeux de la miniaturisation artistique, de l'Antiquité à l'époque contemporaine. Pourtant, cette volonté de construire et d'analyser l'objet dans une chronologie étendue n'a pas rencontré d'échos auprès des historiens de l'art médiévistes. La situation pouvait donc paraître relativement inattendue qui voyait un spécialiste du Moyen Âge introduire un événement où cette période n'était pas représentée.

Ce manque reflétait d'abord la difficulté – sinon le malaise – éprouvés par les historiens de l'art du Moyen Âge à saisir la notion du « petit » et à la discuter en tant qu'elle peut constituer une catégorie heuristique pertinente et légitime. C'est-à-dire en catégorie conduisant notamment à questionner les œuvres (et non seulement les images, il faut y insister) à la lumière des effets produits par leurs échelles et du rôle que ces échelles jouent dans leur performativité. Cette absence ne pouvait être considérée comme purement contingente. Elle interrogeait spécifiquement le travail des historiens de l'art médiévistes et permettait de commencer à tirer le fil de ce que le Moyen Âge aurait à apporter à une discussion sur le « petit ». Les médiévistes eux-mêmes auraient en effet bien mauvaise grâce à refuser de reconnaître que le regard qu'ils portent sur leurs objets est imprégné d'une sorte de « mystique de la taille ». Même s'il est vrai que cette mystique de la taille a prioritairement concerné l'autre extrémité du spectre des échelles, celle du gigantesque et du colossal. Et c'est par ce détour qu'il nous faut bien passer pour comprendre ce qui lie cette extrémité des dimensions de l'œuvre à toutes les petites choses.

La redécouverte puis la réhabilitation de l'architecture gothique et de ses réussites dès le siècle des Lumières est ainsi chez le dernier Christopher Wren (1632-1723), comme plus tard chez l'abbé Laugier (1713-1769), d'abord le fruit de cette admiration pour la conquête du gigantesque et les performances du monumental. Au xx^e siècle encore, une même admiration pour les défis techniques de la monumentalité gothique est perceptible dans l'historiographie anglo-saxonne qui avait voulu établir une comparaison entre les grandes entreprises constructives du gothique classique et la course à la verticalité des *skylines* de Chicago ou de New York¹. Depuis le xviii^e siècle, le gigantesque semble donc occuper seul le registre héroïque de la création. Celui des grands accomplissements et des prouesses techniques du très grand et du très haut dont l'effondrement célèbre (quoique finalement circonscrit) du chœur de Beauvais marque, en 1284, le dramatique

1. Robert Sabato Lopez, « Économie et architecture médiévales. Cela aurait-il tué ceci ? », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1952, vol. 7-4, p. 433-438, p. 433. Explicitement sur la question de la taille des entreprises constructives : Virginia Lee Owen, « The Economic Legacy of Gothic Cathedral Building : France and England compared », *Journal of Cultural Economics*, juin 1989, n° 13-1, p. 89-100, p. 90.



Fig. 1. Cathédrale d'Amiens, croisée du transept, v. 1240-1270. © cliché Guillaume Piolle.

épilogue² (Fig. 1). En ce sens, le sublime médiéval, ainsi que Stephen Jaeger le rappelle dans l'introduction stimulante d'un ouvrage collectif récent, est l'héritier d'une syntaxe esthétique antique dont on trouve concurremment des traces dans le monde musulman et au sein de laquelle une large place est faite aux performances de l'ingéniosité humaine tendue vers le gigantisme et le monumental³. Cette syntaxe du sublime puise ses sources dans le canon des Sept merveilles du monde qui, à partir du II^e siècle avant J.-C., a constitué certainement la célébration la plus connue de ces réalisations de l'Homme, remarquables d'abord par leur taille. Plus précisément, faut-il d'ailleurs reconnaître dans l'époque constantinienne et les *martyria* de Terre Sainte, une étape essentielle à partir de laquelle cet imaginaire de la hauteur et de la taille merveilleuse est intégré au corpus des doctrines de la pensée chrétienne⁴.

Il serait pourtant faux de penser que le monumental et le gigantesque occupent seuls le registre héroïque du geste créateur au Moyen Âge. Des historiens et des philologues ont déjà souligné combien, au sein de l'héritage rhétorique antique au Moyen Âge, la poétique comme la littérature latine ont réservé une place et une importance égales, à côté de l'*amplificatio* et de la *dilatatio*, aux mécanismes de l'*abbreviatio*, c'est-à-dire de la diminution et de la miniaturisation⁵. Se noue ici

2. Philippe Plagnieux, « La date et les architectes de la restauration de la cathédrale de Beauvais après l'effondrement de 1284 », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1995 (1997), p. 403-409.

3. C. Stephen Jaeger (dir.), *Magnificence and the Sublime in Medieval Aesthetics: Art, Architecture, Literature, Music*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 1-16.

4. Sur ces questions, voir notamment, dans l'ouvrage précédent l'article de Paul Binski intitulé « Reflections on the "Wonderful Height and Size" of Gothic Great Churches and the medieval Sublime » (p. 129-156).

5. Voir, à ce titre, le chapitre « Brevity as an ideal of style », dans Ernst R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Bollingen Series 26, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 487-494.



Fig. 2. Abbaye Saint-Riquier, dais du portail central, v. 1510-1520.
© cliché Jean-Marie Guillouët.

une question essentielle qu'il appartenait au médiéviste de souligner en ouverture des travaux de ce colloque : au Moyen Âge, le sublime gigantesque et le sublime microscopique sont indissociablement unis par une relation dialectique. Ils sont comme les deux faces de la même médaille du geste créateur, conçu comme un geste héroïque. Le survol d'une partie de la documentation textuelle médiévale comme d'une partie plus importante encore de la documentation matérielle et archéologique convainc bien que le mode du surdimensionnement colossal (celui d'abord attaché aux cathédrales médiévales dans l'esprit de beaucoup) et celui de la miniaturisation précieuse ne sont pas antithétiques. Ils constituent au contraire deux aspects absolument interdépendants de toutes « les choses admirables » et partagent à ce titre un même destin.

Paul Binski a dernièrement exploré, à propos du *Decorated style* anglais, les effets de cette interdépendance du (très) « grand »

et du (très) « petit⁶ ». Il est notamment revenu à cette occasion sur les articles que François Bucher avait consacrés à la microarchitecture, il y a plus d'une quarantaine d'années⁷. Les travaux de Bucher, inscrits tout à la fois dans le grand récit décliniste de Johan Huizinga (1872-1945) à propos du Moyen Âge tardif⁸ et dans l'héritage apocalyptique de l'architecte et futurologue Richard Buckminster Fuller (1895-1983), faisaient de ces formes architecturales miniatures répandues dans tous les supports de la création à partir de la fin du XIII^e siècle, le refuge d'une transcendance au caractère égotiste destinée à « pourvoir aux "besoins émotionnels accrus de la population" qui sont à leur tour associés à "de petits espaces émotionnellement chargés"⁹ » (Fig. 2). Il a ainsi été rappelé combien l'époque du gigantisme héroïque gothique, entre la fin du XI^e siècle et le début du XIV^e siècle (celui d'Amiens par exemple), est aussi celle d'une étonnante hyper-miniaturisation concurrente de

6. Paul Binski, *Gothic Wonder. Art, Artifice and the Decorated Style, 1290-1350*, New Haven, Yale University Press, 2014.

7. François Bucher, « Micro-architecture as the "idea" of Gothic Theory and Style », *Gesta*, 1976, n° 15, p. 71-89 et « "Micro-architecture" as the idea of gothic theory and style », *Actas del XIII congreso internacional de historia del arte : España entre el Mediterraneo y el Atlantico*, Grenade, Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1978, p. 487-489.

8. Dans son édition originale : Johan Huizinga, *Herfsttij der middeleeuwen, studie over levens-en gedachten-vormen der XIV^e en XV^e eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*, Harlem, 1919. Les traductions, rendant enfin le texte néerlandais plus accessible se firent attendre : les premières éditions françaises sous le titre symptomatique du « déclin du Moyen Âge » parurent en 1938 et 1948 avant qu'une nouvelle traduction, en 1975, ne choisît un titre plus conforme au texte original (*L'automne du Moyen Âge*, Julia Bastin (trad.), Paris, Payot, 1975). Entre-temps, l'édition anglaise de 1965 avait déjà pris ce parti : *The Waning of the Middle Ages : a Study of the Forms of Life, thought, and Art in France and the Netherlands in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Frederick Jan Hopman (trad.), Harmondsworth, Penguin books, 1965 (rééd. 1989).

9. François Bucher, *op. cit.*, p. 72 ; cité par Paul Binski, « Magnificencia in parvis : microarchitecture et esthétique médiévale », dans Clément Blanc-Riehl, Jean-Marie Guillouët et Ambre Vilain (dir.), *Microarchitecture et figures du bâti : l'échelle à l'épreuve de la matière*, actes du colloque de l'Institut universitaire de France et de l'Institut national d'histoire de l'art, 8-10 déc. 2016, Paris, Picard (à paraître).

bien des productions artistiques ou artisanales¹⁰, telles que les pièces d'ivoire qui peuplent en très grand nombre des vitrines de nos musées¹¹. C'est dans cette miniaturisation que réside, à partir des années 1300, « la grandeur du petit » médiéval, mobilisant ces effets de *multum in parvo*¹² pour lesquels le néologisme de « minifiscence » avait été proposé¹³.

Bien sûr beaucoup de facteurs doivent ici être convoqués pour éclairer cette miniaturisation des formes (et l'ont d'ailleurs été en partie à l'occasion de ce colloque). Citons parmi ceux-ci le rôle grandissant du marché dans la production artistique : à partir du Moyen Âge central, c'est pour le marché que se produisent ces objets transportables toujours plus nombreux, destinés à la dévotion privée, comme ces volumes uniques et manipulables de la Vulgate ou du Psautier. Paul Binski a dès lors proposé de reconnaître derrière ces « performances de nanotechnologie la trace d'un certain génie consumériste¹⁴ ». La formule est volontairement provocatrice. Elle a le mérite d'éclairer un aspect important de la miniaturisation artistique jusqu'aux époques les plus récentes ainsi que peut en témoigner le parcours technologique et industriel de nos téléphones portables ou de nos chaînes haute-fidélité. Ce parallèle n'est pour autant pas exclusif d'une autre grille explicative qui serait – elle – propre au Moyen Âge.

Il semble en effet que c'est l'exacerbation de cette tendance à la miniaturisation, à partir du premier quart du xiv^e siècle, qui va précisément faire sortir l'œuvre du monde du marché puisque la réduction va devenir l'outil de la distinction aristocratique, le marqueur d'« un hautain privilège » ainsi que le qualifiait Charles Sterling¹⁵. Ce mode héroïque de la création miniature est très sensible dans certaines œuvres particulièrement rares mais tout à fait remarquables telles que les *Heures de Jeanne d'Évreux* du musée des Cloisters de New York (Fig. 3, p. 20), dont la préciosité et le soin ont été relevés à de multiples reprises dans la littérature, et qui sont d'autant plus remarquables que le manuscrit ne mesure que neuf centimètres sur six centimètres (Fig. 4, p. 20) ! De telles performances réductionnistes donnent lieu à une surenchère tout au long du xv^e siècle, compétition jalonnée par des œuvres telles que les *Très Petites Heures d'Anne de Bretagne*¹⁶, dont les folios mesurent 6,6 par 4,6 centimètres et – plus remarquable encore – dont la partie justifiée mesure seulement 4 par 2,5 centimètres ! Une expression de cet usage aristocratique du minuscule et des performances de la miniaturisation se retrouve encore dans les *Heures de Claude de France* de la Pierpont Morgan Library¹⁷ qui

10. Dès 1937, Pitirim Sorokin avait conduit une réflexion encore utile sur la taille et les formes de l'art (Pitirim A. Sorokin, *Social and Cultural Dynamics*, vol. I, *Fluctuation of Forms of Art*, New York, American Book, 1937).

11. Dès 1978, Danielle Gaborit-Chopin soulignait le rôle des réseaux de l'approvisionnement dans la diffusion de ces œuvres miniatures, notamment à propos de la considérable production parisienne du xiv^e siècle, riche de plus de treize cents pièces (Danielle Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Âge*, Fribourg, Office du Livre, 1978, p. 156 et s.)

12. Mary Carruthers, *The Experience of Beauty in the Middle Ages*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 172-173.

13. Par Monseigneur Charles Pope : <http://blog.adw.org/2010/07/wonder-and-awe-file-on-the-magnificence-and-minifiscence-of-creation/> ; néologisme repris dans Paul Binski, *op. cit.*, 2014, p. 7, 144, 167, 198, 209.

14. « [...] behind these microscopic feats of nanotechnology lay a certain consumerist genius » (Paul Binski, « The Heroic Age of Gothic and the Metaphors of Modernism », *Gesta*, 2013, n° 52-1, p. 3-19, p. 10).

15. « Comme bien d'autres traditions médiévales à la fin de leur parcours, elle [la miniaturisation] s'exaspéra. En lutte contre le livre imprimé, l'illustration peinte à l'échelle quasi microscopique, très difficile à exécuter, réservée aux virtuoses [je souligne], paraît devenir un hautain privilège. La reine Anne de Bretagne et sa fille Claude posséderont des livres d'Heures encore plus petits que celui de Jeanne d'Évreux » (Charles Sterling, *La peinture médiévale à Paris : 1300-1500 (vol. 1)*, Paris, Bibliothèque des arts, 1987, p. 90).

16. Paris, Bibliothèque nationale de France [désormais abrégée BNF dans l'ensemble du volume], ms. n. a. lat. 3120, réalisées vers 1496.

17. Rogier S. Wieck, *Miracles in Miniature: The Art of the Master of Claude de France*, New York, Morgan Library, 2014.

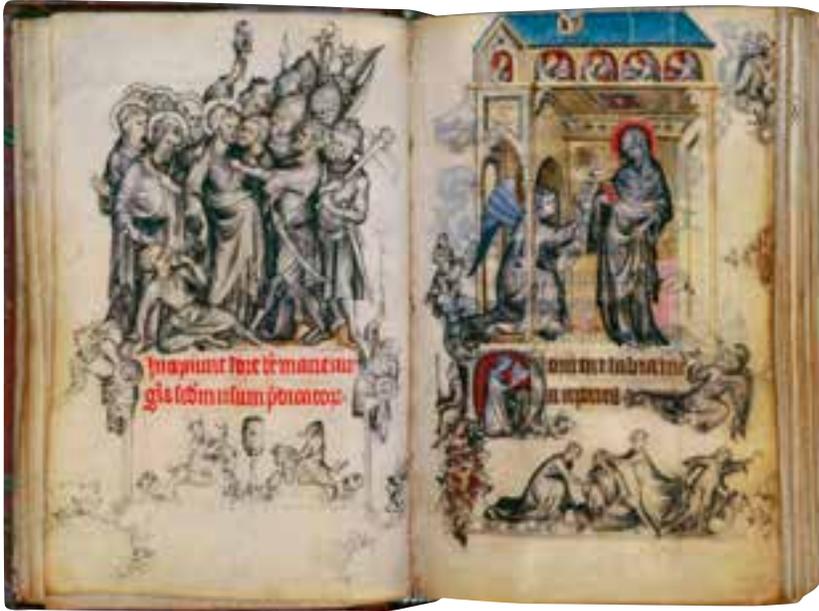


Fig. 3. Arrestation du Christ et Annonciation, *Livre d'heures de Jeanne d'Évreux*, 1325-1328, enluminure sur parchemin, New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters
 © Metropolitan Museum of Art, New-York.



Fig. 4. Vue d'ensemble, Arrestation du Christ et Annonciation, *Livre d'heures de Jeanne d'Évreux*, 1325-1328, enluminure sur parchemin, New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters
 © cliché Jean-Marie Guilloët.

sont significativement presque exactement de la même taille que celles de sa mère (soit 6,9 x 4,9 cm). Dans de tels volumes manuscrits, de la taille d'une boîte d'allumettes, l'effet de *multum in parvo* paraît atteindre son paroxysme. Il nous permet d'appréhender cette mécanique de l'*abbreviatio*, mécanique du sublime finalement voisine quant à ses effets à celle de la *dilatatio* ou de l'*amplificatio* des vastes espaces des bâtiments gothiques, une génération plus tôt.

De manière très significative, ces dernières considérations me paraissent rejoindre les intuitions phénoménologiques de Gaston Bachelard comme la perspective anthropologique des réflexions de John Mack. Dans *The art of small things*, ce dernier auteur reconnaît ainsi derrière l'objet minuscule une « exagération concomitante du contenu¹⁸ », une sorte de litote figurée obtenue par la mise en réserve du sens. Il s'inscrit en cela dans la continuité du travail de Susan Stewart¹⁹ qui avait, dès 1984, abordé cette question dans une réflexion large à caractère anthropologique et marxisant mais qui avait surtout porté son attention sur l'époque contemporaine. C'est d'ailleurs bien cette perspective problématique qui a inspiré le colloque tenu en 2009 à l'université de Reading qui tirait son titre – *The god of small things* – de celui choisi en 1997 par la romancière indienne Arundhati Roy²⁰. Gaston Bachelard, pour sa part, écrivait des choses fort voisines lorsqu'il affirmait que « le minuscule, porte étroite s'il en est, ouvre un monde nouveau, d'un monde qui, comme tous les mondes, contient les attributs de la grandeur ». Le philosophe est plus explicite encore lorsqu'il ajoute que « la miniature est un des gîtes de la grandeur²¹ ».

Pour ces auteurs, le minuscule est donc d'abord une porte d'entrée vers le sublime de l'œuvre et l'émerveillement qu'il suscite. C'est bien ce que la littérature homilétique et rhétorique médiévale, notamment aux XIV^e et XV^e siècles, désigne sous le terme *admiratio*. Cette *admiratio* – moment d'arrêt et de recul du fidèle émerveillé face à l'œuvre – joue un rôle essentiel dans l'expérience esthétique médiévale et dans le *ductus* conduisant le fidèle à la contemplation des réalités célestes²². C'est le cas, par exemple, de ces fascinantes noix de prières néerlandaises du début du XVI^e siècle où les incroyables prouesses de miniaturisation confèrent à ces micro-scènes taillées en bois fins une remarquable puissance évocatrice²³ (Fig. 5). Dans cet exemple comme dans bien d'autres, les vertus dévotionnelles du « petit » au sein de la spiritualité médiévale font de ces œuvres minuscules des objets de l'intime, relevant du for intérieur. Mais il convient donc de bien insister sur la condition de cette affectation : ces objets occupent cette place dans le privé et l'intime d'abord parce qu'ils contiennent les attributs de l'immensité transcendante et de la grandeur. L'humilité que les

18. « a corresponding exaggeration of content » (John Mack, *The Art of Small Things*, Londres, British Museum, 2007, p. 1). Voir, à ce titre, le compte rendu de Leah Niederstadt, « Amateur Passions/Professional practice : ethnography Collectors and Collections », *Journal of Museum Ethnography*, 2010, n° 23, p. 175-179.

19. Susan Stewart, *On longin : Narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1984.

20. Voir à l'adresse Internet: http://www.reading.ac.uk/ure/godsofsmallthings/smallthings_programme.pdf.

21. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 148. Le chapitre VII de sa *poétique de l'espace* est précisément consacré à la miniature (p. 140-167).

22. Barbara H. Rosenwein, « Emotion Words », dans Damien Boquet et Piroška Nagy (dir.), *Le sujet de l'émotion au Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 2009, p. 93-106. Voir notamment la liste partielle des passions de l'âme chez Thomas d'Aquin (p. 104). Sur le terme et ses usages, voir d'abord Mary Carruthers, « Varietas: a word of many colours », *Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, 2009, n° 41, p. 33-54.

23. Frits Scholten, « A prayer-nut for François Du Puy », *The Burlington Magazine*, juil. 2011, n° 1300, vol. 153, p. 447-451.



Fig. 5. Noix de prières, xvi^e siècle, Pays-Bas, Baltimore, Walters Art Museum, buis.
© Walters Art Museum Creative Commons.

petites dimensions de ces objets manifestent est précisément ce qui les enrachine dans un dialogue avec l'immensité transcendante²⁴.

L'incommensurablement « grand » et le merveilleusement « petit » sont donc, au Moyen Âge, « unis dans un même destin ». Cela n'est nul part aussi clair que dans les ouvrages de microarchitecture qui s'emploient à exploiter le trouble illusionniste que le passage homothétique d'une extrémité à l'autre de l'échelle engendre. Cette dialectique entre le bâti monumental et la construction minuscule est au cœur de ces réalisations d'architectures réduites, dès lors investies des significations les plus diverses, qu'il s'agisse de marquer un rattachement institutionnel ou de manifester la suréminence sacrée de l'encensoir, du tabernacle ou de la châsse à reliques par la citation de formes monumentales miniatures porteuses d'une véritable ecclésiologie architecturale. En outre, l'architecture miniature joue un rôle d'autant plus efficace de signalétique du sacré qu'elle déploie un réseau de formes riches ou foisonnantes dont le spectateur perçoit confusément la complexité mais sans parvenir à vraiment la comprendre.

La valeur accordée à ce « petit » médiéval est en effet intimement liée aux savoir-faire de haute technicité impliqués par la procédure même de la miniaturisation. Par bien des aspects, cette dernière est un fruit de ce moment de « hautes eaux » de la culture technique caractérisant l'art de la fin du Moyen Âge ; période que je propose de qualifier à bien des égards de *gothique hyper-technique*. C'est en effet dans ce moment d'hyperbole du technologique que s'inscrivent la plupart de ces processus de miniaturisation artisanale et artistique dont j'ai souligné la

24. Ce sont des mécanismes voisins que Lise Constant isole et perçoit dans le légendaire d'une petite statue miraculeuse de la Vierge à l'Enfant dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège aux xvi^e et xvii^e siècles (Lise Constant, « Cette vénérable et charmante petite statue ». Les statues miraculeuses de la Vierge dans les anciens Pays-Bas », *Histoire de l'art*, 2016, n° 77, « Mini./Maxi. Questions d'échelles », Jean-Marie Guillouët et François Queyrel (dir.), p. 101-114).

diffusion à la fin du Moyen Âge²⁵. Les savoir-faire virtuoses déployés dans ces œuvres minuscules les rattachent dès lors à cette catégorie des « technologies de l'enchantement » telles qu'Alfred Gell l'a conçue : l'œuvre miniature devient d'autant plus efficace que son *agentivité* repose alors sur ce que Gell appelait le « halo de la difficulté technique » (« the Halo-Effect of Technical 'Difficulty' »²⁶). L'anthropologue élabore d'ailleurs cette idée à partir du souvenir qu'il gardait d'une visite de la cathédrale de Salisbury alors qu'il était enfant. Le monument lui-même l'avait laissé indifférent mais il avait été fasciné par une maquette miniature en allumettes de la même cathédrale, modèle réduit alors présenté dans une chapelle latérale²⁷. La performance technique contribue donc à expliquer le pouvoir de fascination de ces œuvres miniatures médiévales dont l'opacité technique fait de l'artiste un « occulte technicien²⁸ ». On peut supposer que c'est par exemple ainsi que devait apparaître l'auteur virtuose des matrices de ces sceaux à orbevoie dans lesquels la préciosité miniature vient renforcer l'autorité du sigillant (Fig. 6). Ici encore, on perçoit combien le sublime monumental et le sublime miniature ne sont finalement que les deux expressions complémentaires et en miroir d'un même registre héroïque de la création artisanale médiévale. À ce titre, le Moyen Âge paraît constituer un point nodal à partir duquel il est possible de mieux comprendre le phénomène de la miniaturisation artistique tout au long de l'histoire.



Fig. 6. Troisième sceau de Christ, Église de Canterbury, matrice de 1418, Londres, British Museum, cire. © cliché Ambre Vilain.

25. Sur la question du régime culturel de la technique et des savoir-faire virtuoses : Jean-Marie Guillouët, *Un gothique hyper-technique ? Micro-histoire d'une procédure décorative de la fin du Moyen Âge : le refouillement d'ardoise*, mémoire d'Habilitation à Diriger des Recherches de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Philippe Bernardi, 2014 ; voir aussi Id., « Un art hyper-technique ? L'architecture gothique flamboyante et ses savoir-faire », dans Masatsugu Nishida et Jean-Sébastien Cluzel (dir.), actes du colloque de Kyôto, 15-16 nov. 2014, Institut technologique de Kyôto (à paraître).

26. Alfred Gell, « The technology of enchantment and the enchantment of technology », dans Jeremy Coote et Anthony Shelton (dir.), *Anthropology, art and aesthetics*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 40-63, p. 47.

27. « When I was about eleven, I was taken to visit Salisbury Cathedral. The building itself made no great impression on me, and I do not remember it at all. What I do remember though, very vividly, is a display which the cathedral authorities had placed in some dingy side-chapel, which consisted of a remarkable model of Salisbury Cathedral, about two feet high and apparently complete in every detail, made entirely out of matchsticks glued together; certainly a virtuoso example of the matchsticks modeller's art, if no great masterpiece according to the criteria of the salon, and calculated to strike a profound cord in the heart of any eleven-year-old. » (Ibid.).

28. « The Artist as Occult Technician » (Ibid., p. 49).

PARTIE 1 :
***TECHNIQUE*, ESTHÉTIQUES ET FONCTIONS**
DU CHANGEMENT D'ÉCHELLE

Jan Blanc

Cet article se propose de remettre en perspective la question du « petit », en la réinscrivant dans les enjeux théoriques et pratiques de la petitesse, en commençant par un bref excursus terminologique. S'il fallait résumer les différents sens de la notion de « petit », en français comme dans d'autres langues – en latin, particulièrement –, nous pourrions sans doute les regrouper autour de trois principales polarités.

| Polarités |

La première polarité est celle de la quantité et de la qualité. Le « petit » peut désigner ce qui est de petites dimensions. C'est le sens du mot *exiguus*, en latin, et, dans une moindre mesure, du terme *parvus*¹. Mais ces mots peuvent également désigner ce qui est jugé comme secondaire, mineur, de peu d'intérêt, mesquin. Pline l'Ancien écrit ainsi du peintre Sérapion qu'il « réussissait très bien pour les décorations, mais ne pouvait peindre une figure d'homme, tandis que Dionysius n'a peint que des hommes. Aussi fut-il surnommé *anthropophage*. Calliclès a fait aussi de petits ouvrages. Calatès traita en petit des sujets comiques (*parva et Callicles fecit, item Calates comicis tabellis*² ». L'enchaînement logique entre les « petits ouvrages » de Calliclès et les « sujets comiques » de Calatès – que l'on retrouve, au XVII^e siècle, dans la manière dont sont décrites les bambochades, en Italie et aux Pays-Bas et, avant elles, les scènes de la vie ordinaire néerlandaises³ – est renforcé par la quasi homonymie des deux artistes (Calliclès / Calatès). Ceci crée un amalgame, à la fois textuel et visuel, entre le « petit » au sens spatial – ce qui a de petites dimensions – et le petit au sens normatif – ce qui n'a pas de grandeur. Le « petit » est par ailleurs directement assimilé à la comédie qui, chez Aristote, relève du degré d'imitation le plus bas⁴.

À cette polarité du « bibelot » et de la « babiole » s'en ajoute une deuxième : celle du défaut et de l'excès. Un objet peut être petit par défaut : il lui manque quelque chose ; mais il peut l'être également par excès : il ne lui manque rien, sa « petitesse » étant le fruit d'une volonté, éventuellement d'une stratégie. C'est le sens d'un autre passage de Pline où il évoque les « ouvrages d'un genre moins élevé » (*minoris picturae*) :

« De ce nombre fut Piraeicus, inférieur à peu de peintres pour l'habileté. Je ne sais s'il s'est fait tort par le choix de ses sujets. Toujours est-il que, se bornant à des sujets simples (*humilia*), il a cependant, dans cette simplicité (*humilitatis*), obtenu la plus grande gloire. On a de lui des boutiques de barbiers et de

1. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Émile Littré et Désiré Nisard (trad.), Paris, Firmin-Didot, 1877, XXXV, 52, 1 ; 37, 2.

2. *Id.*, XXXV, XXXVII, 2.

3. Eugenio Battisti, *L'antirincimento : con una appendice di manoscritti inediti*, Milan, Feltrinelli, 1962 ; Hans-Joachim Raupp, « Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden in 17. Jahrhundert », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1983, n° 46, p. 401-418.

4. Lane Cooper, *An Aristotelian Theory of Comedy*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1922 ; Leon Golden, *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, Atlanta, Scholars Press, 1992 ; Richard Janko, *Aristotle on Comedy : Towards a Reconstruction of Poetics II*, Londres, Duckworth, 2002.

cordonniers, des ânes, des provisions de cuisine, et autres choses semblables, qui le firent surnommer *rhyparographe*. Ses tableaux font un plaisir infini ; et ils se sont vendus plus chers que de très grandes œuvres de beaucoup d'autres. »⁵

Ce passage montre bien que l'art de Piraeicos, qui a servi de modèle à de très nombreux peintres de la période moderne, comme Pieter Aertsen et Joachim Beuckelaer, dans les Pays-Bas, ou encore Bartolomeo Passerotti et Annibal Carrache, à Bologne⁶, a volontairement joué de l'ambiguïté de la notion d'*humilitas*, tantôt péjorative quand elle désigne un manque, une pénurie, une bassesse, tantôt méliorative lorsqu'elle renvoie à un désir de simplicité, à un refus des effets inutiles ou grandiloquents. Il s'agit, pour Piraeicos, de mettre en valeur et de distinguer ses tableaux, qui relèvent de ce que Pline appelle la « vile peinture » (*rhyparographia*), du reste de la production moyenne de la « grande peinture » (*megalographia*).

Par ailleurs, Pline marque clairement une troisième polarité du « petit », que l'on pourrait, avec Michel de Montaigne, articuler autour des notions de matière et de manière⁷. Pour mieux en juger, lisons ce que le peintre et théoricien néerlandais Samuel van Hoogstraten en écrit en 1678 :

« Les peintres anciens ont bien osé dire de Piraeicos qu'il était un peintre de petites sornettes, quoiqu'il fût avec un grand fini (*nettekens*) un grand nombre de boutiques toutes entières, avec leurs étals, de *petits* ânes chargés de plantes et de fruits et des dizaines de milliers de choses semblables, et qu'il en reçût beaucoup d'argent. Andrea Mantegna considérait que les peintures seulement faites sur le vif ordinaire et non d'après la beauté des sculptures antiques étaient sans importance. Le Caravage, au contraire, estimait que tout ce qui n'était pas précisément peint sur le vif, peu importe comment et par qui n'était qu'œuvre puérile et sornette. Et Michel-Ange considérait de même que peindre à l'huile était un travail de femme. Qui aurait voulu témoigner de tout cela par méchanceté n'en aurait pas dit davantage. Je suppose donc que ceux qui voudraient me dissuader de placer au dernier rang [de l'art de peinture] les peintures de tabagies et de colifichets dont j'ai parlé en feront de même. Mais pour nuancer quelque peu ces propos, nous dirons également, avec Plutarque, que c'est du plaisir et de l'émerveillement que nous ressentons lorsque nous contemplons la peinture d'un lézard, d'un singe, du très laid visage de Thersite et même de la chose la plus monstrueuse et la plus abjecte qui soit, et qui, cependant, semble naturelle. Et nous affirmons que, même s'il n'est pas possible de rendre beau ce qui est laid et difforme ou de donner de l'éclat à ce qui est mauvais, le laid peut néanmoins devenir joli s'il est naturel. Et au regard de l'imitation, il doit pouvoir mériter les mêmes éloges que celles qu'il faut accorder aux œuvres les plus exquises. »⁸

Ce passage résume bien les tensions entre les différentes polarités évoquées jusqu'à présent. Les œuvres de grandes dimensions (au sens quantitatif) sont, assez logiquement, celles qui disposent des sujets les plus grands (au sens qualitatif). Pour imaginer, comme Andrea Mantegna, un triomphe impérial, il est

5. Pline l'Ancien, *op. cit.*, XXXV, 37, 112.

6. Margaret A. Sullivan, « Aertsen's Kitchen and Market Scenes : Audience and Innovation in Northern Art », *The Art Bulletin*, 1999, n° 81-2, p. 236-266.

7. Géraude Nakam, *Montaigne : la manière et la matière*, Paris, Honoré Champion, 2006.

8. Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst*, Rotterdam, 1678, p. 77.

évidemment nécessaire de déployer une immense variété de figures, de costumes et d'accessoires, qui relève d'une culture visuelle puisant dans les textes et les sources antiques et qui suppose que ce déploiement s'inscrive dans le grand format. La grande peinture, l'*historia*, est, de ce fait, l'affaire de ce qu'Alberti compare au « colosse », dans la troisième partie de son *De pictura*⁹, ou de ce que Michel-Ange présente comme une activité marquée par les stéréotypes de la virilité italienne. Dans les *Dialogues* que lui prête Francisco de Hollanda, et selon une phraséologie assez proche de celle de Filarete, également évoquée dans cet ouvrage, Michel-Ange affirme ainsi que la peinture flamande se caractérise par une petitesse de matière et de manière :

« On peint en Flandre, à vrai dire, pour tromper la vue extérieure, soit des choses agréables à voir, soit des choses dont on ne puisse dire du mal, comme par exemple des saints et des prophètes. Cette peinture n'est que chiffons, mesures, verdure de champs, ombres d'arbres, et ponts, et rivières, qu'ils nomment paysages, et maintes figures par-ci, et maintes figures par-là. Et tout cela, encore que pouvant passer pour bon à certains yeux, est fait en réalité sans raison ni art, sans symétrie ni proportions, sans discernement, ni choix, ni aisance, en un mot, sans aucune substance et sans nerf. »¹⁰

« C'est la raison pour laquelle, explique Michel-Ange, la peinture flamande satisfera en général un dévot quelconque plus qu'aucune peinture d'Italie. Celle-ci ne lui fera jamais verser une seule larme ; celle de Flandre, au contraire, lui en fera verser beaucoup. Et cela ne tient pas à la vigueur et à la bonté de cette peinture, mais à la bonté du dévot en question. Elle plaira aux femmes, principalement aux plus vieilles et aux plus jeunes, comme aussi aux moines, aux nonnes, et à certains gentilshommes privés du sens musical de la véritable harmonie. »¹¹

| Relations |

Cette insistance avec laquelle le « petit » est dénigré par rapport au « grand » au nom de la proportion et de l'harmonie nous indique bien que ces catégories ne concernent pas seulement des problèmes de contenu mais aussi de relation. On peut, bien entendu, tenter de définir ce qui est petit et ce qui est grand, dans l'absolu. Mais l'enjeu, pour ces artistes, est plutôt de s'interroger sur les défis posés par le « petit » et le « grand » dans un contexte donné, et l'un par rapport à l'autre.

Dans le système de l'*historia* post-albertienne ou de l'architecture monumentale renaissante, à laquelle est consacrée l'article d'Alice Delage ici publié, la *pro-portio* prime sur la *portio*. Il va donc de soi qu'un tableau se perdant dans les détails, ou faisant valoir des détails déconnectés du tout, est condamnable, au même titre que l'anecdote est dénigrée au profit de l'histoire. C'est la raison pour laquelle, en 1786, Joshua Reynolds s'attaque au *Sacrifice d'Iphigénie* de Jan Steen :

9. Leon Battista Alberti, *La Peinture (1435)*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, III, 35, p. 129.

10. Francesco de Hollanda, *Quatre dialogues sur la peinture*, Paris, Honoré Champion, 1911, p. 28-30.

11. *Ibid.*

« Il arrive que certains artistes d'autres Écoles tentent, eux aussi, d'aborder des sujets graves et grands. Ces artistes excellent dans telle ou telle catégorie inférieure de l'art, en se fondant sur les principes qui régulent cette catégorie. Mais ils ne se souviennent (ou ne savent) pas toujours qu'en abordant une matière plus noble, ils doivent s'adresser à une autre faculté de l'esprit. S'ils ne le font pas, ils deviennent parfaitement ridicules. J'ai un tableau en tête : un *Sacrifice d'Iphigénie* peint par Jan Steen. J'ai déjà eu l'occasion de parler de façon très élogieuse de ce peintre. Et, même dans ce tableau, dont le sujet n'est en rien adapté à son génie, il y a de la nature et de l'expression ; mais l'expression qu'on y trouve n'est point adaptée. Les traits [des figures] sont trop familiers, et donc trop vulgaires, tandis que le tout-ensemble s'embarrasse d'un amas de beaux atours de satins et de velours, si bien qu'on se demande presque si l'artiste n'a pas cherché à se moquer volontairement de son sujet. »¹²



Fig. 1. L'Antico, *Apollon*, v. 1490-1496, bronze et dorure, 41 cm, Francfort, Liebieghaus Skulpturensammlung

Pour autant, on constate bien que, chez Pline comme chez Van Hoogstraten, bien plus que chez Michel-Ange, les frontières sont ténues entre la matière et la manière. La matière, c'est-à-dire l'invention des tableaux de Piraeicos, pour Pline, et l'on pourrait, en suivant les exemples donnés par Van Hoogstraten, évoquer les noms d'Adriaen Brouwer ou d'Adriaen van Ostade¹³, est une matière pauvre, basse, si ce n'est vulgaire. Et pourtant, la matière de ces tableaux est sauvée par la manière, autrement dit l'exécution, qui a permis à ces artistes d'obtenir, *dixit* Pline, les meilleurs suffrages du plus grand nombre (*quippe eae pluris veniere quam maximae multorum*).

Plusieurs observations peuvent être tirées de cette perméabilité entre matière et manière. Ces observations sont d'abord pratiques. Le « petit » et le « grand » n'ont toujours de sens qu'à travers un *medium*. C'est ainsi que, lorsqu'il propose une réduction en bronze de l'*Apollon du Belvédère* (Fig. 1), l'Antico ne se contente pas d'une stricte et arithmétique mise à l'échelle. Il en modifie aussi les effets de texture, ajoute de la polychromie (le bronze n'est pas le marbre), mais se permet aussi le sacrilège d'en modifier les proportions afin que, devant le petit bronze,

12. Jan Blanc, *Les Écrits de sir Joshua Reynolds*, Turnhout, Brepols, 2015, p. 824-825.

13. Samuel van Hoogstraten, *Introduction à la haute école de l'art de peinture*, Genève, Librairie Droz, 2006, p. 93, 155, 186.



Fig. 2. Jean-Baptiste Greuze, *L'Empereur Sévère reproche à Caracalla, son fils, d'avoir voulu l'assassiner*, v. 1769, huile sur toile, 124 x 160 cm, Paris, musée du Louvre

nous avons précisément l'impression qu'il présente les mêmes proportions que la statue du Vatican. Ces observations sont aussi théoriques puisque les catégories du « petit » et du « grand » perturbent étonnamment l'idée que les historiens de l'art se font habituellement des genres, dans la mesure, précisément, où il est possible de trouver de la grandeur dans le « petit ».

L'exemple du *Septime Sévère* de Greuze (Fig. 2) un assez grand tableau (124 x 160 cm), pourrait être convoqué ici. Dans le *Salon de 1769*, Diderot écrit :

« Le plus habile homme du monde est un ignorant lorsqu'il tente une chose qu'il n'a jamais faite. Greuze est sorti de son genre : imitateur scrupuleux de la nature, il n'a pas su s'élever à la sorte d'exagération qu'exige la peinture historique. Son Caracalla irait à merveille dans une scène champêtre et domestique. »¹⁴

Dans ce cadre, point de hiérarchie stricte des genres, mais plutôt un espace de tension et de négociation permanent entre le « petit » et le « grand ».

| Compensations |

Pour faire suite au passage de Van Hoogstraten que j'ai évoqué, j'aimerais illustrer ces tensions en donnant l'exemple de ses tableaux tardifs : sa *Visite du médecin* (Fig. 3). Le sujet de ce tableau est modeste, pour ne pas dire trivial : il s'agit, selon une tradition bien ancrée dans la peinture néerlandaise du XVII^e siècle,

14. Denis Diderot, *Écrits sur l'art et les artistes*, Paris, Hermann, 2007, p. 867. Voir Michael Fried, *Absorption and Theatricality : Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1980, p. 205 ; Laurence Marie, « La scène de genre dans les Salons de Diderot », *Labyrinthe*, 1999, n° III, p. 79-98.

d'illustrer la visite d'un médecin qui, examinant une patiente, découvre que sa mélancolie n'est pas seulement le signe d'une lassitude, mais le symptôme d'un amour adultérin, si ce n'est d'une grossesse coupable. Mais, comme Piraeicos, Van Hoogstraten cherche à compenser cette bassesse de différentes manières.

Cette compensation concerne d'abord les dimensions de l'œuvre, qui n'est certes pas colossale (70 x 55 cm), mais est plus grande que la plupart des autres versions contemporaines de ce même sujet, comme celles de Frans van Mieris (Fig. 4) ou de Jan Steen¹⁵, exception faite d'un de ses tableaux, peint vers 1665, de grandeur comparable (Fig. 5).

La compensation appelée de ses vœux par Van Hoogstraten regarde aussi l'exécution de son tableau. Ce tableau est peint à la fin des années 1660 ou au début des années 1670, alors que la mode est aux peintres à la touche fine et léchée, que les historiens de l'art appellent, de façon d'ailleurs anachronique, les *fijnschilders*, et dont les représentants les plus respectés sont Gerrit Dou et Frans van Mieris l'Ancien. Van Hoogstraten n'aime guère ces peintres, précisément pour la petitesse de leur exécution :

« C'est à notre époque, [que l'on trouve des artistes qui] peignent, les uns comme les autres, à la façon d'aveugles, d'inutiles œuvres papelardes – bien que les plus sages évitent cela. Ces futiles artistes se moquent donc des peintres honnêtes puisqu'ils ont à leur côté des amateurs très myopes qui admirent leurs petites choses puériles, des amateurs dont ils soutirent l'or de la bourse en peignant leurs petites femmes proprettes, leurs petites tavernes proprettes, qu'ils enferment parfois dans de petites boîtes. Et ils nous font de plus bien comprendre qu'il n'y a point d'autres bonnes peintures que les leurs. »¹⁶

Ici, Van Hoogstraten associe explicitement le « petit » et le « grand » à deux formes bien distinctes de perception, lesquelles ont fait l'objet, dans un autre contexte et au sujet d'autres objets, d'une admirable analyse au début du *Détail* de Daniel Arasse¹⁷. Les petites œuvres attirent, explique Van Hoogstraten, en jouant sur les mots, des « amateurs très myopes qui admirent leurs petites choses puériles ». Cela signifie donc que le « petit » appelle ce « travail à la loupe »,



Fig. 3. Samuel van Hoogstraten, *La Visite du médecin*, v. 1667, huile sur toile, 69,5 x 55 cm, Amsterdam, Rijksmuseum © Rijksmuseum, Amsterdam.

15. V. 1660, Munich, Alte Pinakothek, huile sur toile, 61 x 52 cm.

16. Leon Battista Alberti, *op. cit.*, III, 35, p. 129.

17. Daniel Arasse, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.



Fig. 4. Frans van Mieris l'Ancien, *La Visite du médecin*, 1657, huile sur cuivre, 34 x 27 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 590 © PubHist.



Fig. 5. Jan Steen, *La Visite du médecin*, v. 1665, huile sur toile, 76 x 63,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum © Rijksmuseum, Amsterdam.

évoqué sous la plume de Sainte-Beuve, d'autant plus justifié que l'on a affirmé qu'un peintre comme Gerrit Dou peignait lui-même à l'aide d'une loupe. Cette micro-perception, qui détaille, divise et fragmente l'objet, dans une relation intime et privée avec sa variété et sa richesse, pourrait être opposée à la macro-perception des grands tableaux qui, comme l'explique Roger de Piles et comme le montrent des peintres tels Rubens ou Rembrandt, suppose du spectateur de reculer de plusieurs pas pour mesurer l'économie du tout-ensemble, dans un espace public et partagé.

De ce fait, on comprend mieux pourquoi, dans sa *Visite du médecin*, Van Hoogstraten fait le choix de ne pas tomber dans les efforts de minutie de ses concurrents, mais, au contraire, de rechercher un juste équilibre entre le goût pour le fini et un certain « relâchement de pinceau », comme il le dit dans son traité¹⁸. Si l'on compare son tableau avec celui de Frans van Mieris l'Ancien, peint en 1657 (Fig. 4), on trouve une plus grande simplicité dans le traitement des couleurs, qui passe par la réduction de leur nombre et de leur intensité, grâce à un savant clair-obscur et une distribution harmonieuse des masses, ainsi que par une série d'échos chromatiques permettant de construire l'unité d'ensemble.

Van Hoogstraten cherche enfin à compenser la bassesse du sujet de son tableau par l'invention elle-même. Comparons son tableau aux deux versions de Jan Steen. Dans la version peinte vers 1665 (Fig. 5), le tableau de Steen fait des allusions explicites à la « maladie » de la jeune femme. Tout proche, le lit est fermé, à l'exception d'un rideau entrouvert, ce qui indique qu'on y est demeuré encore récemment. Au-dessus de la tête de la jeune femme, le luth fait référence au mot qui, en néerlandais comme en français (lutiner), désigne les assauts de galanterie et de séduction¹⁹. Quant au visage de la jeune femme, ses yeux brillants, sa bouche souriante et entrouverte, ils semblent exprimer directement le désir pour l'amant éloigné qui s'empare du corps de cette jeune femme, prise par la mélancolie, encore surnommée au xvii^e siècle la « maladie d'amour²⁰ ».

De son côté, Van Hoogstraten procède à une élévation de son niveau de langue, qui passe par des modifications dans le vocabulaire et la grammaire de son tableau. Son tableau montre aussi, bien entendu, les mêmes références scabreuses que ses concurrents : le lit aux draps défaits ; le Cupidon, caché dans les plis de la nappe ; le petit chat, posant près de sa maîtresse, dont la partie inférieure de la robe cache une chaufferette ; et le tableau qui, à l'arrière-plan, présente une scène endiablée de satyres et des nymphes. Mais elles sont compensées par le double discours que met en place Van Hoogstraten dans son tableau, et qui commence par le médecin, dont la dignité évoque moins le *dottore* tiré tout droit de la *commedia dell'arte* que celle d'un savant prédicateur calviniste, s'apprêtant à sermonner la jeune femme pour ses mœurs inconvenantes²¹.

18. Jan Blanc, *Peindre et penser la peinture au XVII^e siècle: la théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*, Bern, Peter Lang, 2008, p. 295-300.

19. Eddy De Jongh, *Questions of Meaning : Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting*, Leyde, Primavera Pers, 2000, p. 16-18, 95.

20. Jacques Ferrand, *De la Maladie d'amour, ou, mélancolie érotique (1623)*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

21. Eddy De Jongh, *op. cit.*, p. 86.

Tout au fond du tableau, dans la pièce la plus éloignée du premier plan, la citation de l'École d'Athènes de Raphaël vient renforcer ce que l'on appellera ici non pas un « double entendre », au sens qu'Eddy de Jongh a donné à cette expression²², mais un double discours, où les détails viennent amplifier un tableau qui, autrement, eût paru trop pauvre ou prosaïque. Il s'agit, pour en revenir à notre question et conclure provisoirement sur ce sujet, d'agrandir le « petit » ou, pour le dire mieux, de créer l'illusion que ce petit sujet ne l'est pas tant que cela, en agrandissant le « petit » par le « petit », comme le suggère Van Hoogstraten, dans son traité :

« Pour orner (*versieren*) une œuvre simple de la façon la plus estimable, / Le mieux est d'ajouter, ce qui peut se faire de diverses façons, / Une partie accessoire (*bywerk*) qui explique les choses de façon voilée. / Un symbole (*Zinnebeeld*) fait de figures ou d'animaux réunis / Servira alors à dévoiler des passions et des émotions, / À la façon d'un texte connu et lisible. »²³

Par sa grandeur, le discours second – celui des hors-d'œuvre, des *parerga* – sauve en quelque sorte le discours premier – celui de l'*ergon*, de l'œuvre – qui, trop petit, trop « bas », ne mériterait pas de subsister seul sous le pinceau d'un artiste digne de ce nom. Cette proposition constitue un changement d'échelle. Contrairement à ceux, très voyants, utilisés par Mieris ou Steen, les petits signes du tableau de Van Hoogstraten ajoutent de la grandeur précisément parce qu'ils sont petits ou, pour parler comme les linguistes, parce qu'ils sont discrets, demandant de ce fait au spectateur un véritable savoir-faire, un savoir-voir l'infiniment « petit » pour composer un nouveau tout à partir d'un ensemble apparemment morcelé.

Si le « grand » se donne tout seul, le « petit », lui, se mérite, offrant au spectateur studieux récompenses et plaisirs, comme ce « petit pan de mur jaune » que le vieil écrivain Bergotte redécouvre dans la *Vue de Delft* de Vermeer, tout juste avant de mourir, lors d'une exposition aux Tuileries :

« Dès les premières marches qu'il eut à gravir, il fut pris d'étourdissements. Il passa devant plusieurs tableaux et eut l'impression de la sécheresse et de l'inutilité d'un art si factice, et qui ne valait pas les courants d'air et de soleil d'un *palazzo* de Venise, ou d'une simple maison en bord de la mer. Enfin il fut devant le Ver Meer qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu'il connaissait, mais où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune. Ses étourdissements augmentaient ; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur. "C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même très précieuse, comme ce petit pan de mur jaune." Cependant la gravité de ses étourdissements ne lui échappait pas. Dans une céleste balance lui apparaissait chargeant l'un des plateaux sa propre vie, tandis que l'autre contenait le petit pan du mur si bien peint en jaune. Il sentait qu'il avait imprudemment donné la première pour le second. »²⁴

22. *Id.*, p. 21-58.

23. Samuel van Hoogstraten, *op. cit.*, p. 189.

24. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1999, p. 1743.

| Le « format Collombat » ou comment le petit format d'un modeste livret est devenu une référence de goût et de commodité au XVIII^e siècle |

Véronique Sarrazin

Le premier livre imprimé¹ minuscule serait sorti en 1468 de l'atelier de Schoeffer, ex-associé et premier concurrent de Gutenberg. Les techniques du livre imprimé font de la miniaturisation une véritable prouesse technique. Tirés à un petit nombre d'exemplaires, ces livres prennent le contre-pied de ce que l'imprimerie a d'industriel par la reproduction à l'identique d'ouvrages accessibles à tous. Ils relèvent de l'objet d'art ou de curiosité, et leur texte importe souvent assez peu². L'objet que j'envisage est assez différent : il s'agit d'un ouvrage beaucoup plus usuel, qui a été immédiatement identifié comme « petit » tant par son éditeur que par le public, parce qu'il est réellement d'un format très réduit par rapport aux usages contemporains. Son succès a entraîné des imitations, donnant naissance pendant un bon siècle à un format spécifique, surnommé du nom de son éditeur, le « format Collombat³ ». À travers cet exemple français, je souhaite réfléchir sur les enjeux pratiques, symboliques et esthétiques de cette petitesse, et, à partir des commentaires des contemporains et des discours promotionnels, sur la manière dont ils sont perçus mais aussi travaillés et infléchis par l'éditeur.

Le 1^{er} janvier 1700, Jacques Collombat⁴, imprimeur et fondeur de caractères, protégé de la duchesse de Bourgogne, présente à Louis XIV son *Calendrier de la Cour* (Fig. 1). Le contenu de cet ouvrage innove peu ; il est même en concurrence assez directe avec l'*Almanach Royal*, annuaire administratif qui, chaque année, détaille les rouages institutionnels de la monarchie. Le *Calendrier de la Cour* est une sélection d'informations du même genre, qui se destine moins à l'usage des bureaux qu'à devenir le *vademecum* des gens de cour ou de ceux qui doivent y venir. Son originalité se manifeste avant tout dans son format : 72 pages de 10 x 6 cm environ, résultant d'un pliage *in-24* dans les premières années, puis *in-32*. Sa petite taille s'inscrit dans une tendance de longue durée de diminution des formats des livres du XVI^e au XVIII^e siècle⁵, de l'*in folio* à l'*in-4* et à l'*in-8*, et désormais, avec la production littéraire de la fin du XVII^e, l'*in-12*. Cependant, Collombat ne se contente pas de suivre cette tendance : il adopte un format radicalement plus petit qui, sans être complètement inédit reste rare : à peine 2 % des formats sont inférieurs à l'*in-12*. En conséquence, le *Calendrier de la Cour* est surnommé « le petit almanach de Collombat ».

1. Il existait évidemment des manuscrits minuscules ; voir l'article de Jean-Marie Guillouet dans le présent ouvrage.

2. Myriam Basset, Mathieu Cortat et Bernadette Moglia (dir.), *Minuscules : les livres de très petit format au fil des siècles*, cat. exp., Lyon, Musée de l'imprimerie, janv.-juin 2010, Lyon, Musée de l'imprimerie, 2010..

3. Au XVIII^e siècle, l'orthographe varie : Colombat ou Collombat. J'ai retenu celle des autorités de la BNF mais, dans les citations, j'ai respecté l'orthographe contemporaine.

4. Voir Frédéric Barbier, Sabine Juratic, Annick Mellerio, *Dictionnaire des imprimeurs, libraires et gens du livre à Paris, 1701-1789 (A-C)*, Genève, Droz, 2007.

5. Roger Lauffer, « Les espaces du livre », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Fayard, 1990, vol. II, p. 156-172.



Fig. 1. Page de titre du *Calendrier de la Cour*, Paris, Veuve Hérisant, 1780, exemplaire relié en maroquin rouge, 11 x 6 cm, collection privée © cliché Véronique Sarrazin.

| Les enjeux du format |

Si Collombat a choisi ce format, c'est qu'il y voit certains avantages, vantés dans ses annonces et souvent reconnus par ses contemporains. La qualité la plus fréquemment mise en avant est la commodité. Il y a les grands livres qu'on consulte sur une table, et ceux de format *in-12* ou *in-8*, qu'on peut transporter, lire à un bureau ou dans un fauteuil, voire dans une voiture de louage. Le *Calendrier de la Cour* se veut un livre qu'on a sur soi en permanence, non pour le lire mais pour s'y référer chaque fois qu'on en a besoin. C'est le « petit almanach de poche... qui est entre les mains de tout le monde⁶ ». Il concurrence de ce point de vue l'*Almanach Royal*, qui ne formait à sa naissance, en 1679, qu'une mince brochure *in-12* mais atteint déjà, en 1700 une centaine de pages dans un format *in-8*, ce qui en fait désormais un outil de bureau.

Pratique, le *Calendrier de la Cour* est aussi peu coûteux : vendu d'abord 8 sous, son prix augmente jusqu'à un maximum de 12 sous vers 1780, ce qui le maintient dans les 5 % d'imprimés annoncés à des prix inférieurs à 1 livre⁷. Il coûte 8 à 10

6. *Mercur de France* [désormais abrégé MF dans l'ensemble du volume], janv. 1725, p. 100. On trouve des formules comparables dans les *Affiches de Province* : 11 janv. 1769 : « le plus commode, le plus usuel et le plus élégant des almanachs portatifs » ; 9 janv. 1771 : le « coryphée des almanachs de poche ».

7. Voir Véronique Sarrazin, « L'*Almanach spirituel* et le marché du livre de dévotion aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans Albrecht Burkardt (dir.), *L'économie des dévotions*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

fois moins que l'*Almanach Royal*. De fait, le format permet une notable économie de papier, qui constitue le premier coût de fabrication. D'un format à l'autre, la quantité de feuilles d'impression peut varier du simple au double, car il est impératif d'harmoniser la typographie à la taille de la page. Un format inférieur peut être plus dense et fournir un nombre équivalent de caractères sur une surface réduite. L'économie se marque aussi dans les modes de reliure. Celle-ci est encadrée par des règlements qui spécifient les opérations et les matériaux, et imposent donc un prix minimal qui augmente le coût du volume ordinaire broché de 20 à 30 % mais devient prohibitif pour les plus petits. C'est pourquoi ces règlements acceptent, dans leur cas, un procédé de reliure simplifié et moins coûteux⁸. En entrant dans cette catégorie, le *Calendrier de la Cour* est donc toujours moins cher à l'achat et le reste potentiellement à la reliure.

Enfin, son très petit format lui permet aussi de multiplier ses circuits de distribution. Légalement, la vente des livres est réservée aux libraires agréés, implantés surtout dans les villes et le *Calendrier de la Cour* est annoncé par ceux de Reims, Bordeaux, Angers, Lyon et Orléans⁹. Cependant la loi autorise la vente des « livrets » – des imprimés de moins de deux feuilles d'impression – par d'autres professionnels plus répandus ou plus mobiles tels que les merciers et les colporteurs¹⁰. Avec un format *in-8*, il ne faut pas dépasser 32 pages ; avec un *in-32*, la limite est de 128 pages et le *Calendrier de la Cour* culmine précisément à 128 pages dans les années 1780. Ces circuits de diffusion alternatifs sont importants pour atteindre des clientèles socialement et géographiquement plus diversifiées, comme le suggèrent les multiples et vaines tentatives des libraires agréés de les réduire¹¹.

Si le format adopté par le *Calendrier de la Cour* a des avantages pratiques et commerciaux, il présente aussi des inconvénients. Outre les limites imposées au contenu par le manque d'espace, la petitesse en elle-même semble indigne d'un ouvrage au contenu respectable et destiné à un public de qualité. Il existe au XVIII^e siècle une symbolique des formats, qui associe l'honorabilité et la pérennité du contenu, ainsi que le rang social du public visé, avec la grandeur relative du livre¹² : ainsi les traités des savoirs universitaires ne peuvent s'imprimer en dessous de l'*in-4* ; les pièces de théâtre se publient au moment des représentations en *in-12* mais dans des formats supérieurs en cas de réédition en *Théâtre complet* ou lorsqu'il s'agit d'*Athalie*, commandée par M^{me} de Maintenon, épouse du roi. Le petit format est donc associé à la médiocrité intellectuelle, qui peut se caractériser par l'abrégé, la superficialité, le caractère éphémère et/ou une consommation populaire. Certes le *Calendrier de la Cour* est un périodique annuel et donc périssable, mais il décrit la Maison du roi et se destine d'abord aux gens de cour.

Par son très petit format, il sort même du registre du vrai livre. Dans les usages courants, il n'existe guère de format inférieur à l'*in-12* (soit 15 à 18 cm de haut). En deçà, le volume ne mérite pas la qualification de livre qui doit,

8. BNF, Ms fr. 22118 (29), arrêté du 26 juil. 1700, en faveur des relieurs parisiens et de plusieurs libraires, dont Jacques Collombat.
9. Véronique Sarrazin, *Les almanachs parisiens au XVIII^e siècle : production, commerce, culture*, thèse de doctorat de l'université de Paris I, sous la direction de Daniel Roche, 1997, p. 558-565.

10. BNF, Ms fr. 22067 (191), arrêté du 13 mars 1730 pour les merciers ; Ms fr. 22115, règlement pour les colporteurs, 1691.

11. Sept actions de 1737 à 1764 repérées dans BNF, Ms fr. 22072 (85) ; fr. 22067 (311) ; fr. 22062 (83) ; fr. 22068 (1, 4, 51 et 62).

12. Roger Laufer, *op. cit.*

selon la formule consacrée, pouvoir « faire l'ornement d'une bibliothèque¹³ » par son contenu comme par son aspect. Alors que la fabrication des livres relève encore de l'artisanat, leur clientèle reste limitée pour l'essentiel à une minorité aisée, éduquée et raffinée, qui porte une réelle attention à leur qualité matérielle. Les correspondances des lecteurs comme les annonces commerciales mettent l'accent sur la blancheur du papier, la propreté des caractères¹⁴ et sur le volume qui doit s'intégrer harmonieusement dans une bibliothèque dont l'ordonnancement idéal va des grands ouvrages en bas aux « petits *in-12* » en haut¹⁵. Le « juste format » est une question de hauteur mais aussi de proportions globales, que les éditeurs atteignent en répartissant un texte trop long en deux tomes ou, inversement, en gonflant par des pièces annexes un volume trop maigre¹⁶. Le petit carnet du *Calendrier de la Cour* ne peut donc pas prétendre être un livre, seule forme imprimée honorable qui, par la reliure et le rangement en bibliothèque, s'inscrit dans la durée.

Le décalage entre les ambitions sociales affichées et la médiocrité provoque parfois des réactions d'indignation : on juge scandaleux qu'un si petit objet puisse être une telle réussite commerciale, et donc aussi financière et sociale pour son éditeur¹⁷. On dénonce ses profits¹⁸. On ironise sur ses prétentions : les satiristes du régiment de la Calotte attribuent à Jacques « du » Collombat « des Suisses à l'entrée de sa boutique pendant la quinzaine du jour de l'an lorsqu'il débite son petit almanach friand¹⁹ ».

Face à ces dénigrements, Collombat se défend en mettant en avant ses publications érudites, comme la *Grammaire hébraïque*²⁰ ; mais il s'attache aussi à défendre et promouvoir le format de son almanach en montrant que sa petitesse ne lui ôte rien et relève même de la performance.

| « Joindre le propre à l'utile » |

Il souligne la qualité du contenu, qui, dans un très petit format donne tout le nécessaire avec même, pour le calendrier, une caution scientifique affichée. Le *Calendrier de la Cour* est en effet tiré des Éphémérides des mouvements célestes calculées d'abord « suivant les principes²¹ » de l'Académie royale des Sciences, puis à partir des années 1730 par des académiciens et avec l'approbation de l'Académie. L'exactitude des calculs astronomiques publiés par le *Calendrier de la Cour* est reconnue et divers manuels scientifiques y renvoient leurs lecteurs comme à un ouvrage exact et commode car « entre les mains de tout le monde²² ».

13. *Encyclopédie méthodique, Métiers mécaniques*, Paris, Panckoucke, 1784, article « Imprimerie-Librairie », « Des bibliothèques », vol. III, p. 551.

14. Olivier Bessard-Banquy, « Le livre entre noir et blanc : l'espace de la page imprimée », dans Alain Milon et Marc Perelman (dir.), *Le livre et ses espaces*, Nanterre, Presses de l'Université de Paris X, 2007, p. 287-289.

15. Voir *Encyclopédie méthodique, Métiers mécaniques*, op. cit., vol. III, p. 551.

16. Véronique Sarrazin, « Éditer l'érudition aux xviii^e et xviii^e siècles », dans François Brizay et Véronique Sarrazin (dir.), *Érudition et culture savante*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 183-200.

17. Henri Duranton (éd.), *Correspondance littéraire du président Bouhier*, Saint-Étienne, Presses de l'université de Saint-Étienne, 1980, vol. 8, p. 103-104, mars 1725.

18. *Mémoires sur les vexations qu'exercent les libraires et imprimeurs de Paris*, Paris, [1725].

19. BNF, Ms fr 22077, f° 142. Sur ces brevets, voir Antoine de Baecque, *Les éclats du rire : la culture des rieurs au xviii^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 2000, p. 23-55.

20. BNF, Ms fr. 22122, f° 117, mémoire anonyme contre un projet d'imposition, [1752].

21. Préface de l'édition de 1715.

22. *Récréations mathématiques et physiques par feu M. Ozanam*, Paris, C. A. Jombert, 1778, p. 276 ; voir aussi *Leçons élémentaires de mathématiques par M. Papillon de La Ferté*, Paris, Veuve Ballard, 1784, p. 226.

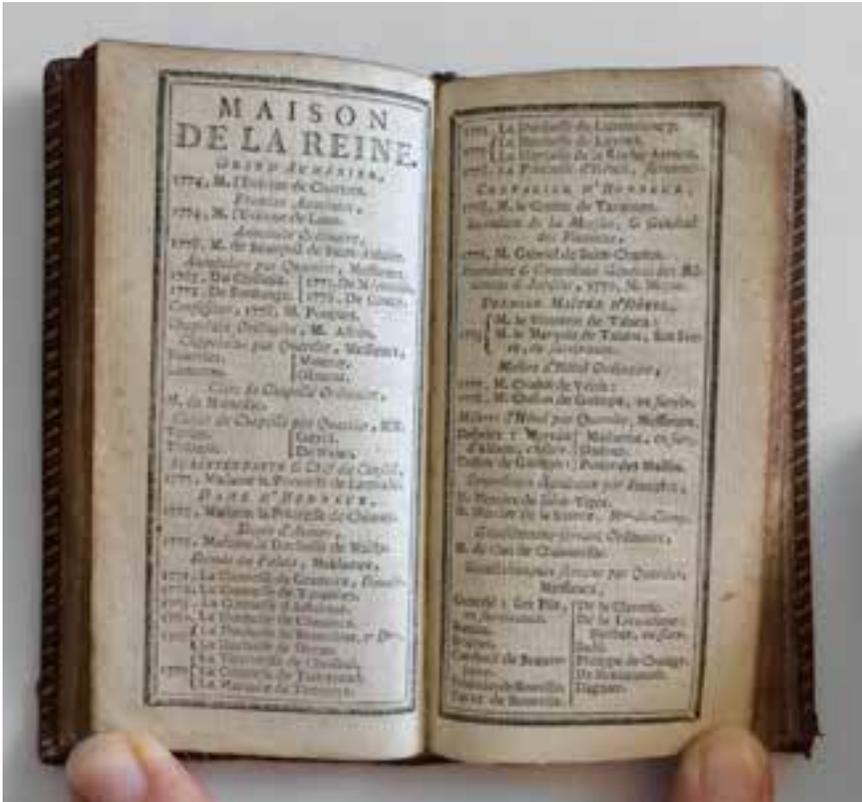


Fig. 2. Rubrique « Maison de la reine » du *Calendrier de la Cour*, Paris, Veuve Hérisant, 1780, non paginé [p. 46-47], exemplaire relié en maroquin rouge, 11 x 6 cm, collection privée © cliché Véronique Sarrazin.

Collombat vante aussi sa typographie, aussi élégante que lisible. Le *Calendrier de la Cour* s'imprime en Non-Pareille²³ (6 points) quand la majorité des imprimés de petit format adoptent le Petit texte (8 points) ou le Petit romain (10 points). Il donne ainsi 12 à 1400 signes par page. Cependant la composition est plus délicate et donc aussi plus coûteuse, presque quatre fois plus que celle en Cicéro (12 points) qui sert d'étalon²⁴. La finesse des caractères exige aussi une grande précision pour l'encrage, au risque de brouiller la graphie. Or, celle du *Calendrier de la Cour* est effectivement très supérieure à celle des imprimés courants de petit format, assurant une parfaite lisibilité (Fig. 2). Cette réussite est à attribuer autant à l'habileté des ouvriers qu'à la qualité des caractères mis au point par Collombat lui-même. Il a aussi dessiné et fabriqué une fonte de caractères astronomiques qui n'existait pas dans ce format, et se vante d'y avoir travaillé 20 ans avant d'être satisfait. Si cette affirmation provoque quelques ricanements²⁵, la qualité de l'impression est largement et durablement reconnue : en 1764, le *Calendrier de la Cour* est « aussi proprement imprimé qu'il ait jamais pu l'être²⁶ ».

23. Bibliothèque historique de la ville de Paris [désormais abrégée BHVP dans l'ensemble du volume], Ms 4001, Inventaire du fonds de J. F. Collombat, 10 avr. 1752.

24. Nicolas Contat, *Anecdotes typographiques* (1762), Oxford, Bibliographical Society, 1980, p. 73-77.

25. *Mémoire sur les vexations*, op. cit.

26. *Affiches de Province*, 11 janv. 1764.

Au-delà de sa lisibilité, on apprécie aussi sa mise en page soignée. Selon sa nécrologie²⁷, Collombat serait l'inventeur des « doubles et triples réglets et grandes accolades » permettant de mieux structurer les informations, caractères « que tous les imprimeurs ont pris à tâche d'imiter ». Le texte s'insère en outre dans un cadre formé d'un double filet typographique. Si le procédé de la page encadrée n'était pas totalement neuf, il était cependant rare et réservé à des ouvrages de grand format. L'encadrement à double ou triple filet est plutôt caractéristique des plats de reliure. Collombat a donc travaillé l'esthétique de sa page en y adaptant un motif ornemental classique des reliures.

Le *Calendrier de la Cour* se caractérise donc à la fois par son petit format – commode et économique – et par sa beauté typographique, véritable prouesse technique dans ce format.

| Le « format Collombat », un élément identitaire revendiqué et protégé |

Collombat ne se contente pas de vanter la mise en forme de son livret, il affirme dessus son droit de propriété, en en faisant une caractéristique indissociable et spécifique, voire exclusive, de sa publication. Pour cela, il engage des poursuites pour contrefaçon. Le fait est que le *Calendrier de la Cour* connaît un large succès et que son format, rapidement reconnu comme le format de poche par excellence, amène certains ouvrages utilitaires à l'adopter, parallèlement à leur version d'origine destinée aux bureaux.

En 1669, le mathématicien François Barrême a inventé les *Comptes-faits*, un livre outil qui compile des tables de calculs dans un système monétaire non décimal. En 1710, son fils en propose une réédition de petit format, augmentée d'un calendrier. Collombat la fait saisir comme paraissant « dans la même forme, grandeur et disposition qu'à celui du suppliant, avec le titre d'*Agenda et calendrier présenté au Roy*²⁸ ». C'est donc bien la taille et la mise en page dont il dénonce la contrefaçon, en même temps que le titre qui provoque sciemment la confusion. Apparemment, il obtient satisfaction puisqu'on n'a plus trace de cet ouvrage.

Quelques années plus tard, c'est avec l'*Almanach Royal* qu'il entre en conflit. Ce n'est pas le premier incident entre les deux almanachs, il y a déjà eu des accusations mutuelles et des arbitrages sur la publication conjointe ou non de certaines listes. Si l'*Almanach Royal* est devenu un outil pour les bureaux des administrations, il n'a cependant pas entièrement renoncé à une clientèle plus mondaine : ainsi, Laurent d'Houry, son éditeur, en publie en décembre 1716 un abrégé à l'usage de la cour. Certes, son privilège²⁹ lui en donne le droit ; cependant, le format adopté est précisément le même que celui du *Calendrier de la Cour*, avec une sélection d'informations proche. Aussi, Collombat entame-t-il une procédure devant le Conseil du Roi, pour avoir repris trois articles de son almanach mais surtout pour en avoir « contrefait la forme, la grandeur, le caractère, la disposition, et copié page pour page, même matière et même nombre

27. MF, nov. 1743, p. 2425.

28. BHVP, Ms 4002, requête de J. Collombat, imprimeur, contre G. Barrême, 1711.

29. Le privilège est au XVIII^e siècle à la fois une permission royale de publier un texte, attestant du passage légal par la censure, et un monopole « d'imprimer ou faire imprimer, vendre ou faire vendre » ce texte, en entier ou par extrait, pendant une certaine durée.

de feuilles³⁰ ». Il obtient doublement satisfaction : un arrêt du Conseil interdit formellement à son concurrent d'imprimer son *Almanach Royal* « de la grandeur, forme et disposition du *Calendrier de la Cour*³¹ ». Collombat obtient aussi une réécriture de son propre privilège où les formules standardisées qui interdisent d'en importer ou imprimer des exemplaires contrefaits, sont développées : « ni d'imiter la forme, grandeur et disposition du *Calendrier de la Cour* en nulle façon et sous quelque prétexte que ce puisse être³² ». La victoire réelle est moins complète car l'*Almanach Royal* continue à paraître en extraits, sous un format affiché comme de l'*in-24* mais qui, en centimètres, correspond bien à celui du *Calendrier de la Cour*. Collombat réplique par de nouvelles poursuites qui se concluent par de nouvelles interdictions « de faire l'extrait de l'*Almanach Royal* [...] dans une forme semblable au *Calendrier de la Cour*³³ », qui n'ont guère plus d'effet que les précédentes.

Malgré cette limite, la victoire juridique est importante : le privilège du *Calendrier de la Cour* me paraît un exemple unique de privilège protégeant autant le texte d'un ouvrage que sa mise en forme matérielle, reconnaissant ainsi son format comme un élément identitaire, indissociable du contenu. En 1764-1765, Gabriel Valleyre, éditeur des *Étrennes historiques*, poursuit les *Étrennes patriotiques* « du même caractère, du même format, contenant comme celui du suppliant 96 pages entourées d'un même cadre³⁴ »... mais en vain, sans doute parce qu'il ne bénéficie pas de protections à la cour, mais peut-être aussi parce que le format dont il prétend avoir le monopole est aussi celui du *Calendrier de la Cour*.

| Un format de plus en plus imité |

En effet, à partir des années 1720, différentes publications adoptent ce format avec deux différences par rapport aux affaires qui précèdent : d'abord leurs contenus diffèrent nettement de celui du *Calendrier de la Cour*, ce qui explique l'absence de poursuites. Ensuite elles signalent explicitement l'imitation : en 1737, les *Étrennes historiques* s'annoncent comme un « petit journal curieux, instructif et amusant... qui sera à peu près de la forme du Colombat³⁵ ». En 1773, on vend une « petite messe de la grandeur du Colombat³⁶ ».

Les publications qui reprennent ce format relèvent essentiellement de quatre types. Ce sont d'abord, à partir de 1724, les *Étrennes mignonnes*, un almanach qui compile des informations utiles ou pittoresques et dont le tirage est sans doute le plus gros du siècle avec plus de 50 000 exemplaires annuels. À sa suite, naissent d'autres « étrennes » (historiques, universelles, des quatre parties du monde...), aux succès plus inégaux³⁷. Au milieu du XVIII^e siècle, s'y ajoutent des almanachs

30. BNF, Ms fr 22084 (21), mémoire pour J. Collombat contre L. d'Houry, janv. 1717.

31. BNF, Ms fr. 22078, f° 107, 29 déc. 1717.

32. Privilège du 11 août 1718 pour 16 ans, désormais associé à celui des *Ephémérides des Mouvements célestes* et reproduit dans l'édition de 1725. Il est reconduit à l'identique jusqu'à celui du 6 avril 1770, valable pour 30 ans à partir du 1^{er} janvier 1773.

33. BNF, Ms fr. 22077, f° 185, mémoire pour J. Collombat contre la veuve d'Houry, 1733 ; f° 203, mémoire pour J. Collombat contre A. F. Le Breton, 1748.

34. BNF, Ms fr. 22084 (25), mémoire de G. Valleyre contre J. B. P. Valleyre et A. C. Cailleau.

35. *MF*, nov. 1737, p. 2475-76.

36. *Id.*, janv. 1773, p. 129-32.

37. Véronique Sarrazin, « Les *Étrennes* parisiennes : succès, évolution et mutations d'un genre d'almanachs du XVIII^e au XIX^e siècle », dans Hans-Jürgen Lüsebrink et Jean-Yves Mollier (dir.), *Les lectures du peuple en Europe et dans les Amériques (XVII^e-XX^e siècle)*, Paris, Complexe, 2003.

chantants d'une légèreté affichée par des titres comme *Les Gaudrioles ou les horoscopes amusans*. Au même moment, certains livrets de dévotion adoptent aussi le format Collombat en même temps que le qualificatif d'étrennes : les Étrennes du Salut « de grandeur, forme et prix du Collombat³⁸ », ou les Étrennes du chrétien³⁹. Enfin, à l'instar de l'*Almanach Royal*, d'autres annuaires administratifs se déclinent en version abrégée comme l'État militaire ou les Étrennes maritimes. La plupart imitent aussi la mise en page encadrée du *Calendrier de la Cour* mais avec une typographie moins parfaite.

Alors que les formats ordinaires correspondent à des volumes de taille variable selon la feuille de départ (ainsi, pour un pliage *in-12*, la hauteur peut varier de 15 à 20 cm), le « format Collombat » renvoie à une dimension régulière, de 10 x 6 cm à un demi-centimètre près. On peut parler d'une véritable standardisation dont l'enjeu n'est pas seulement de profiter des avantages pratiques et commerciaux du très petit format. L'alignement précis et explicite sur le *Calendrier de la Cour* montre que celui-ci est devenu une référence : il est « le plus commode, le plus usuel et le plus élégant des almanachs portatifs⁴⁰ ». Il s'agit de profiter de l'engouement qu'il suscite, de s'associer à son image comme à un label, mais aussi, très concrètement d'être présent à ses côtés sur les étals des marchands et de pouvoir être relié avec lui.

| Un bijou d'étréne |

En effet, la standardisation des formats permet de constituer des recueils de trois ou quatre petits volumes dont on retranche les calendriers superflus. Les libraires proposent à leurs clients des volumes adaptés à leurs centres d'intérêt : on ajoute au *Calendrier de la Cour*, un *Extrait de l'État militaire* ou une Étréne Mignone, un almanach chantant ou une petite messe, et souvent des pages blanches pour prendre des notes⁴¹. Ces livrets, ordinairement vendus en brochure, sont donc reliés et servent même de support à des reliures de grand luxe, telles celles « à compartiment » dont le dessin formé par une mosaïque de cuirs exige une grande virtuosité. Ces reliures sont effectuées essentiellement sur deux types d'ouvrages : des livres rares en eux-mêmes dont elles rehaussent le caractère exceptionnel, et des volumes de « format Collombat », formant alors un contraste maximal entre le caractère usuel et modeste du contenu, et celui luxueux du contenant⁴².

Ces reliures découlent de l'usage du *Calendrier de la Cour* comme cadeau de nouvel an. Collombat offre lui-même à la famille royale des exemplaires de luxe et propose aux courtisans des reliures assorties à leur rang. Ainsi, les publications de « format Collombat » s'adjoignent un calendrier (et parfois le terme explicite d'étrennes) et exploitent ce caractère saisonnier pour devenir des « bijoux d'étrennes⁴³ ». Les relieurs de la cour proposent à l'aristocratie des reliures hors norme : en soie, pailletées, mosaïquées, peintes en miniature, avec des gardes de

38. *Livres de piété, de morale et d'éducation qui se vendent chez le même libraire*, Paris, P. Prault, 1751, p. 3.

39. À Paris, chez les frères Barbou, à partir de 1756.

40. *Affiches de Province*, 11 janv. 1769.

41. *MF*, janv. 1762, p. 104 ; *Gazette des Tribunaux*, 1780, n° 27, p. 2.

42. Louis-Marie Michon, *Les reliures mosaïquées au XVIII^e siècle*, Paris, 1956.

43. Formule sous laquelle, dans les années 1770, le libraire Desnos annonce ses recueils d'almanachs.

soie, un petit miroir collé au contre-plat, le tout dans un étui lui-même orné... pour des prix pouvant monter jusqu'à 30 livres⁴⁴, soit 50 à 75 fois le prix du livret broché. Pour ceux qui veulent suivre la mode sans en avoir les moyens, on produit des imitations à moindre coût (3 à 5 livres), grâce à des procédés permis par la standardisation des formats. Ainsi, la « plaque » permet d'estamper d'un seul coup tout un décor. En associant une série de plaques d'encadrement et une série de « centres d'almanachs », le relieur-doreur Tessier propose près d'un millier de combinaisons différentes pour des formats Collombat⁴⁵. Moins chères encore, les « couvertures d'almanach » sont des cartonnages couverts de cuir ou d'autres décors, préparés à l'avance et dans lesquels il suffit d'emboîter et de coller le ou les livrets. En novembre 1758, le doreur Boismare a en stock près de 3000 couvertures de ce type en prévision des étrennes⁴⁶.

Ainsi les volumes de « format Collombat » deviennent le cadeau d'étrennes par excellence, s'adaptant aussi bien aux intentions et aux moyens financiers du donateur qu'aux goûts du bénéficiaire. Cet usage est, à partir du milieu du XVIII^e siècle, un aspect important et très lucratif de leur commerce. Il modifie leur statut économique puisque c'est sur les plus modestes pages que se déploie le plus grand luxe de reliure. Il change aussi leur statut symbolique : paradoxalement, en mettant l'accent sur un geste circonstanciel (le cadeau d'un jour), on les rend dignes d'être conservés comme le seraient des livres... mais pour leur relieur, l'intérêt glissant du contenu à l'esthétique visuelle. Le livret, qu'il soit administratif, chantant ou de dévotion, devient alors un accessoire de mode, objet décoratif posé sur une table ou porté comme un colifichet, au même titre que la boîte à mouches ou la tabatière.

Le très petit format du *Calendrier de la Cour*, conçu sans doute au départ comme économique et pratique, semblait le condamner à n'être qu'une publication mineure, certes commode mais périssable et indigne d'une bibliothèque. Par son travail typographique, par son discours promotionnel et par ses actions en justice, son éditeur en a fait le « format Collombat », revendiqué, reconnu et imité, un format spécifique dont la petitesse devient un atout, conjuguant le bas prix, la maniabilité et l'élégance. Objet d'usage courant pour les uns, support des reliures les plus raffinées pour les autres, il est un objet éditorial à la mode. La publication du *Calendrier de la Cour* s'interrompt avec la monarchie française en 1792, pour renaître en 1807 avec la reconstitution d'une cour impériale, « du même format et à l'instar du ci-devant *Calendrier de la Cour* dit Colombat⁴⁷ ». À sa suite, c'est toute une gamme des publications qui renaît⁴⁸ : *Étrennes particulières et universelles, Étrennes intéressantes des 4 parties du monde, Étrennes spirituelles à l'usage de la Cour*, toutes du même format. Il faudra attendre les années 1830 pour que d'autres productions littéraires, d'autres habitudes de lectures et d'autres initiatives éditoriales imposent un nouveau format de référence : le format Charpentier⁴⁹.

44. MF, déc. 1776, p. 182 ; *Journal de la Librairie*, janv. 1780, p. 53 ; Livre des ventes du libraire Costard, Archives Départementales de la Seine, D5B6, 1571, 4 déc. 1770.

45. Savigny de Moncorps, « Un catalogue de fers à dorer du XVIII^e s. », *Bulletin du bibliophile*, 1893, p. 72-81.

46. BNF, Ms fr. 22118 (64).

47. Liste d'almanachs de Paris annoncés par C. J. Ferrand, libraire à Gand, en tête de son *Catalogue d'une très-belle et riche collection de livres*, 1807.

48. *Bibliographie de la France*, 20 nov. 1812, p. 742.

49. Jean-Yves Mollier, Lucile Trunel (dir.), *Du «poche» aux collections de poche : histoire et mutations d'un genre*, Liège, CEFAL, Cahiers de paralittérature, n° 10, p. 45-59.

| Petits bibelots ou vraies sculptures ? L'exemple de Vincennes-Sèvres au XVIII^e siècle |

Tamara Préaud

Les sculptures en porcelaine de Vincennes-Sèvres sont-elles de purs objets d'ornement ou des œuvres d'art à part entière ? Parlant de l'absence d'intérêt pour les biscuits de Sèvres, Evelyne Schlumberger écrivait jadis, il y a plus de cinquante ans : « Au vrai, le motif le plus plausible de cette désaffection est d'ordre psychologique. Notre goût pour l'archaïque et l'abstrait nous a éloignés des grâces pomponnées, du réalisme menu, de l'allégorie suave si généreusement répandus dans le petit monde mat et blanc du biscuit de Sèvres¹... » Ce jugement sévère semble en quelque sorte répondre à celui du XVIII^e siècle sur l'objet en porcelaine de façon générale, dont Geneviève Leduc considérait que « celui-ci, désormais intégré à un ensemble plus vaste, eut pour rôle d'enrichir, de mettre en valeur les meubles sur lesquels il était posé, ou les bronzes, marbres, tableaux et autres effets curieux qu'il côtoyait² », pure décoration donc, si l'on on croit l'auteur. L'un des rares témoignages visuels de cette utilisation est un portrait de la princesse Wilhelmine de Hesse daté de 1755 dû à Johann Heinrich Tischbein l'aîné (Fig. 1), la représentant devant une console supportant deux cornets de



Fig. 1. Johann Heinrich Tischbein l'aîné, *Portrait de la princesse Wilhelmine Landgräfin von Hessen-Kassel*, 1755, huile sur toile, 50,7 x 38,8 cm
Museumslandschaft Hessen Kassel, Schloss Wilhelmsthal

porcelaine orientale polychrome et trois statuettes blanches de Vincennes³. L'hésitation entre petites pièces d'ornement et œuvres d'art est renforcée par le fait que ces sculptures sont au moins partiellement moulées et que l'on peut considérer qu'il s'agit donc de multiples ; même si, en fait, le travail de reprise des détails au sortir des moules impliquait des variantes, manifestes lorsque l'on compare plusieurs exemplaires d'un même modèle.

Une exposition récente devrait cependant aider à remettre en question l'assimilation de ces créations à de simples bibelots et démontrer que les ambitions de l'établissement furent tout autres au long du siècle⁴.

1. Evelyne Schlumberger, « Pourquoi certains collectionneurs reprennent goût au biscuit de Sèvres », *Connaissance des Arts*, avr. 1962, n° 122, p. 51-55.
2. Geneviève Le Duc, *Porcelaine tendre de Chantilly au XVIII^e siècle : héritages des manufactures de Rouen, Saint-Cloud et Paris et influences sur les autres manufactures du XVIII^e siècle*, Paris, Hazan, 1996.
3. T.H. Clarke, « From Paris to Brunswick via Höchst : a Vincennes flower vase and its copies », *Keramos*, avr. 1983, n° 100, p. 59-66.
4. Tamara Préaud et Guilhem Scherf (dir.), *La Manufacture des Lumières. La sculpture à Sèvres de Louis xv à la Révolution*, cat. exp., Sèvres, Cité de la Céramique, sept. 2015-janv. 2016, Dijon, Fatou, 2015.

Durant les premières années de ce qui fut au départ, durant l'été de 1740, un petit atelier installé dans le château de Vincennes, la production sculpturale correspondit à des œuvres de petite taille, les inscrivant ainsi dans le goût contemporain pour la statuaire de dimensions réduites en matériaux divers : bronzes, terres cuites, albâtres, petits marbres⁵. Par ailleurs, ces objets étaient le plus souvent émaillés et laissés en blanc. Ce type d'œuvres a été produit dans toutes les fabriques de porcelaine de l'époque et on y a vu l'influence des *Blancs de Chine*⁶. Encore convient-il de remarquer que ceux-ci, certes importés depuis longtemps, concernent majoritairement tasses, soucoupes, théières et beaucoup moins les *magots* ou *pagodes*, ce dont témoignent les inventaires du xviii^e siècle⁷. Par ailleurs, contrairement à d'autres établissements, Vincennes a toujours mis en œuvre des sujets uniquement européens. L'absence de polychromie de ses porcelaines sculptées – à une époque où l'extension de sa gamme de couleurs permettait de peindre au naturel les fleurs modelées – eut sans doute aussi pour but de mettre en valeur la qualité de la pâte ; n'oublions pas que l'atelier de Vincennes était né précisément pour exploiter la découverte d'une composition donnant un blanc parfait, tout à fait nouveau en France⁸. Cette blancheur rehaussait l'attrait particulier de la porcelaine elle-même : matériau mystérieux, fascinant par ses rapports avec un Extrême-Orient fantasmé et résultant d'un processus quasiment alchimique puisque l'« or blanc » résultait de la transformation, au cours de nombreux lavages, manipulations et cuissons, de simples argiles en une matière translucide et imperméable ; séduction supplémentaire aux yeux d'une clientèle de grands seigneurs passionnés de sciences.

Tout comme les sculptures de moindres dimensions en autres matières, celles de porcelaine émaillée furent souvent montées en bronze doré, exploitant le contraste des brillances : Augustin Bouret de Villaumont se procura ainsi chez Lazare Duvaux, pour 240 livres, le 12 juillet 1749 : « une grande terrasse ronde de bronze ciselé et doré d'or moulu pour un Hercule de porcelaine de Vincennes » ; et le premier des nombreux achats de ce genre chez le même marchand par M^{me} de Pompadour, le 3 avril 1752, concerna « une paire de girandoles à double branche, à feuillages et terrasses dorées d'or moulu, sur des figures et fleurs de Vincennes⁹ ». Outre ces socles simples, la manufacture elle-même fit réaliser quelques montures plus sophistiquées¹⁰.

5. Guilhem Scherf, « Collections et collectionneurs de sculptures modernes. Un nouveau champ d'études », dans Thomas W. Gaetgens et Christian Michel (dir.), *L'Art et les normes sociales au xviii^e siècle*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 147-164 ; Patrick Michel, « Le goût pour les petits bronzes de collection en France au xviii^e siècle », dans Marc Favreau (dir.), *L'Objet d'art en France du xvi^e au xviii^e siècle : de la création à l'imaginaire*, Bordeaux, Les Cahiers du centre François-Georges Pariset, Université Michel de Montaigne, 2007, p. 141-183.

6. P. J. Donnelly, *Blanc de Chine. The Porcelain of Tehua in Fukien*, Londres, Faber & Faber, 1969.

7. Sur la réception artistique des magots au xviii^e siècle, voir l'article d'Anne Perrin Khelissa dans le présent volume.

8. Tamara Préaud et Antoine d'Albis, *La Porcelaine de Vincennes*, Paris, Adam Biro, 1991.

9. Louis Courajod (éd.), *Livre-Journal de Lazare Duvaux, marchand-bijoutier ordinaire du Roy, 1748-1758, précédé d'une étude sur le goût et sur le commerce des objets d'art au milieu du xviii^e siècle*, Paris, 1873, n° 246 et n° 1087. On trouve dans son inventaire après-décès, « dans les armoires étant dans une des chambres du premier étage, à côté de la bibliothèque », « une petite paire de girandoles peintes, avec fleurs de porcelaine, sur deux figures de Vincennes blanche ... » (Jean Cordey (éd.), *Inventaire des biens de Madame de Pompadour, rédigé après son décès*, Paris, Le François, 1930, n° 396.

10. Anne Perrin Khelissa, « Comment orne-t-on la sculpture en biscuit de Vincennes-Sèvres au xviii^e siècle ? », dans Ralph Dekoninck, Caroline Heering et Michel Leftis (dir.), *Questions d'ornements. xv^e-xviii^e siècles*, Turnhout, Brepols, 2014, p. 221-232 ; voir aussi Tamara Préaud et Guilhem Scherf (dir.), *op. cit.*, cat. 15-17 ou 68.

On doit noter que dès cette première époque, les financiers actionnaires de la manufacture firent preuve de beaucoup d'ambition : ils insistèrent à la fois sur la qualité des modèles, sur la précision du travail et sur l'intérêt des artistes sollicités. Outre quelques pièces proches des créations de Meissen, on note des œuvres inspirées déjà d'artistes de l'Académie royale de peinture et de sculpture, tel Jean-Baptiste Oudry¹¹, et même, comme dans le cas de la figure d'*Andromède*, de tableaux de François Lemoyne prêtés par l'un d'entre eux, le financier Étienne Michel Bouret. Dès ces premières années, l'artiste le plus sollicité fut François Boucher, l'une des gloires de l'époque : le premier groupe de *Léda* fut payé en 1747, un dessin conservé aux archives de la manufacture est précisément daté de 1749¹² et l'on trouve trace d'*Enfants Boucher* dès les registres d'enfournements de 1748.

| L'invention du biscuit et la direction de Falconet |

De profonds changements dans l'organisation de la manufacture et sa production prirent place en 1751-1752. On recruta en janvier 1751 un peintre de l'Académie royale, Jean-Jacques Bachelier, nommé « artiste en chef » chargé de la décoration et, accessoirement, de la sculpture. La mort du principal actionnaire, Jean Henry Louis de Fulvy, en mai 1751, aboutit à une reprise en mains par le pouvoir royal qui nomma ses hommes aux postes administratifs et chargea Jean Hellot, directeur de l'Académie des sciences, de noter et d'améliorer les procédés. La plupart des sculpteurs de la première génération furent renvoyés, faute de talent suffisant, et remplacés progressivement par des artisans mieux formés. Enfin, on demanda à un sculpteur de l'Académie de Saint-Luc, Pierre Blondeau, de simplifier les huit figures d'enfants inspirées de compositions de Boucher jusqu'alors produites en partie à main levée, avec des succès très divers, afin qu'elles puissent être entièrement moulées, ce qui devait permettre une production plus cohérente en taille et en qualité. Pour respecter le minutieux travail de finition des sculpteurs en évitant de le noyer sous une couverture incertaine et permettre une plus grande précision dans les détails, on décida de laisser les statuette à l'état de *biscuit*¹³. Décision audacieuse puisqu'elle distinguait les productions de Vincennes de celles de toutes les autres manufactures européennes, mais qui soulignait la luminosité spéciale du nouveau matériau. La régularité des statuette devait également permettre de les utiliser ensemble pour les décors des tables de dessert, à l'instar de Meissen, la première à remplacer les éléments en sucre ou en pâte d'amande par ce matériau nouveau ; cette utilisation impliquait des dimensions réduites. Les premiers biscuits furent vendus en juillet 1752 par Lazare Duvaux et ils mirent manifestement un certain temps à s'imposer¹⁴. Pour mettre en valeur cette innovation, le somptueux service livré au souverain entre 1753 et 1755 fut accompagné d'un ensemble de vingt-cinq statuette nouvelles, toutes inspirées de dessins de Boucher¹⁵.

11. Tamara Préaud et Guilhem Scherf (dir.), *op. cit.*, p. 122-124.

12. *Id.*, cat. 14b.

13. Tamara Préaud, « La Sculpture à Vincennes ou l'invention du biscuit », *Sèvres. Revue de la Société des Amis du Musée national de Céramique*, 1992, n° 1, p. 30-37.

14. Louis Courajod (éd.), *op. cit.*, n° 1181, 23 juil. 1752, à la duchesse de Lauraguais, « Un groupe de Vincennes, sujet de Boucher, le joueur de flûte, 144 livres ; deux autres figures avec des paniers de fleurs 96 livres ». Les prix sont ceux des biscuits.

15. Tamara Préaud et Guilhem Scherf (dir.), *op. cit.*, p. 165-166.

La difficulté de trouver des artistes capables de transférer en trois dimensions des œuvres graphiques, et la nécessité d'un contrôle plus suivi durent conduire les actionnaires à envisager le recrutement d'un artiste véritablement statuaire ; comme l'écrivit Anne Perrin Khelissa, à partir de ce moment, « l'ambition du biscuit évolue : il aspire à devenir une sculpture à part entière¹⁶ ». Le choix se porta sur Étienne Maurice Falconet, lui aussi membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture¹⁷. Recrutement qui dut sembler d'autant plus évident que l'artiste avait déjà collaboré avec la manufacture, à la demande de M^{me} de Pompadour, cliente enthousiaste de la première heure, en créant dès 1755 le portrait de celle-ci en déesse de l'*Amitié*¹⁸. En adoptant cette innovation pour multiplier son effigie et la distribuer autour d'elle, la marquise insistait sur son rôle auprès du souverain, tout en affirmant son intérêt pour les nouveautés.

Les ateliers avaient déménagé à Sèvres en 1756 et les actionnaires obtinrent en 1759 que Louis xv les rembourse et fasse gérer l'établissement directement par l'administration royale. Falconet arriva en janvier 1757 et resta jusqu'à son départ pour la Russie au cours de l'été 1766, venant une fois par semaine apporter les modèles en terre qu'il faisait établir à Paris et contrôler le travail des mouleurs et des sculpteurs, apposant son visa sur les sculptures prêtes à passer au feu. Il sut admirablement s'adapter aux impératifs de la fabrique où l'on peut classer ses créations en trois catégories : les œuvres inspirées de dessins de Boucher, celles conçues spécifiquement pour Sèvres et les adaptations de ses marbres du Salon. Il pratiqua tous les thèmes à la mode : pastorales, scènes de théâtre et de genre, enfants et animaux, tout en suivant l'évolution stylistique de son temps, passant d'aimables bambochades à des œuvres plus proches du « goût grec », sensible, par exemple, dans l'adaptation du groupe de *Pygmalion* (Fig. 2) dont le marbre connut le succès au Salon de 1763¹⁹. Conscient de l'intérêt des clients pour les œuvres en pendants, il en créa spécialement, telle la petite *Nymphé* répondant à son *Amour menaçant* du Salon de 1757 (Fig. 3)²⁰ : dans ce cas, le plâtre annoncé au Salon de 1761 (et qui n'y fut pas présenté à en croire le commentaire de Gabriel de Saint-Aubin²¹) fut directement de la taille du biscuit, alors que l'*Amour* avait dû être réduit. De la même façon, la *Baigneuse*, son autre grand succès du Salon de 1757, se vit adjoindre en 1762 une *Baigneuse aux roseaux*²². On imagine que le travail de changement d'échelle ne devait guère poser de problème dans un atelier habitué à passer de la simple esquisse au modèle en plâtre avant le travail du marbre. Falconet sut aussi créer à des dimensions extrêmement diverses, passant de tout petits enfants incarnant divers métiers de la rue aux groupes intermédiaires et jusqu'aux œuvres plus importantes, ce qui permettait de varier les échelles des objets décorant les tables de dessert, en créant des présentations rythmées. Les compositions de Falconet sont presque toujours dynamiques, invitant à les regarder sous tous les angles, ce qu'exige leur présentation sur une

16. Anne Perrin Khelissa, *op. cit.*

17. Marie-Noëlle Pinot de Villechenon et Véronique Milande (dir.), *Falconet à Sèvres (1757-1766) ou l'art de plaire*, cat. exp., Sèvres, Musée national de céramique, nov. 2001-fév. 2002, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2001.

18. Tamara Préaud et Guilhem Scherf (dir.), *op. cit.*, cat. 195.

19. *Id.*, cat. 83 et 84.

20. *Id.*, cat. 73 à 75.

21. Émile Dacier, *Catalogues de ventes et livrets de Salons illustrés par Gabriel de Saint-Aubin...*, rééd. Nogent-le-Roi, J. Laget, 1993, vol. VI.

22. Tamara Préaud et Guilhem Scherf (dir.), *op. cit.*, cat. 76 et 77.



Fig. 2. D'après Étienne Maurice Falconet, *Pygmalion*, 1763 (modèle), Amsterdam, Rijksmuseum, biscuit de porcelaine, 44,6 cm, Manufacture royale de Sèvres © Rijksmuseum, Amsterdam.



Fig. 3. Étienne Maurice Falconet, *L'Amour, dit L'Amour menaçant*, 1757, marbre, 185 cm, Amsterdam, Rijksmuseum © Rijksmuseum, Amsterdam.

table ou un manteau de cheminée devant une glace : il fit ainsi ajouter un petit amour supplémentaire à l'arrière du groupe de *Pygmalion*.

| Bachelier et l'Antique |

Après le départ de Falconet en 1766, la supervision de la sculpture revint à Bachelier. Celui-ci écrivit dans un rapport plus tardif :

« En 1776 [*sic pour 1766*] le sieur Bachelier reprit l'inspection et suivit le genre de M. Falconet, en ajoutant plus de variété dans les modèles qui, jusqu'alors, avaient toujours été d'après cet artiste. Alors les amateurs de Bouchardon, de Pigal [*sic*], de Salis, et d'autres hommes célèbres trouvèrent à satisfaire leurs goûts ; l'antique contribua même à étendre cette variété. »²³

On notera que les artistes cités sont tous membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture ; à une époque où les commandes de la Couronne

23. Jean-Jacques Bachelier, *Mémoire historique sur la Manufacture Nationale de porcelaine de France rédigé en 1781 par Bachelier*, rééd. par Gustave Goullain, 1878.

disparaissaient, ces collègues de Bachelier furent sans doute très heureux de faire leur cour au souverain, propriétaire de la manufacture, en permettant à celle-ci d'éditer leurs œuvres, tout autant que de faire circuler leurs créations. L'œuvre principale de Bachelier fut le grand surtout de table qu'il fit produire pour le banquet célébrant le mariage du Dauphin avec l'archiduchesse Marie-Antoinette d'Autriche²⁴. Pour les *Divinités* placées entre les colonnes jumelées de la structure centrale, il mêla effectivement des antiques renommés, tels le *Faune au chevreau* ou la *Vénus Callipyge*, réduits à une vingtaine de centimètres, à des œuvres plus contemporaines inspirées de l'antique, tels le *Faune au chevreau* de Jacques François Saly ou le *Pâris* de Nicolas Gillet. Dans ce dernier cas, Bachelier paya 36 livres « pour le modèle du Paris premier plâtre de M. Gillet²⁵ ». Il fit produire divers autres antiques, tout en prenant beaucoup de libertés avec les originaux : ainsi, un enfant joueur fut-il ajouté sur les jambes de la *Vénus à la coquille*, et ne fut supprimé que lorsque l'on donna pour pendant à celle-ci en 1785 un autre antique célèbre, la *Joueuse d'osselets*²⁶. De même la taille de ces sculptures fut-elle souvent changée : Bachelier loua pour 48 livres un « modèle grand comme nature de Castor et Pollux », ce qui ne l'empêcha ni de le réduire (en deux dimensions différentes), ni de le modifier²⁷. Conscient de la nécessité de diversifier la production pour séduire une clientèle forcément réduite, Bachelier multiplia les portraits en bustes et en médailles, jusqu'alors limités aux représentations des membres de la famille royale, même si M^{me} Du Barry fit directement appel à Augustin Pajou (Fig. 4)²⁸.



Fig. 4. Augustin Pajou, *Madame Du Barry*, 1770 (modèle), Versailles, musée Lambinet, biscuit de porcelaine, Manufacture royale de Sèvres, 26 cm (hauteur). © Ville de Versailles, musée Lambinet.

| Boizot et la pâte dure |

De nouveaux changements importants prirent place vers 1772-1773 : grâce à la découverte des gisements de kaolin de Saint-Yrieix-la-Perche en 1769, la manufacture put enfin maîtriser la pâte dure, systématiquement adoptée pour la sculpture à partir de 1772 dans l'espoir – rapidement déçu – qu'elle permettrait des économies en étant plus facile à préparer et pouvant cuire sans supports. À la mort du premier directeur, Jacques-René Boileau, en septembre 1772, le ministre

24. Tamara Préaud et Guilhem Scherf (dir.), *op. cit.*, p. 167-171.

25. Sèvres, Cité de la Céramique, Archives de la manufacture, Carton F 12, compte de 1770.

26. *D'après l'antique*, cat. exp., Paris, musée du Louvre, oct. 2000-janv. 2001, Paris, RMN, 2000, cat. 152.

27. Sèvres, Cité de la Céramique, Archives de la manufacture, Carton F 12, compte de 1770.

28. Tamara Préaud et Guilhem Scherf (dir.), *op. cit.*, cat. 200 à 202.

Henri Bertin nomma pour le remplacer Melchior-François Parent, commis chargé de Sèvres dans ses bureaux. Celui-ci s'avéra malhonnête et fut emprisonné à la fin de 1778 pour banqueroute frauduleuse. Entre-temps, il avait éloigné le lucide Bachelier et, conscient de la nécessité d'un artiste, engagé un jeune sculpteur « agréé » de l'Académie, Louis-Simon Boizot²⁹. Tout comme Falconet, celui-ci venait une fois par semaine ; mais il put s'appuyer à Sèvres sur Josse Le Riche, sculpteur lui-même, chargé de l'établissement des modèles de travail depuis 1769 et nommé chef de l'atelier de sculpture en 1780. Les documents montrent clairement que Boizot ne fut pas seul à créer des modèles ; du moins durent-ils tous recevoir ses corrections et son approbation. Comme il travaillait régulièrement pour des bronziers, nombre de ses créations furent produites à la fois en biscuit et en bronze³⁰. Le nouvel artiste en chef pratiqua une large gamme de genres, toujours dans un style antiquisant élégant et aimable.

Boizot montra relativement peu de sculptures au Salon et n'en adapta guère pour Sèvres. Le grand *Amour* daté de 1772 dont le marbre était destiné à la comtesse Du Barry apparaît dans les travaux des sculpteurs à Sèvres en 1774, en même temps que son pendant, une *Nymphe fuyant les traits de l'Amour*. Les deux groupes de *l'Amour et l'Amitié* et de *Zéphyr et Flore* du Salon de 1773 (n° 240), y figurent dès le mois de mai 1773. Le livret du Salon précisait : « ces deux groupes, de 18 pouces de haut, sont destinés à être exécutés en argent ». Au même Salon, « Une nymphe qui éprouve, avec surprise, le danger des traits de l'Amour, Terre cuite de 2 pieds de haut » (n° 238), fut réduite dès mai-juin de la même année et mise au point pour répondre à un *Amour rémouleur* de Boizot, puis agrandie à trente pouces en 1775. Enfin, le groupe de *Prométhée* dont le modèle en plâtre fut présenté au Salon de 1775 (n° 264), est mentionné dans les travaux des sculpteurs dès juillet 1774 en 2^e grandeur et en août en 1^{re} grandeur. Le livret du Salon précisait que ce modèle « de 2 pieds 6 pouces de haut, est destiné à faire pendant au groupe de Pygmalion, par M. Falconet ». Comme le marbre de Falconet était en mains privées, Boizot l'avait certainement conçu pour Sèvres. On note une même idée de rapport avec ses prédécesseurs, par exemple lorsqu'il fit produire les deux grands bustes de *Chryses* et *Iphigénie* d'après son maître, Michel-Ange Slodtz, avant de leur donner des répliques infiniment plus sages³¹.

On constate cependant quelques nouveautés dans la production de la manufacture, entre autres la multiplication des sculptures jouant un rôle utilitaire : enfants-salières ou bougeoirs, figures presse-papiers ou cariatides, Égyptienne porte-montre, etc.

Le changement le plus important concerne les variantes de tailles. La découverte du kaolin avait aussitôt suscité la naissance d'un grand nombre de fabriques à Paris ; pour éviter les poursuites demandées par Sèvres afin de faire respecter ses privilèges, elles se placèrent sous la protection des membres de la famille royale et obtinrent ainsi peu à peu des autorisations de plus en plus étendues, contraignant la manufacture royale à faire preuve de sa supériorité en produisant des pièces

29. Guilhem Scherf (dir.), *Louis-Simon Boizot (1743-1809) : sculpteur du roi et directeur de l'atelier de sculpture à la Manufacture de Sèvres*, cat. exp., Versailles, Musée Lambinet, oct. 2001-fév. 2002, Paris, Somogy, 2001.

30. Christian Baulez, « Les bronziers Gouthière, Thomire et Rémond », dans *Id.*, p. 274-301.

31. Tamara Préaud et Guilhem Scherf (dir.), *op. cit.*, p. 162-163.

complexes, multipliant les personnages, et des œuvres de très grandes dimensions. Le registre notant les baisses de tarifs en 1787, dans l'espoir de parer à la crise financière et à la désaffection des clients, mentionnait toute une série de « grandes figures de 30 pouces », les premières datant de 1770. On y trouve à la fois des créations récentes de Boizot, tel *Le Silence*, apparu en 1775 en deux grandeurs, ou *La Méditation* par laquelle il répondait à *La Mélancolie* de Falconet, et des modèles beaucoup plus anciens : les deux *Baigneuses* de Falconet, en même temps que la nouvelle *Baigneuse à l'éponge* de Boizot, et même *l'Amour Falconet* et son pendant. Toujours dans l'espoir de séduire une clientèle plus large, de nombreuses figures avaient, à l'inverse, été réduites pour être intégrées dans les *Divinités* d'une vingtaine de centimètres, de sorte que certains modèles, les plus appréciés, existèrent désormais en trois tailles.

À la suite de la crise occasionnée par les malversations de Parent et la démission de Bertin, la manufacture fut placée à partir de 1780 sous l'autorité du comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments et Manufactures ; soucieux de rétablir la situation financière, il surveilla de très près la production de Sèvres. Son intervention principale fut de commander à Sèvres des réductions des figures de la série des Grands Hommes, preuve de sa confiance dans le biscuit³². Chacun des sculpteurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture chargé de l'un des grands marbres dut fournir à Sèvres une réduction en terre crue permettant l'édition en biscuit. Comme la série avait débuté avant que cette décision fût prise en 1782, les premiers artistes durent refaire des terres spécifiques ; les autres utilisèrent sans doute des terres produites lors de l'élaboration des marbres.

Manufacture royale, Sèvres se trouva dans la position privilégiée de pouvoir faire appel aux sculpteurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture pour inventer les modèles de véritables sculptures. Par rapport à l'ensemble des œuvres sculpturales créées à Sèvres au XVIII^e siècle, les réductions de marbres présentés au Salon sont relativement peu nombreuses. Falconet et Boizot créèrent des pièces en dimensions réduites, parallèlement à leurs travaux de statues, remettant ainsi en question les notions de « grande » et de « petite » sculpture. Pour autant, si on s'interroge sur l'utilisation de ces productions au XVIII^e siècle, il semble qu'elles aient été perçues autrement. Inventaires et catalogues de ventes démontrent leur très petit nombre en comparaison des porcelaines d'Extrême-Orient et même des bronzes. Comme elles étaient destinées en majorité au décor de la table, elles sont inventoriées dans des armoires, comptées mais généralement pas dénommées, et n'apparaissent pas dans les catalogues de ventes. Les statuette repérées dans les demeures, très rares alors que leurs dimensions s'accordaient aux nouveaux espaces d'habitation, se trouvent dans les appartements privés, sur des socles, sous des cloches de verre ou montées dans des objets décoratifs et usuels, candélabres ou pendules, entre autres. En dépit de leurs qualités sculpturales, les biscuits sont donc avant tout considérés comme des objets d'ornement ou d'utilité, de goût personnel, de mode, plutôt que de collection.

32. *Id.*, p. 251-255.

| Stratégie de distinction chez les « pygmées de l'art¹ » : peindre la miniature en grand autour de 1800 |

Cyril Lécosse

Dans le tome 10 de l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert (1765), la miniature est décrite comme « l'art de peindre en petit sur une matière quelconque [ivoire, parchemin, vélin, papier], qui soit blanche naturellement & non blanchie ; en sorte que toute partie qui a besoin de blanc ou tout au moins de grand clair, le tire du blanc même de la matière sur laquelle elle est peinte ; & que toutes les autres couleurs qui doivent être très légères en tirent tout leur éclat »². Le format habituel des œuvres – principalement des portraits en ivoire –, varie de trois à sept centimètres de diamètre selon la taille de la défense d'éléphant dans laquelle a été prélevée la feuille. Le plus souvent peints à la gouache, les portraits miniatures peuvent être montés sur boîtes, médaillons, tabatières ou simplement glissés dans un tiroir ou un portefeuille. La technique dite « du pointillé », généralement privilégiée, consiste à multiplier les petits points de couleur pour créer ombres et nuances de teintes. Plus le pointillé se resserre, plus l'illusion du réel devient grande. Les miniaturistes les plus doués parviennent ainsi à mêler, sur de toutes petites dimensions, « précision et liberté dans leurs contours » et à cultiver un « grand fini sans perdre du côté de la vigueur³ ». Si le goût du petit portrait se développe fortement au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles⁴, l'engouement des contemporains pour la miniature fléchit toutefois sous la Restauration et la Monarchie de Juillet⁵.

Alors qu'un esprit d'émulation permet sous la Révolution de rénover en profondeur l'art de la miniature, après 1815, bien des miniaturistes se contentent de recycler certaines des formules à succès mises au point près d'un quart de siècle plus tôt : les fameux voiles en coup de vent sur fond de ciel clair inventés par Jean-Baptiste Isabey (1767-1855) vers 1800 reviennent ainsi inlassablement sous les pinceaux des peintres entre 1820 et 1840. Remise au goût du jour sous le règne de Charles X, la tendance qui consiste à agrandir sensiblement la taille du support à peindre en mixant les techniques remonte elle aussi aux années 1790⁶.

Dans cet article, je souhaiterais précisément m'intéresser à cette vogue des miniatures de « grandes » dimensions (autour de 20 cm de haut contre les 3-7 cm habituels) qui apparaît à la fin du XVIII^e siècle. Traditionnellement réservée à un usage intime, la miniature est dorénavant destinée à la place d'honneur dans les salons. Posés sur la cheminée ou plus simplement accrochés au mur comme un tableau ou une estampe, ces portraits se présentent comme de véritables tableaux « de chambre ». Dans la mesure où les premières tentatives

1. Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Considérations sur les arts du dessin en France*, Paris, Desenne, 1791, p. 86.

2. Diderot et D'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1765, t. X, p. 548-549. Voir aussi Claude-Henri Watelet et Pierre-Charles Levesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, Prault, 1792, t. III, p. 461-462.

3. Diderot et D'Alembert, *Encyclopédie*, op. cit., p. 549.

4. Voir sur ce point Cyril Lécosse, « Du petit art à l'art du petit. Le portrait miniature et son public sous la Révolution (1791-1799) », *Histoire de l'art*, 2016, n° 77, « Mini./Maxi. Questions d'échelles », Jean-Marie Guilloüët et François Queyrel (dir.), p. 19-30.

5. Voir notamment le témoignage d'Hilaire-Léon Sazerac, *Lettres sur le Salon de 1834*, Paris, Delaunay, 1834, p. 239-241.

6. C'est notamment le cas, sous la Restauration, de Jacques Croizier, de Jean-François Fontallard, de Jean-François Hollier et d'André-Léon Mansion.

d'agrandissement remontent aux années révolutionnaires, je me concentrerai, dans cette intervention, sur les facteurs qui contribuèrent au développement de cette nouvelle catégorie de portrait. Ces œuvres singulières apparaissant dans un contexte de démultiplication de la concurrence, cette étude sera également l'occasion d'aborder le scénario de la rivalité et de l'émulation sous l'angle de la miniature. Il s'agira aussi de clarifier les enjeux économiques et sociaux qui sous-tendent cette nouvelle « économie » du petit portrait autour de 1800.

| Un complexe ancien |

Sous la Révolution française, les miniaturistes sont parmi les artistes qui tirent le plus largement profit de l'affaiblissement des structures académiques et de la démocratisation du marché de l'art. La liberté d'exposer au Salon proclamée en 1791 se révèle déterminante pour l'envol de nombreuses carrières. Rarement admis à l'Académie royale de peinture et de sculpture sous l'Ancien Régime, interdits de Salon dans leur immense majorité, de nombreux peintres en miniature avaient épousé presque naturellement la cause révolutionnaire, espérant sans doute que la nouvelle idéologie écarterait les dernières conventions qui les avaient majoritairement tenus à l'écart de la reconnaissance officielle⁷. La multiplication des miniatures au Salon dans les années 1790 s'inscrit en outre dans un contexte artistique très favorable à la production de portraits de moindre coût et de moindre format. Les chiffres en témoignent : si le marché du grand format se trouve confronté à l'inflation générale – Burton Fredericksen note une réduction de 50 % des ventes de peintures entre 1793 et 1794 – les petits portraits n'ont jamais été aussi nombreux au Salon⁸. Aussi, pour s'assurer un public le plus large possible, les miniaturistes offrent à leur clientèle tout un panel de prix, établis selon la qualité du support – vélin, ivoire, carton – et le nombre de détails représentés. Une telle pratique, dont l'extension présume une clientèle réclamant une dépense prévisible et contrôlable, favorise l'alignement des tarifs. Les miniaturistes de l'Ancien Régime à la réputation bien établie sont les principales victimes de cette situation⁹. Avec la naissance d'une nouvelle élite bourgeoise sous le Directoire, la clientèle des artistes les plus habiles et les mieux introduits évolue en même temps que la mode du petit portrait se renforce et se diffuse dans toutes les classes de la société¹⁰. Si la demande des contemporains soutient la production, elle encourage aussi l'arrivée continue de nouveaux entrants sur le marché du petit portrait. Leur « nombre en [devient] immense » relève un critique en 1796¹¹. On trouve bien sûr parmi eux des miniaturistes professionnels, mais également un certain nombre d'amateurs ainsi que de nombreux peintres à l'huile qui semblent bien décidés à tirer profit

7. Sur l'évolution du statut social des miniaturistes sous la Révolution, voir Cyril Lécousse, « Devenir peintre en miniature : la professionnalisation des formations à la fin du XVIII^e siècle », dans Alain Bonnet, France Nerlich et al. (dir.), *Apprendre à peindre ! Les ateliers privés à Paris de la fin du XVIII^e siècle à 1863*, actes du colloque de l'Université François-Rabelais de Tours, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013, p. 97-114.

8. Voir Burton B. Fredericksen, « Survey of the French Art Market between 1789 and 1820 », dans Monica Preti-Hamard, Philippe Sénéchal (dir.), *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, actes du colloque de l'Institut national d'histoire de l'art, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 24 et Cyril Lécousse, *op. cit.*, 2016, p. 19-30.

9. Jean-Laurent Mosnier, Henri-Pierre Danloux, François Lainé ou encore Pierre-Adolphe Hall quittent ainsi Paris dans les premiers temps de la Révolution. Voir Étienne Charavay, « Deux lettres du peintre Antoine Vestier », *La Révolution française*, juil.-déc. 1888, t. XV, p. 530-534.

10. Voir Cyril Lécousse, *op. cit.*, 2016, p. 19-30.

11. Anonyme, « Critique sur les Tableaux exposés au Salon, an IV [1795] », Collection Deloynes, XVIII, 476, p. 6.



Fig. 1. Jean-Baptiste Isabey, *Portrait de femme*, v. 1795, gouache sur ivoire, 7,3 cm (diamètre), New York, Metropolitan Museum of Art © Metropolitan Museum of Art, New-York.

des opportunités commerciales offertes par ce marché florissant. Les statistiques montrent en effet que près de la moitié des artistes exposant des miniatures au Salon entre 1791 et 1799 ne pratiquent pas ce genre de façon exclusive¹². Ainsi voit-on Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823), Jean-Baptiste Joseph Wicar (1762-1834), Jean-Joseph Taillasson (1745-1809), Louis-Léopold Boilly (1761-1845) ou même Antoine-Jean Gros (1771-1835) s'essayer à la gouache sur ivoire¹³. Cet éclectisme de circonstance redouble, pour les miniaturistes « professionnels », les effets de la concurrence. Au Salon de 1795, une trentaine de miniaturistes exposent quelques cent quarante portraits, un chiffre tout à fait considérable au regard de la dizaine d'œuvres que l'on comptait en moyenne dans les anciennes expositions organisées au Louvre sous l'Ancien Régime. Devant pareille multitude, le peintre et critique Jean-Baptiste Claude Robin (1734-1818) s'excuserait presque de ne pouvoir évoquer tous les miniaturistes qui « mériteraient sans doute d'être cités avec distinction¹⁴ ». À leur tête se place « d'après le sentiment presque universel le citoyen Isabey¹⁵ ». À en croire Amaury Duval, la foule « *est toujours*

12. D'après nos calculs fondés sur l'étude du livret.

13. De Wicar, voir son *Autoportrait* conservé au musée des beaux-arts de Lille (diam. 11 cm). Un autoportrait sur ivoire de Taillasson est conservé au musée du Louvre (inv. RF 31210) (5,2 x 4,3 cm). Sur l'activité de miniaturiste de Boilly, voir Paul Marmottan, *Le peintre Louis Boilly (1761-1845)*, Paris, H. Gateau, 1913, p. 44-45. En 1801, Gros expose à côté du *Bonaparte à Arcole* un « petit tableau de famille en Miniature » présenté sous le numéro 165.

14. Jean-Baptiste-Claude Robin, *Exposition publique des ouvrages des artistes vivants dans le Salon du Louvre, au mois de septembre, année 1795 [...]*, Paris, an IV [1795], p. 80.

15. *Ibid.*

grande près des portraits¹⁶ » exposés par cet artiste (Fig. 1). L'auteur des *Tableaux en Vaudevilles* assure que la supériorité d'Isabey suscite le « désespoir de ses rivaux¹⁷ », oubliant toutefois de préciser qu'un petit nombre de miniaturistes très ambitieux et fort talentueux sont placés là en embuscade : dans un courrier daté de 1796, Lié Louis Périn-Salbreux (1753-1817) écrit ainsi à l'une de ses élèves qu'il lui faut continuer de « lutter avec Isabey, [qu'il] ne faut pas lui laisser le champ libre » et que pour espérer être à la mode comme lui, un miniaturiste doit commencer par « être à son pinceau depuis le levé du soleil jusqu'à son couché », être inventif et chercher à progresser toujours. Et lorsque la vogue est là enfin, il ne faut pas la laisser « seulement un instant refroidir [sinon tout] est fini¹⁸ ». Cet extrait donne la mesure du climat de rivalité qui règne alors au sein de la communauté des miniaturistes français. Bien des toiles exposées au Salon sous le Directoire présentent en outre des dimensions très proches de celles des plus grandes miniatures. Ces tableaux bibelots aux dimensions standardisées (approximativement 21 x 17 cm), très prisés du public, sont peints à l'huile par des artistes tels que Boilly, Louis Gauffier (1762-1801) et Marguerite Gérard (1761-1837) (Fig. 2). Réalisées par dizaines, ces œuvres sont alors clairement destinées à alimenter un marché toujours plus gourmand¹⁹. C'est dire finalement si les peintres n'hésitent plus à venir ostensiblement chasser sur les terres fécondes du petit format. Le développement accru de la concurrence condamne ainsi les miniaturistes à se surpasser pour rester dans la course : beaucoup d'artistes misent alors sur l'originalité pour se faire une réputation.

| Stratégies de distinction |

L'une des stratégies utilisées depuis longtemps pour capter l'attention des amateurs consiste à jouer sur l'intérêt du sujet en choisissant de représenter une figure publique. La multiplication des acteurs du jeu politique et des nouvelles

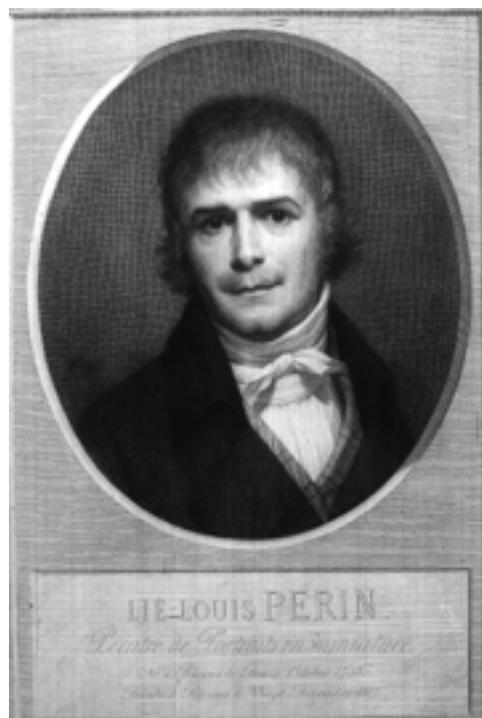


Fig. 2. D'après Lié Louis Périn-Salbreux, *Autoportrait*, v. 1797, estampe, collection privée

16. Amaury-Duval, « Quatrième lettre de Polyscope », *La Décade philosophique*, 30 brumaire an IV [20 nov. 1795], n° 57, p. 341.

17. Anonyme, *Exposition du Salon de l'An VI ou les Tableaux en Vaudevilles*, Paris, Pilardeau, 1795, n° 1, p. 6.

18. Lettre du miniaturiste Périn-Salbreux à un élève, datée de 1796, Fondation Custodia, inv. 1990-A.658.

19. Boilly peignait ses petits portraits à l'huile en deux heures et les facturait 120 francs. Par comparaison, le miniaturiste Augustin facturait ses portraits miniatures entre 200 et 3000 francs l'unité vers 1793-1795. Voir *Louis Boilly (1761-1845)*, cat. exp., Paris, musée Marmottan, mai-juin 1984, Paris, musée Marmottan, 1984, p. 8 et *Arlequin au Muséum ou critique des tableaux en vaudevilles*, Paris, 1802, p. 7, note 1.

« vedettes » du parterre parisien encourage alors tout particulièrement cette pratique²⁰. En 1791, Jean-Antoine Laurent (1763-1832) choisit ainsi d'exposer un portrait du tribun Mirabeau. François Dumont (1751-1831), deux ans plus tard, présente ceux du ténor « Mandini, célèbre acteur » et du poète Arnault. Les exemples de ce type sont nombreux. Occuper une niche particulière peut également s'avérer être une solution efficace : Louis Bertin Parant (1768-1851) et Charles-Guillaume Bourgeois (1759-1832) se singularisent avec succès en réalisant des portraits de profil à la manière des médaillons ou des camées. Donner plus d'importance aux dimensions des compositions permet également de se démarquer dans un Salon surchargé d'œuvres de moindres dimensions²¹. Le format circulaire ou ovale coutumier est alors abandonné au profit de grandes plaques rectangulaires qui souvent dépassent les 20 centimètres de haut. À en croire Alexandre de Haldat du Lys, le peintre Jean-Antoine Laurent fut un des premiers à exposer au Salon des miniatures aux dimensions hors normes, n'hésitant pas à peindre « ses modèles en pied [...] dans des paysages » ; par cette « heureuse innovation », il « fixa [sans mal] l'attention du public²² ». Le portrait du danseur *Vestris dans le rôle de Pâris* (21,6 x 14,6 cm, Paris, musée du Louvre)²³ présente un support audacieux : la feuille d'ivoire, réservée au corps, est contrecollée sur un carton, les sutures étant habilement camouflées sous des empâtements de gouache sombre. Ce montage complexe permettait d'augmenter la taille des miniatures tout en conservant les qualités de transparence de l'ivoire au niveau des chairs. Jacques-Antoine Lemoine (1851-1824), autre précurseur en la matière, présente en 1795 une grande miniature figurant ses deux filles brûlant des fleurs sur la tombe de leur mère (Fig. 3)²⁴ ; au Salon de 1796, Jean-Baptiste Augustin (1759-1832) expose à son tour un imposant autoportrait en miniature (Fig. 4)²⁵. La stratégie d'Augustin est clairement identique à celle de Laurent et de Lemoine, mais son ouvrage propose un cadrage plus serré qui permet à l'artiste de mettre en valeur sa principale qualité, à savoir la précision quasi chirurgicale de son pinceau et son goût pour un extrême fini : le naturalisme cultivé par l'artiste est en effet remarquable – les rides d'expression, les veines des mains et les « accidents » du vêtement sont traités avec la plus grande minutie. Du reste, il s'agit là du premier portrait miniature de grand format qui ne contourne pas la difficulté que pouvait représenter le traitement du visage en pointillé sur un plan serré – Laurent et Lemoine s'étaient contentés de représenter leurs figures au loin, privilégiant les larges coups de pinceaux au traitement par petites touches. Avec cette miniature, Augustin se complaît assurément à jouer la difficulté afin de capter l'attention du public et de la critique aux dépens de son rival le plus doué,

20. Voir Cyril Lécosse, « De l'intérêt d'être amis ou le *Bélisaire* de François Gérard et son *Portrait d'Isabey* », dans *Au-delà du maître. Girodet et l'atelier de David*, cat. exp., Montargis, musée Girodet, sept.-déc. 2005, Paris, Somogy, 2005, p. 106-115.

21. Voir le témoignage de François-Antoine Romany à Wertmüller, Paris, 2 mai 1798 et 29 juil., l. a. s., Bibliothèque de l'INHA, inv. ms. 107.

22. Cité par Christina Egli, « Jean-Antoine Laurent, peintre miniaturiste lorrain (1763-1832) », dans Nicole Garnier-Pelle (dir.), *La miniature en Europe*, actes du colloque, musée Condé de Chantilly, Paris, Institut de France, 2008, p. 94. François Dumont a lui aussi réalisé, autour de 1790, plusieurs portraits en pied sur de très coûteuses plaques d'ivoire d'une quinzaine de centimètres de haut. Voir notamment le portrait de *Marie-Antoinette et de ses enfants* peint en 1789 (19,5 x 14,3 cm, Paris, musée du Louvre).

23. Département des arts graphiques du musée du Louvre (inv. RF 30760).

24. Voir Neil Jeffares, « Jacques-Antoine-Marie Lemoine (1751-1824) », *Gazette des Beaux-Arts*, fév. 1999, n° 1561, p. 65, 72, 74 et p. 112-113.

25. Voir Tony Halliday, *Facing the public: portraiture in the aftermath of the French Revolution*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 125-128.



Fig. 3. Louis Léopold Boilly, *Portrait de femme*, v. 1798, huile sur toile, 22 x 16,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art © Metropolitan Museum of Art, New-York.



Fig. 4. Jacques-Antoine Lemoine, *Les filles de l'auteur brûlant des fleurs sur la tombe de leur mère, qui leur apparaît*, 1795, gouache sur carton incrusté de feuilles d'ivoire, 24,9 x 19,1 cm, collection privée



Fig. 5. Jean-Baptiste Augustin (et atelier), *Autoportrait*, v. 1796, gouache sur carton incrusté d'une feuille d'ivoire, 23,5 x 19 cm, collection privée

Jean-Baptiste Isabey, qui à cette date n'a pas encore adopté la technique complexe des grandes miniatures.

La riposte ne se fait pas attendre longtemps. Tirant bénéfice du report de l'ouverture du Salon – initialement prévue le 1^{er} octobre et **reportée** au 6 –, Isabey réalise en moins d'une semaine un ambitieux portrait de Guillaume-Jean Constantin (Fig. 5), un riche marchand de tableaux alors influent **et incontournable** dans le monde de l'art²⁶. Sans surprise, les dimensions de l'ouvrage (22 x 20 cm) sont très proches de celles de l'autoportrait d'Augustin et la plaque d'ivoire est incrustée à l'identique dans une feuille de carton à l'emplacement des chairs. Mais Isabey se distingue en fusionnant les techniques :

il continue à pointiller le visage tout en réservant une manière plus ample dans le traitement des vêtements et des fonds²⁷. La manière dont est traité le portrait de Constantin amène ainsi la critique à observer « que l'art de peindre au pointillé peut beaucoup en grand et que cette entreprise double les difficultés²⁸ ». Quoique le salonnier du *Mercur de France* mette pour la première fois les deux concurrents sur un pied d'égalité, le succès remporté par ce portrait permit cependant à Isabey de garder une longueur d'avance sur son rival²⁹. À en croire l'auteur des *Étrivières de Juvénal*, l'atroupement est constant près de son grand portrait miniature³⁰.

| Hybridation des genres et imprécision sémantique |

La publicité très importante faite aux grandes miniatures d'Isabey et d'Augustin semble avoir favorisé le développement d'une véritable vogue pour ce type d'ouvrages qui atteint son paroxysme sous le Consulat. À dire vrai, le phénomène se généralise rapidement à l'ensemble des miniaturistes les plus talentueux. Entre 1798 et 1804, des artistes comme Jean Urbain Guérin (1760-1836), Jean-François Fontallard (1772-1857), Rosalie Lebrun (dates inconnues), Gabrielle Capet (1761-1818), Henriette Rath (1773-1856) ou encore Jean-Baptiste Soyier

26. Ce portrait, qui n'apparaît pas au catalogue du fait de son exécution très tardive, a été réalisé « dans le commencement d'octobre 1796 », comme nous l'apprend l'annotation au dos du cadre. Il est aujourd'hui conservé au musée du Louvre.

27. Voir le commentaire de Watelet et Lévêque, *op. cit.*, p. 201.

28. Jean-Baptiste-Claude Robin, « Observations sur l'exposition des Tableaux de 1796 », *Journal général de France*, Collection Deloynes, XVIII, 495, p. 13.

29. Voir l'« Observations sur l'exposition des tableaux au Salon du Louvre », *MF*, 1796, Collection Deloynes, XVIII, 491, p. 24 et le « Jugement sur l'exposition des Tableaux au Salon du Louvre », *Le Véridique ou Courrier universel*, Collection Deloynes, XVIII, 496, p. 1-2.

30. Anonyme, *Les étrivières de Juvénal ou Satire sur les tableaux exposés au Louvre l'an V*, Paris, 1796, p. 10.

(1752-1828) exposent au moins une fois au Salon un portrait miniature « hors des dimensions reçues », selon l'expression d'Henri Bouchot, cherchant avant tout à « reproduire l'impression d'une grande peinture³¹ » tout en conservant – comme Isabey – la technique du pointillé au niveau des chairs³². Malgré l'attrait suscité par ces ouvrages originaux, la connexion de la miniature à la grande peinture laisse plusieurs commentateurs sceptiques. La majorité des critiques peinent à trouver le terme adéquat pour distinguer les grandes miniatures du reste de la production. L'imprécision et l'évolution sémantique des expressions qui reviennent sous leur plume – et dans les livrets de Salon – sont, à ce point de vue, significatives.

L'hésitation est constante entre les termes de miniature, de petite peinture, de grande miniature, de peinture en « genre de la miniature » ou « en manière de miniature » selon l'expression employée par Robin pour désigner le portrait de Constantin exposé par Isabey en 1796³³. Peut-on d'ailleurs continuer d'appliquer à ces peintures le terme de « miniature » quand nombre de petites toiles, nous l'avons vu, possèdent des dimensions équivalentes voire inférieures à celles-ci ? Ces nombreuses approximations rendent compte des interrogations qui procèdent de cette hybridation des genres. La miniature en grand apparaît comme une forme « bâtarde » et syncrétique. Les différentes techniques et les différents supports employés – pointillé, manière large, gouache, huile, aquarelle, bois, carton, ivoire – ajoutent à la confusion. Le portrait du prince *Boris Golitsyne* réalisé par Isabey vers 1799 (27 x 20 cm, Moscou, musée Pouchkine), d'un format supérieur aux petites toiles de Boilly, est exemplaire de ce mélange des pratiques. La feuille d'ivoire est fixée sur un panneau de bois au niveau du visage. À cet endroit, le traitement en pointillé est effectué à la gouache et à l'aquarelle alors que le paysage, les vêtements, le fusil sont peints à l'huile directement sur le panneau. Il ne s'agit plus vraiment d'une miniature, ni véritablement d'un tableau de chevalet. Isabey utilise cette technique mixte à plusieurs reprises entre 1796 et 1814³⁴.

À la conception éclectique de ces ouvrages se joint donc l'idée d'une fusion de la miniature et de la peinture à l'huile, où tous les moyens d'expression picturale entrent simultanément en jeu. En transgressant les lignes de partage posées par l'usage, l'ambition déçuplée des miniaturistes se heurte toutefois au poids des traditions. La multiplication des grandes miniatures, dont le phénomène finit par s'apparenter à une mode, est dénoncée par le peintre d'histoire Charles-Paul Landon (1761-1826) dans sa revue du Salon de 1799. L'auteur s'interroge sur la légitimité d'ouvrages dont la technique n'est plus adaptée aux dimensions :

« Il semble que la peinture en miniature est destinée à remplacer la peinture à l'huile dans un très petit espace et du moment où l'on a un grand cadre à remplir, on doit préférer la seconde à la miniature, dont l'éclat ne se conserve pas au-delà de quelques années. »³⁵

31. Pour cette citation et la précédente, voir Henri Bouchot, *La miniature française, 1750-1825*, Paris, Goupil, 1907, p. 184.

32. Voir notamment le portrait en grande miniature de Kléber peint par Jean-Urbain Guérin en 1798 (21,5 x 17,5 cm, Paris, musée du Louvre). L'œuvre fit sensation lors de sa présentation au Salon.

33. Jean-Baptiste-Claude Robin, *op. cit.*, 1796, p. 13.

34. Voir le *Chasseur en costume bleu* daté de 1796 (18,5 x 12 cm, collection privée) ; l'*Autoportrait* de 1798 (16,3 x 12,6 cm, Moscou, musée Pouchkine), le portrait de la *Jeune femme à l'oiseau* réalisé vers 1800 (19,5 x 14,6 cm, collection privée) et le *Portrait de femme en rouge* daté de 1810 (61 x 50 cm, Grasse, musée Fragonard).

35. Charles-Paul Landon, « Examen de cette exposition », *Journal des Arts*, 15 frimaire an VIII [6 déc. 1799], n° 27, p. 83. Voir aussi Jean-Baptiste-Claude Robin, *op. cit.*, 1796, p. 13.

Ces propos recourent ceux de Boutard qui cherche à convaincre ses lecteurs de l'impossibilité « d'appliquer le procédé de la miniature à des ouvrages d'une si grande dimension³⁶ ». Plus généralement, ce flottement entre deux catégories gêne l'analyse et embarrasse les critiques : faut-il juger ces ouvrages avec les termes traditionnellement appliqués à la peinture ou selon les critères d'appréciation généralement réservés à la miniature ? Le critique Chaussard tranche en assimilant les qualités picturales des grandes miniatures d'Isabey à celles des peintures à l'huile. Commentant, en 1801, un double portrait du miniaturiste « représentant un père de famille et son fils » qu'il qualifie de véritable « chef-d'œuvre », il note que « ceux qui connaissent les difficultés de la miniature, ne peuvent concevoir l'art par lequel Isabey est parvenu à les vaincre, car il obtient, avec les moyens inférieurs et bornés de ce genre, tous les effets de la peinture à l'huile ; et ceux qui, étrangers à l'art, ne connaissent que la nature, croient la voir³⁷ ». Le dramaturge Auguste von Kotzebue, dans ses *Souvenirs de Paris en 1804*, ne dit pas autre chose : « J'ai remarqué surtout un vieillard avec un jeune homme, l'ouvrage le plus parfait que j'ai vu en ce genre. M^{me} Tallien, en voyant cette peinture, s'écria : ça pue l'huile³⁸ ». Comme nous l'apprend le voyageur allemand Reichardt, Isabey ne parvient toutefois pas à vendre cette « peinture de demi-grandeur naturelle [...] qui [est] d'un mérite exceptionnel, comme conception et comme fini [...] ce qui n'est pas à l'éloge des amateurs, s'il en est encore³⁹ ». Le prix élevé des grandes miniatures semble en effet avoir quelque peu refréné l'engouement des amateurs. Celles-ci peuvent atteindre des prix cinq à six fois supérieurs à celui des petites gouaches traditionnelles⁴⁰. La complexité du montage, le temps allongé de l'exécution et le coût de l'ivoire font de ces ouvrages des pièces d'exception réservées aux plus fortunés. Le nombre très limité de grandes miniatures réalisées par Isabey et Augustin sous l'Empire – la plupart résultant de commandes officielles – est un indice sérieux de l'essoufflement de cette formule. Du reste, les amateurs de miniature semblent avoir préféré obtenir des œuvres au format conventionnel lorsqu'ils s'adressaient aux miniaturistes les plus réputés.

Il n'en reste pas moins que l'effondrement des cloisons séparant la peinture à l'huile de la petite gouache sur ivoire témoigne de l'ambition accrue des miniaturistes, de la concurrence qu'ils se livrent au Salon mais aussi de leur quête d'originalité. Du reste, les nouvelles habitudes prises par les peintres en miniature peu avant 1800, leur quête évidente de formules inédites éperonnée par la libre concurrence et les opportunités du marché devaient rendre plus facile le glissement d'une pratique à l'autre. Au tournant du siècle, Laurent passe ainsi des grandes miniatures aux petits tableaux à l'huile à sujet troubadour qui feront sa fortune sous l'Empire et la Restauration. Augustin se forme à la peinture sur émail

36. Jean-Baptiste Boutard, « Beaux-Arts. Salon de 1812 – n° XIX », *Journal de l'Empire*, 9 fév. 1813, p. 4.

37. Pierre-Jean-Baptiste Chaussard, « Peinture. Suite de l'analyse du Salon », *Journal des arts, des sciences et de la littérature*, 5 brumaire an X [26 oct. 1801], n° 163, p. 155.

38. Auguste von Kotzebue, *Souvenirs de Paris en 1804*, Paris, Barba, 1805, t. II, p. 82.

39. Voir Johann-Friedrich Reichardt, *Un hiver à Paris sous le Consulat. 1802-1803*, Paris, Plon, 1896, p. 362-363.

40. En 1810, Isabey réclamera 4 000 francs pour une miniature grand module contre les 1 000-1 200 francs réclamés habituellement pour un simple portrait sur ivoire. Ce prix est alors presque équivalent à celui d'un portrait peint à l'huile par François Gérard.

et Isabey continue d'agrandir ses formats (Fig. 6) après avoir adopté la technique de l'aquarelle sur papier ou vélin, technique moins coûteuse et plus aisée que celle de la gouache sur ivoire⁴¹. Dans les années 1840, alors que la miniature commence à passer de mode, cette tendance très nette à l'accroissement de la taille des œuvres semble paradoxalement se renforcer : elle répond désormais en grande partie au désir de contrer la mode des premiers daguerréotypes qui devaient porter un coup fatal à l'art du petit portrait sur ivoire⁴².



Fig. 6. Jean-Baptiste Isabey, *Guillaume Jean Constantin*, 1796, gouache sur carton incrusté d'une feuille d'ivoire, 22 x 20 cm, Paris, musée du Louvre © musée du Louvre, Paris, Dist. RMN-Grand Palais / Martine Beck-Coppola.

41. Au Salon de 1817, Isabey présente une gigantesque miniature aquarellée intitulée *L'Escalier du Louvre* (86 x 66 cm, Paris, musée du Louvre).

42. Voir notamment sur ce point Stephen Lloyd, *Portrait miniatures from the Merchiston Collection*, Edimbourg, National Galleries of Scotland, 2005.

| Un musée dans chaque foyer. Les réductions de sculptures, du grand art au petit bibelot (1839-1900) |

Élodie Voillot

« [...] madame Mauperin se trouva dans un salon paré et embaumé de fleurs. Au-dessus d'un orgue-mélodium, chargé d'incrustations riches, il y avait une copie de la *Nuit* du Corrège. Sur un autre panneau, on voyait dans un cadre de deuil la communion de Marie-Antoinette et de ses gendarmes à la Conciergerie, lithographiée d'après une légende. Des souvenirs, mille choses pareilles à des objets d'étrennes, remplissaient les étagères ; une réduction en bronze de la Madeleine de Canova était placée sur une table au milieu de la pièce. Les meubles, de tapisseries différentes et pieusement travaillées, montraient ce qu'ils étaient : des cadeaux de dévotes à l'abbé. »¹

Seulement sept années séparent cette description de l'intérieur de l'abbé Blampoix faite par les Goncourt dans leur roman *Renée Mauperin*, publié en 1864 – qui place la reproduction d'une sculpture d'Antonio Canova parmi les babioles offertes par les fidèles zélées de l'abbé – de la description enthousiaste qu'avait fait en 1857 Alfred Busquet dans *L'Artiste* des réductions de sculptures obtenues par le procédé mécanique de Frédéric Sauvage. Selon Busquet, ce procédé mécanique permettait de se constituer pour la somme modique de 1 716 francs, non une collection, mais un musée tout entier², un musée européen, et surtout, un musée aux dimensions des intérieurs de tout un chacun, ou presque.

On peut s'interroger sur ce revirement qui voit passer le statut de ces objets de celui de véhicule d'une ambition culturelle, artistique et éducative au rang de bibelots. Je souhaite revenir sur les aspects techniques et conceptuels qui participèrent au processus de légitimation de ces objets pour montrer dans quelle mesure ceux-ci portaient en eux-mêmes les raisons d'une défection à leur égard qui n'était peut-être pas tant un désenchantement qu'une plus juste appréciation de leurs capacités et de leurs qualités intrinsèques.

| Rapetisser la sculpture et diffuser le bon goût |

La reproduction de sculptures n'est pas une invention du XIX^e siècle. Depuis l'Antiquité, le moulage a permis leur duplication, qui pouvait être précédée d'une réduction « manuelle » effectuée par un sculpteur à partir d'une œuvre monumentale. Au début du XIX^e siècle, dans le contexte d'émulation ingénieuse mis en évidence par Gabriel Galvez-Behar³, les recherches sur les méthodes de réduction et de reproduction des sculptures se sont accrues de manière très importante ; en témoignent les nombreux brevets concernant des systèmes de réduction des rondes-bosses⁴. L'histoire a surtout retenu les procédés élaborés

1. Jules et Edmond de Goncourt, *Renée Mauperin*, Paris, Charpentier, 1864, p. 53.

2. Alfred Busquet, « Arts industriels. Galerie de la statuaire antique et moderne. Reproduction (moitié de dimension) des chefs-d'œuvre au musée impérial du Louvre par les procédés mécaniques de Sauvage », *L'Artiste*, 1857, p. 140-141.

3. Gabriel Galvez-Behar, *La République des inventeurs. Propriété et organisation de l'innovation en France (1791-1822)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

4. Meredith Shedd, « A mania for statuettes: Achille Collas and other pionners in the mechanical reproduction of sculpture », *Gazette des Beaux-Arts*, juil.-août 1992, p. 36-48.

par Frédéric Sauvage⁵ et Achille Collas⁶ ainsi que 1839 comme date de naissance de la machine à réduire, sa concordance avec celle tout aussi canonique de la révélation du daguerréotype marquant ainsi un tournant dans la mise au point des techniques de reproduction mécanique. Les innovations introduites au XIX^e siècle dans la reproduction à échelle réduite des sculptures concernent principalement la fidélité vis-à-vis de l'original et la mécanisation des opérations, le fondement technique et mathématique, presque scientifique, sur lequel ces différents systèmes reposent désormais constituant un gage d'exactitude certain.

La machine à réduire se compose de deux plateaux horizontaux, l'un recevant le modèle à reproduire, l'autre la réduction, disposés sur des systèmes d'engrenage leur permettant de tourner sur eux-mêmes. Un support placé sur le même axe reçoit un pantographe muni de branches articulées qui permettent de procéder aux reports des creux et saillies du modèle vers la reproduction⁷. Ces perfectionnements sont à mettre en rapport avec les progrès apportés dans deux autres domaines, celui de la fonte – qui bénéficie pendant la période révolutionnaire des recherches menées par Gaspard Monge et de leur diffusion *via* les *Cours révolutionnaires*⁸ – et celui du moulage. Ce dernier est particulièrement important parce que c'est à partir de moulages pris sur les originaux que les réductions sont effectuées : un moulage de bonne qualité constitue les prémices nécessaires à une reproduction réussie. Cette question de la fidélité de la reproduction, comme nous le verrons, cristallise la critique à l'encontre de ces œuvres d'art industrielles mais constitue également le point de basculement du discours des fabricants quand ceux-ci, conscients de la distance séparant leurs productions des originaux qu'ils reproduisent – et sans être amenés à faire jouer quelque notion d'aura pour cela – font de leur infidélité le principal ressort de la dimension créatrice et originale de leur activité. Mais avant cela il faut se demander sur quoi reposait l'engouement pour la sculpture d'édition.

Dans ce premier tiers du XIX^e siècle qui voit la petite statuaire en bronze supplanter celle en céramique⁹, l'édition de sculptures participe d'un mouvement plus vaste de développement de la reproduction mécanique et d'un goût pour ces productions symboles de progrès, de modernité mais aussi d'accessibilité. À ce goût pour les techniques modernes s'adjoint une conception nouvelle de l'intérieur et du rapport à ces espaces comme l'a mis en évidence Manuel

5. Présentation de la machine à réduire les statues de Sauvage, Académie des sciences, *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences, publiés... par MM. les secrétaires perpétuels*, t. 10, janv.-juin 1840, Paris, Bachelier/Gautier-Villars, 1835-1965, p. 582-583 ; Présentation de la machine à réduire les statues de Collas, Académie des sciences, *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences, publiés... par MM. les secrétaires perpétuels*, t. 10, janv.-juin 1840, Paris, Bachelier/Gautier-Villars, 1835-1965, p. 628.

6. Meredith Shedd donne une liste de brevets déposés pour des machines à réduire les sculptures, non exhaustive mais qui considère les États-Unis, *op. cit.*, en particulier p. 37 et s., de même que Manuel Charpy dans *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité sociale. Paris, 1830-1914*, thèse de doctorat de l'université François-Rabelais de Tours, sous la direction de Jean-Luc Pinol, p. 748 et s.

7. Manuel Charpy fait également une description détaillée du procédé, *Ibid.* Voir aussi Charles Laboulaye, articles « Pantographe » et « Sculpture mécanique », *Dictionnaire des arts et manufactures, de l'agriculture, des mines, etc.*, Paris, Librairie du Dictionnaire des arts et manufactures, 3^e éd., 1870-1873.

8. [Gaspard Monge], *Mort aux tyrans – programme des cours révolutionnaires sur la fabrication des salpêtres, des poudres et des canons, faits à Paris par ordre du Comité de Salut Public*, dans *l'amphithéâtre du Museum d'histoire naturelle, et dans la salle des Électeurs, maison du ci-devant Evêché, les 1, 11 et 21 Ventôse, deuxième année de la République Française une et indivisible, par les citoyens Guyton, Fourcroy, Bertholet [sic], Carny, Pluvinet, Monge, Hassenfratz [sic] et Perier*, Les archives de la Révolution française, Maxwell Heading Hill Hall, Oxford, 1992 (1794) ; voir aussi Gaspard Monge, *Description de l'art de fabriquer des canons, Imprimé par ordre du Comité de Salut Public*, Paris, Imprimerie du Comité de Salut Public, an II de la République française. Voir également Élisabeth Lebon, *Fonte au sable – fonte à la cire perdue, histoire d'une rivalité*, Paris, Institut national d'histoire de l'art/Éditions Ophrys, 2012, p. 15 et s.

9. À ce sujet, voir les articles de Tamara Préaud et Anne Perrin Khelissa dans le présent volume.

Charpy¹⁰. Les transformations sociales et économiques marquant le début du siècle se répercutent également sur les modalités de vie, avec notamment une réduction des surfaces habitables – ce qui engendre, aux dires de Stendhal dans sa critique du Salon de 1824, la fin du siècle de la peinture. L'époque ne pouvait être que celle de la gravure, plus adaptée à l'exiguïté nouvelle des pièces¹¹. La réduction des espaces domestiques a pour corollaire celle des œuvres venant les orner. La même idée revient très fréquemment dans la critique, et l'on voit ainsi dès 1837 la maison Susse frères être louée dans les pages de la revue *L'Artiste* pour proposer une statuette « faite à la taille de nos appartements¹² ».

Cette adaptation de la sculpture aux dimensions des intérieurs accompagne un désir de possession d'œuvres célèbres. Les traces de ce phénomène se relèvent dès le tout début du XIX^e siècle. On peut ainsi lire dans le *Journal des dames et des modes* du 20 brumaire an XIV (11 nov. 1805) à propos des reproductions en albâtre florentin que le succès de ces « ornements distingués de nos riches appartements [sic] » venait du fait qu'« un particulier aime à avoir dans son salon une petite copie du grand Muséum du Louvre¹³ ».

Ce que révèle ce désir de possession c'est la relative connaissance par le public bourgeois des chefs-d'œuvre des musées. Ce dernier bénéficie de la volonté politique d'une diffusion plus large des collections nationales qui découle de la naissance d'une conscience patrimoniale. La formule consacrée de Léon de Laborde, « la reproduction mécanique est l'auxiliaire démocratique par excellence », qui apparaît dans son rapport sur la première exposition universelle, met parfaitement en lumière la manière dont les arts du multiple ont pu s'insérer dans le discours d'ascendance républicaine de la première moitié du siècle, que la seconde consacra sous le vocable d'« art social¹⁴ ». Nombre d'auteurs, de critiques, prônent cet emploi de la reproduction et de la réduction, à l'instar de Charles Blanc¹⁵ dans un long et très important article de la *Gazette des beaux-arts* consacré à Ferdinand Barbedienne¹⁶ à l'occasion du procès qui oppose le marchand à un groupe de boutiquiers italiens qu'il accuse de plagiat. Cette affaire, et surtout la manière dont certains s'en emparent, est

10. Manuel Charpy, *op. cit.* Voir également son article dans le présent ouvrage.

11. « Je suis allé, il y a huit jours, dans la rue Godot-de-Mauroy pour chercher un appartement. J'ai été frappé de l'exiguïté des pièces [...]. Le siècle de la peinture est passé, me suis-je dit à moi-même en soupirant ; il n'y a plus que la gravure qui puisse prospérer. Nos mœurs nouvelles, en abattant les hôtels, en démolissant les châteaux, rendent impossible le goût des tableaux ; la seule gravure est utile au public, et par conséquent peut être encouragée par lui. », Stendhal, « Critique amère du Salon de 1824 par M. Van Eube de Molkirk, 2^e article, *Le Journal de Paris*, 2 sept. 1824, repris dans *Salons*, Paris, Le Promeneur, 2002 (édition de Stéphane Guégan et Martine Reid), p. 67-68, cité par Pierre-Lin Renié (dir.), *Une image sur un mur, image et décoration intérieure au XIX^e siècle*, cat. exp., Bordeaux, Musée Goupil, 1^{er} juin-25 sept. 2005, Bordeaux, Musée Goupil, 2005.

12. Anonyme, « Les salons de MM. Susse frères », *L'Artiste*, t. 13, 1837, p. 54.

13. « Les albâtres de Florence sont toujours les ornements distingués de nos riches appartements [sic]. Modelés sur les chefs-d'œuvre de l'Italie, et par les Italiens eux-mêmes, ils arrivent en France, où nous possédons à-peu-près tous les originaux : mais c'est ce qui leur donne peut-être du prix, car un particulier aime à avoir dans son salon une petite copie du grand Muséum du Louvre. », *Journal des dames et des modes*, 20 brumaire an XIV [11 nov. 1805].

14. Sur l'art social, voir : Neil McWilliam, Catherine Méneux et Julie Ramos (dir.), *L'art social en France, de la Révolution à la Grande guerre*, Rennes/Paris, Presses universitaires de Rennes/Institut national d'histoire de l'art, 2014.

15. Sur Charles Blanc, voir le mémoire d'Habilitation à Diriger des Recherches de Jean-François Luneau : « Art et industrie au milieu du XIX^e siècle. L'Exposition universelle de Londres (1851) et le rapport Laborde », sous la direction de Jean-Paul Bouillon, Université Blaise-Pascal – Clermont-Ferrand II, nov. 2012 ; ainsi que la notice rédigée par Claire Barbillion dans le *Dictionnaire critique des historiens de l'art* : <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/blanc-charles.html>.

16. Sur Ferdinand Barbedienne, voir les travaux de Florence Rionnet : « Barbedienne ou la fortune de la sculpture au XIX^e siècle », *BSHAF*, année 2001, Paris, 2003, p. 301-321 ; *Le Rôle de la Maison Barbedienne (1854-1954) dans la diffusion de la sculpture aux XIX^e et XX^e siècles : considérations sur les bronzes d'édition et l'histoire du goût*, thèse de doctorat de l'université Paris-Sorbonne, sous la direction de Bruno Foucart, 2006 ; *La Maison Barbedienne : correspondance d'artistes*, Paris, Éd. du CTHS, 2008. Jacques de Caso s'intéresse également à ce procès dans « Serial Sculpture in Nineteenth-Century France », *Metamorphoses in Nineteenth-Century Sculpture*, cat. exp., Harvard University, Fogg Art Museum, 19 nov. 1975-7 janv. 1976, Harvard University Press, 1975, p. 1 et s.

très signifiante et éclaire parfaitement les enjeux esthétiques et économiques qui se nouent autour de la reproduction des chefs-d'œuvre de l'art. Dans sa défense de Barbedienne, Blanc met en évidence une double transformation du rapport à l'œuvre opérée par la reproduction mécanique, un rapetissement et un rapprochement, l'un et l'autre étant liés, le premier permettant le second. Blanc y voit une sorte de renversement de lorgnette, les œuvres se rapprochant en se rapetissant, et insiste sur la possibilité nouvelle pour chacun de placer chez lui un chef-d'œuvre « assez grand encore pour conserver la majesté de son style, assez réduit pour être dans les mains, qu'ils pussent toucher du doigt les finesses et la fierté du ciseau, la dignité et la grâce des accents qui expriment la vie [...] ¹⁷ ». Les antiques sortent :

« Du sanctuaire où tant de millions d'hommes n'avaient pu les voir, pour se répandre dans les provinces, passer les monts et les mers et aller convertir ou préparer à la religion du beau les nations les plus indifférentes. L'antiquité put se faire voir, se laisser comprendre. [...] Bientôt, à force de regarder aux étalages de Barbedienne, les Parisiens s'initierent peu à peu à l'intelligence des grandes et belles choses. »¹⁸

Le discours de Blanc est très éloquent, presque prosélyte, par son annonce d'une religion du beau, insistant sur le pouvoir du regard et les effets de l'habitude pour modifier la perception. L'« efficacité d'un savoir par les yeux¹⁹ », pour reprendre la formule d'Isabelle Saint-Martin, commence à être mise en évidence au XIX^e siècle dans la pédagogie et la psychologie, notamment la psychologie infantine. Laborde, dans *Quelques idées sur la direction des arts et sur le maintien du goût public*²⁰, texte qui vient compléter son rapport sur l'Exposition de 1851, pense également que la direction des arts qu'il appelle de ses vœux devrait donner au public l'occasion de se familiariser avec le bon goût « par les yeux, par les oreilles, par chaque acte de la vue, par chaque sens, et comme par tous les pores²¹ », se plaçant ainsi dans la droite ligne du sensualisme de Condillac²². Quant aux moyens devant être utilisés, il en appelle « aux belles reproductions à bon marché²³ », c'est-à-dire les estampes, mais aussi à tous les « autres procédés reproducteurs qui peuvent également servir à la « propagande », en premier lieu le plâtre et le carton-pâte dont le faible coût permettrait de « débiter » les bons modèles « jusqu'au fond des plus pauvres hameaux²⁴ ».

| Aporie de la mécanique |

Mais cette initiation aux grandes et belles choses repose non seulement sur le postulat que la fréquentation des œuvres d'art est salutaire mais surtout que les « effets » transmis par la reproduction sont égaux à ceux de l'original.

17. Charles Blanc, « Le procès Barbedienne », *La Gazette des beaux-arts*, 1862, p. 385.

18. *Ibid.*

19. Isabelle Saint-Martin, *Voir, Croire et Savoir, la pédagogie par l'image au XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 221.

20. Léon de Laborde, *Quelques idées sur la direction des arts et sur le maintien du goût public*, Paris, 1856.

21. *Id.*, p. 2.

22. Étienne Bonnot de Condillac, *Traité des sensations. Traité des animaux*, Paris, Fayard, 1984.

23. Léon de Laborde, *op. cit.*, p. 45.

24. *Id.*, p. 46.

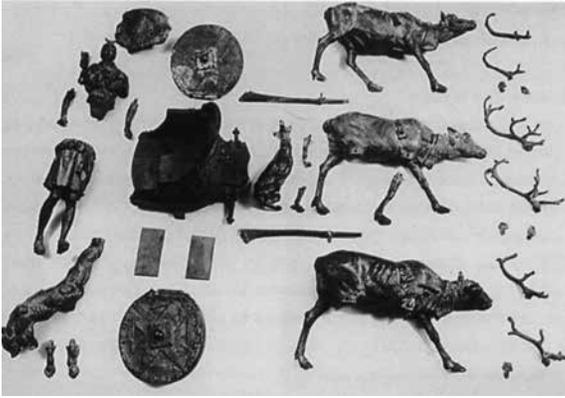


Fig. 1. Emmanuel Fremiet, *Char de Diane*, chef-modèle démonté, Dijon, musée des beaux-arts. © Catherine Chevillot, Documentation du musée d'Orsay.

Dès l'Exposition universelle de 1855, les travers de la reproduction sont pointés du doigt²⁵. Dans le rapport de celle de 1862, c'est la *Vénus de Milo*, pourtant une valeur sûre, qui est la cible des critiques. En effet, une fois fondue en bronze, celle-ci changerait d'accent, n'aurait plus la même grâce que l'original admiré au musée du Louvre²⁶. Le bronze réchaufferait trop le froid épiderme du marbre. Par ailleurs, en divisant la

sculpture en autant d'abattis que nécessaires, la fonte au sable exige de nombreux réajustements, soit autant de trahisons possibles envers l'original. La division des tâches et la multiplication des mains mettent en péril l'unité et la cohérence de l'œuvre (Fig. 1). Les retouches effectuées par le ciseleur pour effacer ou atténuer le « gauchissement » de la pièce lors de l'assemblage sont « le dernier coup porté à l'exactitude de la reproduction²⁷ ». Mais surtout, dans des modèles qui ont été pensés et exécutés en « grand », pour l'exposition publique, un changement de taille peut révéler certains défauts passés inaperçus dans l'original : « les passions qui animent les figures grandes comme nature ou colossales ne se comprennent plus dans les réductions aux 2/5, aux 3/10, et au 1/4, au 1/12²⁸ ».

Dans la réduction, ce n'est pas seulement le changement d'échelle qui est incriminé mais aussi, et surtout, son caractère mécanique. En déclarant que les chefs-d'œuvre antiques sont des modèles inimitables, dotés « de ces lignes grandioses et sublimes qu'aucun compas humain ne retrouvera », Alfred Busquet met en évidence l'aporie de la réduction de mécanique²⁹. Le mieux se fait l'ennemi du bien. La machine à réduire, cet « infallible procédé Collas³⁰ » comme le dénommait Théophile Gautier, semble avoir montré ses limites. Dans l'exactitude de la reproduction, l'œuvre risque de perdre son sens, et ainsi que le remarquait Charles Blanc, « ce qui passe pour être une traduction parfaite du modèle en sera une abominable trahison³¹ ». Dans la *Revue des deux mondes*, Henri Delaborde arrive à un semblable constat. Bien que mathématiquement fondés, les procédés pour la réduction des statues et des bas-reliefs sont incapables de restituer la beauté des originaux. Pourquoi ?

25. Alfred Busquet, « L'Industrie des Bronzes d'Art, V^e groupe, classe XVII, huitième section », *Le Travail Universel, Revue Complète des œuvres de l'Art et de l'Industrie exposées à Paris en 1855*, t. 2, Paris, 1856, p. 202 et s. Dans cet assez long texte, Busquet se livre à une analyse critique du travail du fabricant de bronze.

26. Pierre-Paul Deherain, « Les industries d'art », dans Alcan, Becquerel, Boquillon et al. (dir.), *Études sur l'exposition universelle de 1862 : renseignements techniques sur les procédés nouveaux manifestés par cette exposition*, Paris, E. Lacroix, 1863, p. 862.

27. *Id.*, p. 861.

28. Alfred Busquet, *op. cit.*, p. 216.

29. *Ibid.*

30. Théophile Gautier, « Une visite chez Barbedienne », *L'Artiste*, nouvelle série, t. IV, 1^{er} livraison, 9 mai 1858, p. 7. Ferdinand Barbedienne et Achille Collas signèrent le contrat de la fondation de la « Société Ferdinand Barbedienne et Achille Collas » le 29 novembre 1839. Établie pour vingt ans (du 1^{er} déc. 1838 au 1^{er} déc. 1858), elle avait pour but « l'exploitation commerciale de la sculpture mécanique » ; voir Florence Rionnet, *op. cit.*, p. 303.

31. Charles Blanc, *op. cit.*, p. 386.

« C'est qu'elles formulent une ressemblance servile [...]. Le changement de proportion, la différence des matières nécessitent quelques variantes en dehors de l'action d'une machine, et qui eussent réclamé la main intelligente d'un artiste³². »

L'intelligence de la main, c'est très précisément l'argument que les fabricants s'approprient pour judicieusement éloigner le caractère mécanique de leurs produits et les réinvestir d'une dimension artistique. L'article de Blanc dans lequel il prend la défense de Barbedienne est entièrement construit autour de l'idée que les reproductions de ce dernier ne sont pas des copies serviles, sans âme, mais des interprétations, des traductions inspirées par le « souffle créateur » du fabricant et qui justifient leur caractère artistique et leur protection à ce titre. La manœuvre est habile car elle permet à la fois de contrecarrer la critique, de revaloriser le statut du fabricant et de participer à la reconnaissance artistique de ces productions. Mais en même temps, elle éloigne la reproduction de l'original. Comment justifier encore le pouvoir de la reproduction par sa fidélité avec l'original si pour devenir une œuvre d'art elle-même – du point de vue esthétique mais également juridique – la reproduction doit se détacher de son modèle ? Que peut-on vraiment apprécier dans ces réductions de sculptures ?

| De l'œuvre d'art au bibelot |

Dans un article qu'il consacre en 1857 au rapport de Laborde, le critique Gustave Planche pousse plus loin dans sa dénonciation des méfaits de la reproduction mécanique³³. Il récuse entièrement le fait que « l'industrie vulgarise les œuvres d'art³⁴ » sans tenir compte de paramètres essentiels : leur destination et leurs proportions. Cette vulgarisation est selon lui le plus sûr moyen de nuire à la fois à l'art et à l'industrie. S'il reconnaît à Barbedienne davantage de qualités et de capacités qu'à tout autre fabricant, celles-ci ne sont pas suffisantes pour accepter les dégradations de la réduction. Barbedienne se livre à une mauvaise vulgarisation parce que les œuvres ne sont pas « mieux compris(es) de la foule³⁵ », et plutôt que de les admirer dans « les appartements de la bourgeoisie opulente³⁶ », c'est au Louvre qu'il faut étudier la grande statuaire (Fig. 2). *In fine*, Planche se demande si la diffusion de l'art permet réellement de propager le sentiment du beau. La réduction et la multiplication des sculptures lui semblent au contraire un réel danger pour le goût du public, en ne permettant pas de le réformer. Car ce qui compte dans la formation du goût, ce n'est pas tant la quantité des œuvres vues que leur qualité, c'est-à-dire d'avoir été mis en présence d'œuvres significatives. La reproduction des sculptures et leur possession s'opposent aux vrais principes de connaissance de l'art. Planche s'attaque très directement aux prétentions sociales et esthétiques que l'on tend à accorder à ces objets. Ils conduisent à la corruption et à une forme de malhonnêteté intellectuelle en faisant croire à ceux qui les possèdent qu'ils sont passés du camp des néophytes à celui des

32. Henri Delaborde, « La photographie et la gravure », *La Revue des deux-mondes*, 1^{er} avr. 1856, p. 621-622.

33. Gustave Planche, « L'art et l'industrie », *Revue des deux mondes*, 1^{er} juil. 1857, p. 185-207.

34. *Id.*, p. 189.

35. *Id.*, p. 190.

36. *Ibid.*



Fig. 2. Vue des salons Barbedienne, publicité pour la maison Collas et Barbedienne, 1858, Paris, musée Carnavalet, cabinet des Estampes, série Topographie 144E. © cliché Sabine Padelou.

connaisseurs. Planche n'en finit pas de railler cette industrie qui satisfait au mauvais goût et à l'érudition étreinée des petits bourgeois, seuls à même de se complaire dans cette médiocrité.

Pour Gustave Planche, la sculpture d'édition en bronze n'est que petitesse. Petite, elle l'est à la fois par la taille en tant que réduction, mais elle l'est également en tant qu'objet de peu de valeur. L'idéal d'un musée présent dans chaque foyer n'est-il qu'une chimère ? Le constat ne saurait être aussi tranché. Il est difficile de mesurer les « effets » réels des reproductions sur les individus, mais comme le souligne Céleste Olalquiaga, au XIX^e siècle, « Les produits fabriqués en série ne sont pas perçus comme innombrables ou reproductibles. Ils sont les vestiges d'un phénomène plus général qui les précède et les habite³⁷ ». Ainsi, les éditions en bronze capitalisent sur les restes de l'aura de l'œuvre originale. Celle-ci, certes brisée³⁸ par la reproduction mécanique, conserve malgré tout sa capacité d'actualisation dans les reproductions qui en sont tirées.

Aussi, les effets de ces sculptures sont peut-être à envisager dans d'autres perspectives, en tenant compte des nouveaux rapports à l'œuvre qu'ils suscitent. La volonté de faire pénétrer les productions artistiques dans les intérieurs se paie en retour de nouveaux systèmes de distinction qui renouvellent les clivages traditionnels. Certes, ils ne sont pas à proprement parler fondés sur des critères

37. *Ibid.*

38. L'expression d' « aura brisée » est empruntée à Céleste Olalquiaga, *Royaume de l'artifice. L'émergence du kitsch au XIX^e siècle*, Lyon, Fage Éditions, 2013, p. 19.

sociaux, mais ils le sont sur des capacités culturelles d'appréciation esthétique, dont la maîtrise est très largement déterminée par le contexte social. Par ailleurs, qu'elle soit considérée comme une atteinte outrageuse ou au contraire comme un moyen de redonner vie à l'œuvre, la reproduction modifie notre rapport à l'original. Tout dépend de ce que l'on attend réellement de la reproduction ou de ce que l'on est susceptible de pouvoir en attendre, autrement dit d'accepter d'avoir en face de soi « autre chose » que l'original, un objet, un bibelot et de considérer comme le fait Régis Debray dans *Vie et mort de l'image* que c'est quand le répétable passe pour méprisable que débute une démocratisation (Fig. 3)³⁹ ?

Il ne semble pas y avoir eu de réels basculement ou renversement des valeurs. Les perceptions du petit bronze, en tant qu'œuvre d'art ou en tant que simple bibelot, se sont construites parallèlement, l'une venant, *in fine*, supplanter l'autre. Encore faut-il mettre en évidence une disjonction, ou un rendez-vous manqué, car c'est paradoxalement au moment où la reproduction sculptée aurait pu s'inscrire parfaitement dans les projets d'éducation et de moralisation de la III^e République qu'elle fut le plus fortement critiquée. La vraie victoire se fit sur le plan juridique : avec la loi de 1902, les dessins et modèles disposent des mêmes protections que les œuvres d'art, les collections d'objets d'art se multiplient et gagnent un statut institutionnel. Mais cette tendance au décoratif et au sentimental était-elle ou est-elle forcément méprisable ? Peut-être est-ce Marcel Proust qui a exprimé avec le plus de justesse sur quoi reposaient l'attachement et le pouvoir de ces objets. Évoquant l'admiration d'Albertine pour un grand bronze de Barbedienne, le narrateur s'interroge sur les raisons pour lesquelles il conserve ce bronze qu'il juge laid. Plus que dans des questions de goût, c'est dans sa relation à Albertine qu'il trouve la réponse car bien que celle-ci :

« [...] commençait à avoir du goût, elle avait encore un certain respect pour ce bronze, et ce respect rejaillissait sur moi en une considération qui, venant d'Albertine, m'importait infiniment plus que de garder un bronze un peu déshonorant, puisque j'aimais Albertine. »⁴⁰



Fig. 3. Emmanuel Fremiet, Stand à l'Exposition universelle de 1900, Paris, Documentation du musée d'Orsay. © cliché Élodie Voillot.

39. « Dans l'immédiat, le procédé photomécanique commettait le sacrilège d'introduire un automatisme matériel au cœur impalpable du vital. Le répétable passait pour méprisable mais c'est toujours par là que débute une démocratisation », Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992, p. 366-367.

40. Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, « La Prisonnière », t. V, Paris, Gallimard, 1992, p. 160 [1923].

PARTIE 2 :
***LUXE*, PRÉCIOSITÉS ET RÉCEPTIONS**
DE L'OBJET MINUSCULE



Fig. 1. Niccolò di Piero Lamberti, Niche de la corporation des notaires, 1403-1406, Florence, église Orsanmichele. © cliché Dan Philpott.

| La microarchitecture dans l'orfèvrerie florentine : la Renaissance du « petit » |

Alice Delage

Plusieurs publications et événements scientifiques récents ont mis à l'honneur le « petit », notamment à travers le thème de la microarchitecture médiévale¹. En particulier à la fin du Moyen Âge, de nombreuses architectures miniaturisées sont mises en œuvre sur des supports très divers : tabernacles, clés, pièces de mobilier. En 2014, dans *Gothic Wonder*, Paul Binski, reconsidérant la thèse de François Bucher qui voit dans la microarchitecture le terrain d'expérimentation des formes décoratives du gothique tardif, montre que l'utilisation de motifs architecturaux sur de petits, voire de minuscules objets, participe d'une esthétique dynamique fondée sur un double mouvement de diminution ou *retractatio* et d'agrandissement ou *amplificatio*² : le « grand » et le « petit » se répondent et se complètent au sein d'une entreprise globale d'architecturation du monde. Cet état de fait est déjà attesté au xv^e siècle, avec toutefois une connotation négative, dans le *Traité d'architecture* de Filarète. Au livre 13, l'architecte et théoricien florentin fustige l'architecture venue du nord des Alpes – l'architecture gothique – et déplore que, sous cette influence, la construction des cathédrales soit confiée à des orfèvres qui prennent exemple sur des reliquaires (« *tabernacoli* ») et des encensoirs (« *turiboli da dare incenso* ») : « *Gli orefici fanno loro [lavori] a quella somilitudine e forma de'tabernacoli e de'turiboli da dare incenso ; e a quella somilitudine e forma hanno fatto gli edifici*³ ».

Filarète présente l'imitation du « petit » par le « grand » comme la caractéristique de pratiques artistiques décadentes et contre nature, par opposition à l'architecture florentine qui tire son inspiration des respectables vestiges antiques. Il semble indiquer que l'avènement de la Renaissance s'accompagne d'une réorganisation des arts qui désunit le « grand » et le « petit » et les oppose selon une échelle de valeurs. Cette prise de position est relayée dans l'historiographie aujourd'hui encore : les études sur la microarchitecture se concentrent sur le Moyen Âge et se raréfient pour les époques postérieures au xiv^e siècle. Pour autant, l'idée que formule Filarète était-elle partagée par ses contemporains ? Est-il possible d'en trouver des échos dans la pratique artistique du xv^e siècle ? Pour répondre à cette double problématique, deux points de vue s'opposent : si l'évolution stylistique de la microarchitecture semble entériner le déclin du « petit », la prise en considération du regard que l'artiste et le spectateur de l'époque portaient sur les œuvres permet de proposer une interprétation bien différente.

1. Christine Kratzke et Uwe Albrecht (dir.), *Mikroarchitektur im Mittelalter, Ein gattungübergreifendes Phänomen zwischen Realität und Imagination*, actes du colloque du Germanischen Nationalmuseum de Nuremberg, Leipzig, Kratzke, 2008 ; Clément Blanc-Riehl, Jean-Marie Guillouët et Ambre Vilain (dir.), *Microarchitecture et figures du bâti : l'échelle à l'épreuve de la matière*, actes du colloque de l'Institut universitaire de France et de l'Institut national d'histoire de l'art, 8-10 déc. 2016, Paris, Picard (à paraître) ; voir également l'article introductif de Jean-Marie Guillouët dans le présent ouvrage.

2. François Bucher, « Micro-Architecture as the « Idea » of Gothic Theory and Style », *Gesta*, 1976, n° 15, p. 71-89 ; Paul Binski, *Gothic Wonder. Art, Artifice and the Decorated Style, 1290-1350*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2014, p. 140-145.

3. Antonio Averlino dit Filarète, *Trattato di Architettura*, Anna Maria Finoli et Liliana Grassi (éd.), Milan, Il Polifilo, 1972, p. 382.

La critique que formule Filarète porte sur deux aspects : d'une part, sur les ressemblances formelles (« *a quella somilitudine e forma* ») entre deux arts, l'orfèvrerie et l'architecture, qui ne devraient pas partager le même vocabulaire ; d'autre part, sur les correspondances entre deux échelles de grandeurs diamétralement opposées. Pour comprendre les fondements et les éventuelles résonances de cette critique, il est nécessaire de chercher s'il existe effectivement un style qui caractérise la microarchitecture, avant de considérer la valeur accordée au « petit » dans d'autres passages de la littérature artistique de l'époque.

L'accusation que Filarète porte contre les constructeurs gothiques laisse entendre que ce style sied davantage aux petits objets qu'à l'architecture. L'idée peut sembler paradoxale car le gothique porte les édifices à des hauteurs jusqu'alors jamais atteintes, du moins au nord des Alpes, et ce gigantisme ne manque pas d'être loué par les auteurs médiévaux. Toutefois, il faut garder à l'esprit que, dans la Toscane de Filarète, les édifices gothiques se caractérisent surtout par la grande sobriété de leur architecture – on pense notamment à Santa Croce ou à Santa Maria Novella de Florence. Les réalisations gothiques les plus éblouissantes par le foisonnement de leur décor ne sont pas à chercher dans le paysage urbain mais plutôt à l'intérieur des églises, en particulier sur les objets liturgiques. Ainsi, l'autel d'argent du baptistère de Florence, aujourd'hui conservé au musée de l'Œuvre de la cathédrale, présente une structure architecturale finement détaillée qui, dès sa première phase de réalisation en 1366, ne trouve pas d'équivalent à grande échelle⁴. Si quelques éléments tels que la porte du campanile, sur le côté sud de la cathédrale, ou la niche de la corporation des notaires, à l'extérieur de l'église Orsanmichele (Fig. 1), mettent en œuvre un vocabulaire décoratif similaire, rien de tel n'existe sur un édifice entier⁵. Ce style gothique chargé et abondant perdure, en orfèvrerie, tout au long du xv^e siècle, comme le prouve par exemple la niche centrale de l'autel d'argent réalisée en 1445 pour contenir la statue de saint Jean-Baptiste (Fig. 2). Le recours à ce même type de décor se vérifie également sur les *tabernacoli* et les *turiboli* qu'évoque Filarète – par exemple, parmi les objets qui nous sont parvenus, le reliquaire du doigt de saint Jean-Baptiste du musée de l'Opera del Duomo à Florence, ou un encensoir conservé dans l'église Sant' Ambrogio, qui utilise une typologie toscane typique, inchangée jusqu'au milieu du xvi^e siècle⁶. Il existe donc à Florence un vocabulaire de formes qui est l'apanage de la microarchitecture, et ce au moins à partir de la fin du xiv^e siècle. La scission avec la grande architecture se fait encore plus évidente au xv^e siècle, lorsque celle-ci devient le terrain de développement

4. Voir la notice de cette œuvre dans Luisa Becherucci et Giulia Brunetti, *Il Museo dell'opera del Duomo a Firenze*, Milan, Electa, 1970, vol. II, p. 215-229 ; voir aussi Dora Liscia Bemporad, « Storie d'argento. L'Altare e la Croce di San Giovanni », dans Timothy Verdon (dir.), *La Croce e l'Altare d'argento del Tesoro di San Giovanni*, Modène, 2012, p. 11-34.

5. Sur les correspondances entre l'orfèvrerie et l'architecture concernant l'autel du baptistère, voir Maria Grazia Ciardi Duprè (dir.), « Unità e dignità delle arti nella Firenze del Quattrocento », dans *L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, cat. exp., Florence, 1977, Florence, Studio per Edizioni Scelte, 1977, p. 44-47 et p. 49.

6. Sur le reliquaire du doigt de saint Jean-Baptiste, voir Alessandro Bicchi et Alessandro Ciandella, *Testimonia Sanctitatis. Le reliquie e i reliquiari del Duomo e del Battistero di Firenze*, Florence, Mandragora, 1999, p. 94, notice 3 ; sur l'encensoir de Sant' Ambrogio, voir Dora Liscia, « Oreficeria sacra a Firenze ; oggetti esposti », dans *L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, cat. exp., Florence, 1977, Florence, Studio per Edizioni Scelte, 1977, p. 368, notice A2.



Fig. 2. Tommaso Ghiberti et Matteo di Giovanni, Niche de saint Jean-Baptiste, détail de l'autel de saint Jean-Baptiste, 1445, Florence, Musée de l'Œuvre de la Cathédrale, argent doré et émail translucide. © Opera del Duomo, Firenze.

des formes à l'antique. Ainsi s'explique que le gothique, aux yeux de Filarète, semble tout à fait adéquat pour un reliquaire ou un encensoir, mais beaucoup moins pour une cathédrale.

Or, pour Filarète comme, plus tard, pour Vasari, le gothique est l'antagoniste de la Renaissance : synonyme de barbarie et de décadence, il est caractérisé par « la confusion et le désordre⁷ ». Cette critique semble conférer aux objets que nous venons de mentionner un statut inférieur et déprécié. Aujourd'hui encore, les historiens de l'art soulignent souvent le « retard » de l'orfèvrerie à la Renaissance par rapport aux autres arts, tels que l'architecture, la sculpture et la peinture, dont il est abondamment question dans la littérature artistique dès le xv^e siècle. Si le style constitue un critère d'évaluation négative de l'orfèvrerie et de la microarchitecture, qu'en est-il des dimensions ?

Comme Alberti le rappelle au chapitre 18 du *De Pictura*, le « grand » et le « petit » relèvent, au même titre que le sombre et le clair, des « accidents du monde » dont on ne peut avoir connaissance que par la comparaison : le « grand » n'est perceptible que parce qu'il est « plus grand que le petit », et inversement⁸. Alberti reprend alors l'adage de Protagoras (v^e s. av. J.-C.) qui fait de l'homme la mesure de toute chose parce qu'il constitue l'objet le mieux connu de tous. Cette démonstration donne à l'humaniste et théoricien l'occasion d'exposer des procédés picturaux permettant de rendre compte au mieux des accidents en mettant en œuvre la force de la comparaison. Pour ce faire, il évoque le peintre antique Timanthe (iv^e s. av. J.-C.) qui prend soin de représenter près d'un cyclope endormi des satyres lui saisissant le pouce, ou lui mesurant. L'exemple qu'Alberti choisit met en évidence une corrélation entre le « grand » et le « petit » que nous pouvons transposer à l'architecture : la macroarchitecture équivaldrait alors au cyclope et la microarchitecture aux satyres. Toutefois, pour l'architecture, la comparaison recoupe un jugement de valeur : la littérature fustige le style gothique mis en œuvre sur le « petit » et célèbre les formes à l'antique du « grand ». Ces arguments se rattachent, semble-t-il, à une conception aristotélicienne du « petit⁹ » qui, selon l'explication donnée au chapitre vii de la *Poétique*, ne peut prétendre à la beauté, celle-ci étant le propre de la grandeur et de l'ordre – deux qualités dont les microarchitectures sont dépourvues aux yeux des auteurs de la Renaissance. Une analyse matérielle des objets, de leur fabrication et de leur utilisation invite toutefois à réévaluer ce point de vue.

| La pratique artistique à l'encontre de la théorie |

Si elle n'est pas toujours dénigrée comme dans le traité de Filarète, l'orfèvrerie attire peu l'attention des théoriciens humanistes de la Renaissance. Alberti exclut la toreutique – la sculpture sur métaux – de son *De Statua* et il faut attendre 1565 pour qu'un traité soit consacré à cet art par Cellini¹⁰. L'orfèvrerie occupe pourtant

7. Giorgio Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, André Chastel (trad.), vol. 2, Le xv^e siècle, Paris, Berger-Levrault, 1983, p. 101.

8. Leon Battista Alberti, *La peinture*, Thomas Golsenne et Bertrand Prévost (trad.), Paris, Seuil, 2004, p. 81-83.

9. À ce propos, voir l'article de Jan Blanc dans le présent volume.

10. Leon Battista Alberti, *La Statue*, Oskar Bätschmann (trad.), Dan Arbib, Paris, Rue d'Ulm, 2011, p. 63 ; Benvenuto Cellini, *Traité de l'Orfèvrerie et de la Sculpture*, Léopold Leclanché (trad.), Paris, ENSB-A, 1992.

sur la scène artistique florentine une place importante que ne reflète pas la littérature. En effet, nombreux sont les artistes, en particulier au xv^e siècle, qui reçoivent une formation d'orfèvre, s'adonnent à l'orfèvrerie ou travaillent avec des orfèvres. Marco Colareta n'en recense pas moins de dix-sept exemples dans la première édition des *Vies* de Vasari en 1550, parmi lesquels figurent non seulement Lorenzo Ghiberti et Filippo Brunelleschi, qui participent au concours des portes du Baptistère, mais aussi Andrea Verrocchio, Domenico Ghirlandaio ou Antonio Pollaiuolo¹¹. La renommée dont jouissent ces artistes déjà de leur vivant prouve qu'un art du « petit » comme l'orfèvrerie était loin d'être tenu pour subalterne. Plusieurs documents indiquent ainsi qu'Antonio Pollaiuolo a longtemps été à la tête d'un atelier d'orfèvrerie très productif, implanté près du Palais de la Seigneurie¹². La première œuvre de l'artiste est d'ailleurs une croix en argent destinée à l'autel du baptistère, qui constitue l'une des plus belles pièces de l'époque (Fig. 3). Le Musée des Offices conserve également un dessin préparatoire de l'artiste pour un encensoir de type architecturé, exécuté autour de 1460, signé dans le coin inférieur droit : « Antonio Pollaiuolo horafa¹³ ». Cette signature indique que Pollaiuolo était suffisamment fier de son travail pour le revendiquer de son nom. Or, le style de l'encensoir dessiné est bel et bien gothique, ce qui peut paraître surprenant de la part d'un artiste qui prouve sa modernité et son souci constant de trouver de nouveaux procédés de représentation à travers des œuvres telles que la *Bataille des hommes nus* (1470) ou le *Martyr de Saint Sébastien* (Londres, National Gallery) réalisé avec son frère Piero en 1475. L'encensoir comporte toutefois des baies géminées qui rappellent les doubles baies du Palais Médicis en construction à l'époque, ce qui montre que des échanges peuvent exister entre l'orfèvrerie et les autres réalisations artistiques contemporaines¹⁴. D'autres exemples confirment cette observation, comme le reliquaire de la ceinture de la Vierge que Bartolomeo di Michelino réalise en

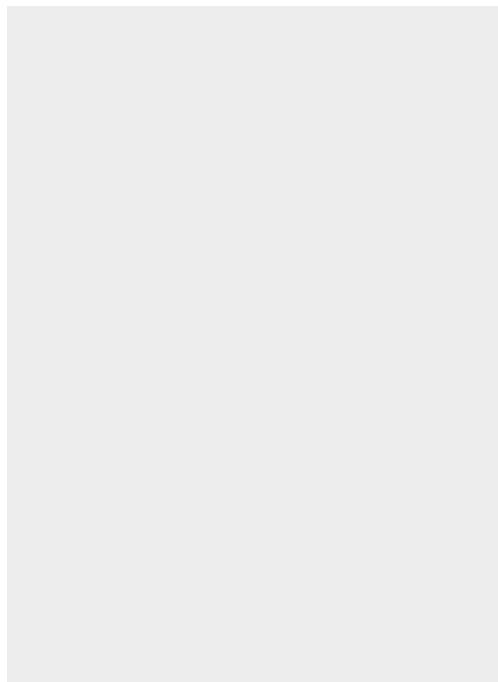


Fig. 3. Betto di Francesco Betti et Antonio Pollaiuolo, *Croix d'autel en argent*, 1457-1459, Florence, Musée de l'Œuvre de la cathédrale, argent incisé, repoussé et fondu, émaux translucides, 193 cm x 1,98 cm x 64 cm. © Opera del Duomo, Firenze.

11. Marco Colareta, « L'historien et la technique. Sur le rôle de l'orfèvrerie dans les *Vite* de Vasari », dans Édouard Pommier (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art*, t. 1, *De l'Antiquité au xviii^e siècle*, cycles de conférences organisés au Musée du Louvre par le Service Culturel du 10 oct. au 14 nov. 1991 et du 25 janv. au 15 mars 1993, Paris, Klincksieck, 1995, p. 163-176.

12. Lorenza Melli, « Antonio del Pollaiuolo orafo e la sua bottega "magnifica ed onorata in Mercato Nuovo" », *Prospettiva*, 2004, n° 109, p. 65-75.

13. Voir la reproduction et l'analyse de ce dessin dans Alison Wright, *The Pollaiuolo Brothers, The Arts of Florence and Rome*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2005, p. 49-51.

14. Alessandro Angelini, « Considerazioni sull'attività giovanile di Antonio Pollaiuolo "horafo" e "maestro di disegno" », *Prospettiva*, 1986, n° 44, p. 16-26.



Fig. 4. Filippo Brunelleschi et Michelozzo di Bartolomeo, *Lanterne terminale de la coupole*, 1436-1471, Florence, Cathédrale Santa Maria del Fiore © cliché Sailko.

1446 pour contenir la cathédrale de Prato, ou comme la croix de Pollaiolo, dont l'édicule abritant la statue de saint Jean-Baptiste reproduit la forme de la lanterne de la coupole de Brunelleschi (Fig. 4). Ces quelques œuvres suffisent à prouver que la microarchitecture n'est pas enfermée, comme cela a souvent été avancé, dans une tradition stylistique stricte qui ne subirait aucune contamination jusqu'au premier quart du XVI^e siècle et dont l'inertie se prolongerait encore plus avant, sur plusieurs décennies.

Ainsi, les formes gothiques et antiques coexistent, en proportions certes inégales, dans l'orfèvrerie ; le facteur temporel, habituellement présenté en termes de « retard » ou de « permanence », ne fournit donc nullement un critère d'analyse pertinent. La mise en œuvre de l'un ou l'autre style relève plutôt d'un choix, dont il s'agit de comprendre les motivations : il faut donc chercher ce que le gothique peut apporter qui ne se trouve pas, ou rarement, dans l'architecture antique.

Parmi les spécificités du style gothique on trouve naturellement les voûtes d'ogive, les arcs-boutants ou encore les piliers à faisceaux de colonnettes. Ces éléments sont autant de solutions architecturales répondant à des problématiques de répartition et de contrebutement des forces. Ils ne se retrouvent pas ou peu dans la microarchitecture toscane, qui ne répond pas à un souci d'imitation vraisemblable de la macroarchitecture. Toutefois, comme l'observe Paul Binski, le gothique est aussi un langage décoratif qui se fonde sur une abondance de motifs employés indifféremment à toutes les échelles de la plus monumentale à la plus minuscule¹⁵. Sur les petits objets, la réduction de ces motifs va de pair avec une concentration des formes. Le regard est alors entraîné dans un jeu d'angles, de lignes et de courbes qui semblent s'imbriquer les uns dans les autres jusqu'à n'être plus perceptibles individuellement. Ce fouillis apparent n'en demeure pas moins sous-tendu par une potentialité d'expansion qui n'est pas sans rappeler la formule de Gaston Bachelard faisant de la miniature « un des gîtes de la grandeur¹⁶ ».

Il est vrai que les petits objets toscans conservés ne présentent pas la complexité de leurs homologues français ou allemands de la même époque, comme l'encensoir de la gravure de Martin Schongauer conservée au Museum of Fine Arts de Boston¹⁷. Il faut toutefois garder à l'esprit la force de la comparaison chère à Alberti : elle permet de constater que, comparée à des édifices florentins contemporains comme la chapelle des Pazzi de Brunelleschi à Santa Croce, l'architecture de l'encensoir de Pollaiolo est bel et bien « plus » ornée. Même dans une œuvre qui imite un édifice contemporain existant, comme le fait la croix de Pollaiolo avec la lanterne de la cathédrale, le décor est plus développé à petite échelle. En effet, si l'on reconnaît bien les contreforts à doubles volutes inversées ainsi que les pilastres cannelés aux angles, une différence majeure entre la croix et la lanterne réside dans la profusion des motifs végétaux chez Pollaiolo : ces motifs couvrent toute l'architecture de l'édicule alors qu'ils n'existent pas sur la

15. Paul Binski, *op. cit.*, 2014, p. 140-145.

16. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 146. Cité ici par Jean-Marie Guilloùët dans son article introductif.

17. Reproduit dans Max Lehrs, *Martin Schongauer, The Complete Engravings. A Catalogue Raisonné*, San Francisco, Alan Wofsky Fine Arts, 2005, notice 106, p. 326.

lanterne. Il semble donc que ce qui caractérise la microarchitecture soit, non un style à proprement parler, mais une volonté de mettre en œuvre des motifs complexes et abondants. Si le style gothique répond bien à ces exigences, il n'est cependant pas le seul à les satisfaire.

| Le pouvoir de la vue |

Pour apprécier pleinement la richesse de ces petites architectures, le spectateur est obligé de se placer à faible distance de l'objet. Apparemment anodine, cette remarque revêt une importance particulière dans la Florence du xv^e siècle où les recherches sur la perspective géométrique impliquent la prise en compte d'une distance idéale entre l'objet regardé et l'œil du spectateur. Depuis la première expérience optique de Brunelleschi sur le baptistère, toute mise en œuvre de la perspective à point de fuite unique, tant en peinture qu'en bas-relief, repose sur l'idée qu'un objet projette dans l'espace une pyramide de rayons visuels convergeant vers l'œil du spectateur¹⁸. Pour que l'illusion de la profondeur opère, le spectateur doit, du moins en principe, se positionner à l'endroit où l'artiste a placé le sommet théorique de cette pyramide. À partir des années 1430 à Florence, les peintures les plus novatrices sur panneau ou à fresque appellent une distance d'observation idéale qui équivaut à la hauteur de la pyramide reliant le sommet-œil et le centre de la face opposée. Il est rarement question de mise en perspective dans l'orfèvrerie, mais l'idée selon laquelle le spectateur peut ou doit adapter sa position en fonction de l'image sous-tend une partie au moins de la production artistique de l'époque. Cela incite à penser que la petitesse et la finesse des microarchitectures peuvent aussi avoir pour fonction de favoriser une proximité à la fois visuelle et physique entre l'homme et l'œuvre.

La raison de cette proximité est à chercher dans l'utilisation des objets et dans le rôle qui leur est assigné. En effet, les pièces que nous avons mentionnées participent toutes du culte ou, du moins, de l'expression de la foi. Plus que de simples objets, encensoirs, reliquaires et croix d'autel sont des vecteurs de sacralité. Les matériaux avec lesquels ils sont fabriqués, c'est-à-dire principalement l'or, l'argent, les pierres précieuses et l'émail coloré, constituent des instruments d'élévation vers la divinité, comme l'abbé Suger le souligne trois siècles plus tôt, au chapitre 30 de sa description de Saint-Denis :

« La splendeur multicolore des gemmes m'arrache parfois aux soucis extérieurs, et même la diversité des saintes vertus paraît transportée des choses matérielles aux choses immatérielles [...] : par le don de Dieu, je suis transporté de l'espace inférieur à [l']espace supérieur de manière anagogique. »¹⁹

Cet état de noble méditation résulte de la contemplation des objets sacrés qui sont des « formes visibles de l'émanation divine », selon les mots de Jean-Claude Schmitt²⁰. La concentration du décor peut donc être comprise comme une transposition dans la matière précieuse de la concentration du sacré que les objets

18. Michael Camille, « Before the Gaze: The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing », dans Robert S. Nelson (dir.), *Visuality before and beyond the Renaissance, Seeing as Others Saw*, Cambridge University Press, 2000, p. 197-223.

19. Citation et étude de ce passage dans Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, p. 87-88.

20. *Ibid.*

portent et diffusent. Les reliquaires illustrent cette idée de façon particulièrement éloquent. En effet, un pouvoir miraculeux émane des fragments de corps saints ou de tout objet ayant été en contact avec eux²¹. La littérature abonde en récits de conversions, guérisons et autres miracles imputés aux reliques. Jusqu'au Moyen Âge central, ces reliques sont encloses dans des chasses ou des reliquaires faits de bois ou de métal, dont elles ne sont sorties pour être montrées au public que lors des fêtes solennelles²². Or, en 1215, le quatrième concile du Latran décrète que les reliques doivent demeurer en permanence conservées à l'intérieur de leur contenant²³. Afin de permettre tout de même l'accès visuel au fragment sacré, les capsules transparentes en cristal de roche se substituent peu à peu aux châsses²⁴. Au xv^e siècle, elles sont devenues la norme dans toute l'Europe, comme le montrent les reliquaires de saint Jérôme et de saint Antoine abbé qu'un élève de Pollaiuolo, Antonio di Salvi, réalise dans les années 1480 et 1510. Le plan centré de ces microarchitectures semble d'ailleurs avoir été choisi pour multiplier les angles d'observation et permettre ainsi à plusieurs fidèles d'accéder simultanément à leur contenu sacré. Dans ce contexte, la finesse du décor des contenants sacrés peut se comprendre comme un moyen de guider le dévot-spectateur jusqu'à la distance à laquelle il peut jouir pleinement de la contemplation de la relique et être suffisamment proche d'elle pour bénéficier de sa *virtus*.

Il apparaît donc que, pour avoir une juste vision du « petit » à la Renaissance, il est nécessaire de dépasser la littérature, qu'elle soit ouvertement dévalorisante, comme le traité de Filarète, neutre et factuelle comme les observations théoriques d'Alberti, ou inexistante lorsqu'il s'agit d'orfèvrerie. L'étude du contexte artistique de réalisation et de réception des objets religieux architecturés laisse entrevoir une réalité très différente, qui intègre parfaitement le « petit » à la tradition florentine de la Renaissance. Ces observations invitent à reconsidérer l'image du gothique au xv^e siècle, qui est loin d'être synonyme d'archaïsme ou de barbarie. Au contraire, le gothique cohabite avec les formes à l'antique et est particulièrement adapté aux exigences des petites échelles. Le décalage stylistique entre la macro et la microarchitecture, qui n'a sans doute jamais été aussi fort qu'au xv^e siècle, met en évidence une prise en compte accrue du regard du spectateur. Le destinataire est plus que jamais intégré à l'objet, dès le stade du projet, et il est pris en compte dans son âme individuelle, touchée au travers de son œil. Perdurant bien au-delà du Moyen Âge, la microarchitecture se fait même, à la Renaissance, l'instrument d'une approche plus humaine de la divinité.

21. Roland Recht, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales xii^e-xv^e siècle*, Paris, Gallimard, 1999, p. 113.

22. Martina Bagnoli, « The Stuff of Heaven. Materials and Craftsmanship in Medieval Reliquaries », dans Martina Bagnoli, Holger A. Klein, C. Griffith Mann et James Robinson (dir.), *Treasures of Heaven. Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*, cat. exp., The Cleveland Museum of Art, 17 oct. 2010-17 janv. 2011, The Walters Art Museum, Baltimore, 13 fév.-15 mai 2011, The British Museum, Londres, 23 juin-3 oct. 2011, New Haven/Londres, 2010, p. 137-147.

23. Canon 62 : « *ut reliquae extra capsam non ostandantur* », cité dans Roland Recht, *op. cit.*, p. 114.

24. *Id.*, p. 115-116.

| Le sonnet 465 du *Parnaso español* : un petit bijou de la main de Quevedo |

Françoise Gilbert

Retrato de Lisi que traía en una sortija

*En breve cárcel traigo aprisionado,
con toda su familia de oro ardiente,
el cerco de la luz resplandeciente,
y grande imperio del amor cerrado.*

*Traigo el campo que pacen estrellado
las fieras altas de la piel luciente ;
y a escondidas del cielo y del Oriente,
día de luz y parto mejorado.*

*Traigo todas las Indias en mi mano,
perlas que en un diamante por rubíes
pronuncian con desdén sonoro hielo,*

*y razonan tal vez fuego tirano,
relámpagos de risa carmesíes,
auroras, gala y presunción del cielo.*

Portrait de Lisi qu'il portait sur une bague

En une brève prison je porte, emprisonné
Avec toute sa famille d'or ardent,
Le disque de la lumière resplendissant,
Et le grand empire de l'amour enfermé.

Je porte le champ étoilé où paissent
Les hautes bêtes sauvages au pelage luisant,
Et en cachette du ciel et de l'Orient,
Un jour de lumière, une naissance améliorée.

Je porte à ma main toutes les Indes,
Des perles qui, en un diamant, entre des rubis
Prononcent avec dédain une glace sonore ;

Et elles émettent peut-être un feu tyrannique,
Des éclairs de rire cramoisis,
Aurores, grâce et présomption du ciel¹.

Introduite en Espagne par Juan Boscán, la lyrique italienne, et plus précisément le sonnet pétrarquiste, connaissent au ^{xvi}^e siècle un grand succès grâce à Fernando de Herrera, Francisco de la Torre, Garcilaso de la Vega, Lope de Vega, etc. L'essor de cette forme brève se poursuit au sein de la poésie baroque : fidèles aux canons de la beauté tels qu'ils ont été établis à la Renaissance par Pétrarque² puis consolidés par l'Arioste³, Góngora et Quevedo chantent les charmes de l'être aimé grâce à des métaphores précieuses issues du répertoire du *Canzoniere*, et une complexité syntaxique dite « conceptiste⁴ » au service de la réélaboration baroque du motif amoureux.

En 1648, après la mort de Quevedo, son ami l'éditeur José Antonio González de Salas fit publier les œuvres du poète sous le titre de « *Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas / Parnasse espagnol, mont divisé en deux sommets, avec les neuf muses castillanes* ». Les poèmes y sont en effet distribués par thème en neuf sections consacrées à chacune des neuf muses, et la section IV, celle de la muse *Erato*, se compose d'un chansonnier de plus d'une cinquantaine de poèmes (sonnets, silves, madrigaux) dédié à sa dame, et intitulé : *Canta sola a Lisi / Chants pour la seule Lisi*. Sa composition

1. La traduction est de mon fait, à partir de l'édition de James O. Crosby, *Quevedo. Poesía varia*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 251-252.

2. Voir Pétrarque, *Canzoniere. Le Chansonnier*, Paris, Bordas, 1989.

3. Voir Alexandre Cioranescu, *L'Arioste en France. Des origines au xviii^e siècle*, Paris, Les Éditions de Presses Modernes, 1939.

4. Voir Mercedes Blanco, *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo*, Madrid, Arco / Libros, 1998, p. 17-26.

suit le récit chronologique⁵ d'une histoire d'amour autobiographique qui s'étend jusqu'à la mort de Lisi, se plaçant ainsi structurellement, trois cents ans plus tard, sous les auspices du *Canzoniere* de Pétrarque⁶.

Dans le chansonnier *Canta sola a Lisi*, la peinture physique de la dame est presque l'exclusivité des sonnets, et trois d'entre eux, précisément, se présentent comme un portrait de Lisi, comme le soulignent les épigraphes dont ils sont précédés (*Retrato no vulgar de Lisi* / Portrait non vulgaire de Lisi, *Retrato de Lisi que traía en una sortija* / Portrait de Lisi qu'il portait sur une bague, *Retrato de Lisi en mármol* / Portrait de Lisi en marbre).

En effet, selon la pratique issue de la tradition gréco-latine consistant à donner un titre à certains poèmes lyriques brefs de caractère amoureux, moral ou satirique⁷, pratique amplement répandue avec la découverte de l'imprimerie et les traductions des classiques, de nombreux auteurs des siècles d'or espagnols (xvi^e-xvii^e), dont Quevedo, gratifient leur poèmes d'épigraphes. Dans son cas, il est difficile d'établir précisément⁸ si les épigraphes que nous conservons sont dues à l'éditeur et ami proche de Quevedo, José Antonio González de Salas⁹, ou au poète lui-même.

Dans chacun des trois sonnets consacrés explicitement au portrait de la dame, donc, les métaphores pétrarquistes abondent : les cheveux blonds sont de l'or, les yeux des étoiles, les lèvres des œillets ou des rubis, les dents des perles, le sourire ou le visage l'aurore, etc. Ce que ces poèmes comportent d'imitation des topiques italianisants¹⁰ risquerait de les vider un tant soit peu de leur caractère autobiographique pour les transformer en pur exercice rhétorique¹¹ si la réélaboration poétique du motif à laquelle se livre Quevedo ne les portait aux sommets de la poésie conceptiste. Comme le rappelle Santiago Fernández Mosquera, « au moment de la composition de ces textes, c'est-à-dire à la fin du xvi^e siècle ou vers la moitié du xvii^e, ces métaphores, de manière prévisible, s'étaient lexicalisées ; ce type de description somptuaire avait déjà relativement vieilli [...]»¹².

5. Voir Gareth Walters, « Una nueva ordenación de los poemas a Lisi de Quevedo », *Criticón*, 1984, n° 27, p. 61-62.

6. Voir Santiago Fernández Mosquera, *Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo. Antología crítica*, Centro Virtual Cervantes. Instituto Cervantes. Mayo, 2006; disponible à l'adresse Internet : http://cvc.cervantes.es/obref/quevedo_critica/p_amorosa/default.htm, 2006, « Introducción ».

7. Voir María José Alonso Veloso, « Antecedentes de los epígrafes de la poesía de Quevedo en la literatura clásica y del Siglo de Oro. Con una hipótesis sobre su autoría », *Revista de Literatura*, janv.-juin 2012, vol. LXXIV, n° 147, p. 93-94. Voir également Pierre Laurens, *L'Abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 376.

8. Voir à ce sujet les travaux de James O. Crosby, « La huella de González de Salas en la poesía de Quevedo editada por Pedro Aldrete », *Homenaje a Rodríguez Moñino*, II, Madrid, Castalia, 1966, p. 111 et s. ; et plus récemment, Aurora Egido, « Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo : Amor constante más allá de la muerte », *Academia Renacentista II*, Salamanca, 1982, p. 232 ; Lia Schwartz et Ignacio Arellano (éd.), *Quevedo, Poesía selecta*, Barcelona, PPU, 1989, p. 29 ; Santiago Fernández Mosquera, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*, Madrid, Gredos, 1999, p. 342, et María José Alonso Veloso, *op. cit.*, p. 107.

9. Dans les « prevenciones al lector » de son édition de 1648, González de Salas dit, p. 3 : « Pero la prevención que creo será bien recibida de todos. De los títulos míos es que preceden a cada poesía », soit « Mais l'avertissement, je crois, sera bien reçu de tous. Quant à mes titres, ils précèdent chaque poésie ». Voir José Manuel Blecuá (éd.), *Francisco de Quevedo, Obra Poética*, Madrid, Castalia, 1969, I, p. 94.

10. Voir François Lecerclé, « Le texte comme langue. Cicéronianisme et pétrarquisme », *Littérature*, 1984, n° 55, *La farcissure. Intertextualités au xv^e siècle*, p. 52, qui relève cette tendance du *Canzoniere* « à se muer en une langue dans la langue : coupée de la langue parlée, débarrassée de toute véritable fonction référentielle, la pratique pétrarquiste cultivait jusqu'au vertige une ars combinatoria syntaxique ».

11. Voir Santiago Fernández Mosquera, *op. cit.*, « Introducción », et José María Pozuelo Yvancos, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones, Murcia, 1979, p. 46-48.

12. Voir Santiago Fernández Mosquera, *op. cit.*, « Introducción » : « en el momento de composición de estos textos, sea a finales del xvi o a mediados del xvii, estas metáforas, previsiblemente, estaban lexicalizadas ; este tipo de descripción suntuaria estaba ya bastante envejecida », soit « au moment de la composition de ces textes, c'est-à-dire à la fin du xvi^e ou à la moitié du xvii^e siècle, ces métaphores, de manière prévisible, s'étaient lexicalisées ; ce type de description somptuaire était déjà assez désuète ».

L'objet de ce travail est d'analyser la structure et le fonctionnement métaphorique¹³ du sonnet numéro 465 dans le recueil du *Parnaso español*, afin de montrer comment, par un jeu d'accumulation et de rénovation de ces métaphores somptuaires déjà classiques, et grâce, notamment, à des déplacements abrupts de référents, Quevedo parvient à évoquer le portrait de la belle de sorte à ce que celle-ci constitue, dans une espèce de métaphore elle-même « métaphorisée¹⁴ » et miniaturisée, l'ornement central le plus précieux d'un petit bijou que porte le moi poétique.

Construit sur le modèle pétrarquiste dominant dans le *Canzoniere* (hendécasyllabes rimant ABBA ABBA CDE CDE), le sonnet qui nous intéresse porte le titre de « *Retrato de Lisi que traía en una sortija* / Portrait de Lisi qu'il portait sur une bague ». Ce titre apposé au sonnet résout par avance, en quelque sorte, l'énigme posée par le sonnet lui-même : en effet, en dépit de la répétition triple du verbe en première personne « *traigo* / je porte », verbe qui se voit précisé au premier vers du premier tercet par le complément « *traigo [...] en mi mano* / je porte [...] à ma main », qui oriente le lecteur vers l'idée d'un bijou, le support précieux du portrait n'est jamais directement évoqué.

Cette épigraphe, littéralement, nous renvoie à la mode selon laquelle, au XVI^e puis au XVII^e siècle, en Europe, la miniature, fille naturelle de l'enluminure,

« va d'abord s'insérer dans le sillage des bijoux en émaux : le médaillon sur vélin va être placé à la place du sujet central des médaillons en émaux. Les premiers portraits en miniatures sur vélin ont toutes sortes de montures, souvent richement ornées de pierreries et d'or émaillé. La miniature envahit progressivement les différents types de bijoux et va être portée en pendentif, en bracelet, sur la boucle de ceinture, éventuellement mais très rarement sur un diadème (à la place d'un camée ou d'une pierre), elle va être portée en broche, en bague [...]. La bague va s'orner de miniatures : aussi bien de portraits que de scènes diverses mais alors elle fait entrer dans l'univers de l'infiniment petit, étant donné l'étroitesse de la surface à peindre. C'est un domaine qui va être considéré comme très difficile par les praticiens de l'époque. »¹⁵

De fait, dans sa thèse sur le portrait-miniature sous le règne de Philippe II et celui de Philippe III, Julia de la Torre Fazio décline nombre d'exemples dus à quelques grands artistes des royaumes d'Espagne, tels Alonso Sánchez Coello y Felipe de Liaño, et rappelle la vogue qu'y connurent ces portraits au Siècle d'Or, jusqu'à en devenir un motif littéraire couramment utilisé par de grands noms du théâtre comme Lope de Vega, Tirso de Molina ou Calderón de la Barca¹⁶.

Pour en revenir au sonnet lui-même, il s'articule de la façon suivante : les deux premiers quatrains se composent de deux périodes, gouvernées chacune par le

13. Ce sonnet a déjà été fort bien analysé en de multiples occasions, tant du point de vue de sa syntaxe et de sa stylistique complexes que de ses sonorités, ou du rejet amoureux qu'il met en scène, et je renvoie pour ces aspects aux excellents travaux de José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.* ; Mercedes Blanco, *op. cit.* ; Wolfram Nitsch, « Prisiones textuales. Artificio y violencia en la poesía del barroco español », *Olivar Año 5*, 2004, n° 5, p. 31-47 ; Maria Mizzi, *Hacia una nueva interpretación de Canta sola a Lisi desde la perspectiva de un diálogo platónico : Lysis o de la amistad. Retórica, ironía y sofisma en el soneto amoroso quevediano*, thèse de doctorat, The University of Georgia, Athens (Georgia USA), 2008. Dans le cadre de l'étude en français d'un sonnet espagnol, par commodité, je me limiterai à l'étude de son fonctionnement métaphorique, dimension la plus apte à être transmise par le biais de la traduction.

14. Un détracteur de Góngora, Juan de Jáuregui, lui reprochait cette tendance : « *aun las mismas metáforas metaforizan* », cité par Wolfram Nitsch, *op. cit.*, p. 9.

15. Voir Nathalie Lemoine Bouchard, « La miniature dans le bijou, le bijou dans la miniature », *La lettre de la miniature*, édition numérique, déc. 2010, n° 4, p. 6 et p. 9.

16. Voir Julia de la Torre Fazio, *El retrato en miniatura española bajo los reinados de Felipe II y Felipe III*, thèse de doctorat de l'Universidad de Málaga, 2009, p. 64.

verbe *traer* / porter, qui développent, pour l'une, une ample métaphore solaire, pour l'autre, une métaphore stellaire, évoquant par des topiques platonisants¹⁷ la beauté radieuse de Lisi. Dans ces deux quatrains, un mouvement radial¹⁸ fait converger en faisceau incident les éléments cosmiques convoqués vers le portrait circulaire qui forme le chaton de la bague. Le moi poétique y chante les charmes de sa dame, captifs du bijou qu'il porte.

Les deux tercets constituent une seule période, qui s'ouvre par un troisième « *traigo* / je porte », se déploie en deux temps correspondant à chacune des deux strophes, cordonnées par la conjonction « *y* / *et* » au début du second tercet. Cette seconde période superpose progressivement la dimension sonore à la dimension visuelle, et obéit à un mouvement inverse au premier : les sons émanent du portrait de Lisi, qui les « *pronuncia* / prononce » et les projette en faisceau irradiant. Le moi poétique évoque maintenant le dédain amoureux dont il est l'objet.

L'ensemble du sonnet est ainsi informé par une tension entre l'infiniment « grand » (le soleil, le ciel étoilé, l'Orient) et l'infiniment « petit » (les éléments du portrait), entre la convergence vers la bague et la réfraction, entre l'attraction et le rejet amoureux.

Dans le premier quatrain, Quevedo s'emploie à concentrer le rayonnement de Lisi sur le bijou porté par le moi poétique grâce à la rénovation du topique courtois de la « *cárcel de amor* / prison d'amour » : les premiers mots du premier vers « *En breve cárcel* / En une brève prison » insistent sur la petitesse « *breve* / bref » de la geôle, et l'idée d'enfermement se prolonge avec l'expression « *del amor cerrado* / de l'amour enfermé » qui clôt le quatrain en une cohérence circulaire qui reflète par sa forme celle de l'anneau. De plus, l'idée de circularité est reprise et déplacée du « contenant » au « contenu » avec l'emploi du mot « *cerco* / disque ou cercle¹⁹ » : c'est maintenant la beauté du visage de Lisi qui est évoquée par cette métaphore solaire « *el cerco de la luz resplandeciente* / le disque de la lumière resplendissant », mais l'idée de circularité perdure. De la même manière mais à l'inverse, dans le vers précédent, la métaphore lexicalisée, si elle renvoie bien à la chevelure d'or de la belle « *con toda su familia de oro ardiente* / avec toute sa famille d'or ardent », par la mention du métal précieux « *oro* / or », l'image du bijou, introduite par l'épigraphe, réapparaît fugacement dès le deuxième vers du sonnet, fusionnant support précieux et motif ornemental de ce support.

L'impression d'infiniment « grand » impliquée par les éléments solaires et lumineux (« *oro ardiente* / or ardent », « *luz resplandeciente* / lumière resplendissante ») est

17. Voir José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 46 et s.

18. Voir *Id.*, p. 49-50 : « *Lo que en la tradición del tópico era una serie de elementos únicamente superpuestos y en contigüidad, aquí se han trabado de tal forma, que sólo encontramos un verbo (« traigo ») que es el núcleo de convergencia sucesiva de todos los elementos, en un esfuerzo, además, por suprimir cualquier cláusula que no sea esa principal. De este modo, la sintaxis favorece [...] la convergencia radial hacia un eje (el anillo) de todas las características físicas de la amada. La relación entre las mismas no es la habitual de adición, sino la de acumulación intensificadora del contraste inicialmente marcado (el universo [rostro] en un anillo)* ». Traduction : « ce qui, dans la tradition du topique, était une série d'éléments uniquement superposés et contigus, est ici un tel entrelacs, que nous trouvons seulement un verbe (« *traigo* ») qui est le noyau de convergence successive de tous les éléments, en un effort, en plus, pour supprimer toute clauseule qui ne soit pas la principale. De cette manière, la syntaxe favorise [...] la convergence radiale vers un axe (l'anneau) de toutes les caractéristiques physiques de l'aimée. La relation entre ces dernières n'est pas la relation habituelle d'addition, mais celle de cumul intensificateur du contraste initialement marqué (l'univers [visage] dans un anneau) ».

19. Voir le *Diccionario de Autoridades*, « *Cerco* : s. m. Cosa que rodea, ciñe, abraza, circunda, o cerca a otra, comprendiéndola dentro de sí, formando la figura de la cosa contenida : que unas veces es esférica, como el cerco del Sol, de la cuba : otras cuadrilonga, como el cerco de la ventana, y así de otras figuras ». Traduction : « Chose qui entoure, ceint, embrasse, encercle ou ensere une autre, la comprenant à l'intérieur de soi, formant la figure de la chose contenue : elle est parfois sphérique, comme le disque du Soleil, de la cuve ; d'autre fois elle est rectangulaire, comme le cadre de la fenêtre, ou prend la forme d'autres figures ».

complétée par l'évocation de lointaine puissance contenue dans « *grande imperio del amor* / grand empire de l'amour », puissance que l'on pouvait déjà percevoir dans l'expression globalisante « *toda su familia de oro ardiente* / toute sa famille d'or ardent », sachant que le substantif « familia²⁰ » au Siècle d'or avait aussi le sens de « maison, domesticité ». Le paradoxe d'emprisonner dans un périmètre si réduit et précieux une puissance si vaste rénove le topique de la blondeur rayonnante de la dame tout en déplaçant les frontières "contenant/contenu", à savoir des éléments A et B de la métaphore.

Le mouvement d'emprisonnement du « grand » et lointain se prolonge dans le second quatrain, cette fois par le biais de métaphores cosmiques (« *el campo estrellado* / le champ étoilé », « *las fieras altas de la piel luciente* / les hautes bêtes sauvages à la peau luisante²¹ », « *del cielo y del Oriente* / du ciel et de l'Orient ») qui, toujours dans la tradition pétrarquiste, évoquent les yeux de la belle. Les constellations et le motif traditionnel de l'aurore renaissante (« *día de luz* / jour de lumière » et « *parto mejorado* / naissance améliorée ») continuent à décliner les motifs de la lumière et du rayonnement, tandis qu'en parallèle se superpose la richesse mythique de l'Orient, qui nous ramène discrètement au champ sémantique du bijou.

C'est ce dernier qui se déploie explicitement dans le premier tercet s'ouvrant, comme le précédent, par le verbe « *traigo* / je porte » répété pour la troisième fois : le lien avec le lointain et le luxe exotique se prolonge avec le passage de l'Orient aux Indes (« *todas las Indias* / toutes les Indes »), et le complément circonstanciel de lieu (« *en mi mano* / à ma main ») non seulement révèle la clé de l'énigme posée par le sonnet, mais aussi, à un second niveau, suggère une sorte de soumission de cette géographie mystérieuse et totalisante réduite au pouvoir d'une main. C'est bien sûr la soumission de la belle à l'amour de son amant qui transparaît là, soumission illusoire, puisqu'elle va être complètement infirmée dans les vers suivants.

Le champ sémantique du bijou se décline maintenant à travers les différentes gemmes et perles accumulées en un seul vers (« *perlas que en un diamante por rubíes* / perles qui, en un diamant, entre des rubis », et ce en des métaphores tellement lexicalisées qu'elles fonctionnent comme catachrèses²² : les dents de perles, les lèvres de rubis, et le rire diamantin²³, autant de caractéristiques de Lisi qui, loin de l'individualiser, la ramènent au topique pétrarquiste. Cependant, et c'est là que réside toute l'habileté « conceptiste » de Quevedo, ces qualificatifs d'habitude laudatifs débouchent sur l'expression d'un rejet du moi poétique par la dame. En

20. Voir le *Diccionario de Autoridades*, « Familia : s. f. La gente que vive en una casa debaxo del mando del señor de ella. Es voz puramente Latina. PART. 7. ti. 33. l. 6. Por esta palabra familia se entiende el señor de ella, y su muger, y todos los que viven só él, sobre quien há mandamiento, assí como los fijos y los sirvientes y los otros criados, cá familia es dicha aquella en que viven más de dos homes al mandamiento del señor, y deude en adelante, y no sería familia fácia a suso ». Traduction : « Les personnes qui vivent dans une maison sous le commandement de son seigneur. C'est un mot purement Latin. PART. 7. Ti. 33. l. 6. Par ce mot « famille » on entend son seigneur, sa femme, et tous ceux qui vivent sous son autorité, qu'il commande, aussi bien les enfants que les serviteurs et autres valets, car on appelle famille celle où vivent plus de deux hommes sous l'autorité du seigneur, et à partir de là, ce n'est plus la famille au sens propre ».

21. Cette métaphore impliquant la constellation du Taureau est déjà présente dans la *Soledad primera* de Góngora, et en amont, dans le poème IX de *Rime e Trionfi* de Pétrarque : « *Quando pianeta che distingue l'ore / ad albergar col Tauro si ritorna...* », cité par Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 51.

22. Voir José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 51, et Santiago Fernández Mosquera, « La catachresis : concepto y posibilidades hermenéuticas », *Revista de Literatura*, 1994, LVI, n° 112, p. 439-452.

23. Voir José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 51-52 : « "diamante", que para González de Salas explica 'desdenes' dado el grado de frialdad (en las metáforas petrarquistas en isotopía con desamor, opuesto al campo isotópico del calor o fuego como amor), mucho más intensa esta frialdad en el diamante, metal el de mayor congelación ». Traduction : « «diamant», qui pour González de Salas explique les «dédains» de par le degré de froideur (dans les métaphores pétrarquistes en isotopie avec désamour, opposé au champ isotopique de la chaleur ou du feu comme amour), froideur beaucoup plus intense dans le diamant, métal de plus grande froideur ».

effet, par une synesthésie recherchée, ces éléments précieux, au lieu d'être visuels, deviennent sonores (« *pronuncian con desdén sonoro hielo* / prononcent avec dédain un glace sonore ») : les diamants ainsi prononcés ne sont autre chose que des paroles froides et dures auxquelles fait écho le « *desdén* / dédain » du vers suivant, et la dure transparence du diamant se retrouve dans la glace (*hielo*) du vers suivant²⁴. Le déplacement d'un topique pétrarquiste à un autre (du rire diamantin à la dure froideur de la dame sans merci) permet ainsi d'inverser le mouvement général du sonnet amoureux qui, de la concentration de la beauté de la dame aimée en un minutieux portrait, bascule vers le rejet souffert par l'amant violemment éconduit.

Dans le dernier tercet, la violence émanant de la dame, – violence précédemment uniquement sonore –, se complète d'une dimension visuelle évoquant maintenant les fulminations de l'orage (*y razonan tal vez fuego tirano* / Et elles émettent peut-être un feu tyrannique). Encore une fois, l'emploi du topique pétrarquiste s'y réalise au profit du renouvellement conceptiste de l'image : le « *fuego tirano* / feu tyrannique » ne renvoie plus à l'amour ardent de l'amant, mais qualifie paradoxalement ce qui émane du portrait de la dame, au même titre que le « *sonoro hielo* / glace sonore » prononcé au vers précédent. Si l'adverbe modalisateur (*tal vez* / peut-être) tempère légèrement le fracas du rire sarcastique de Lisi, ce sont néanmoins des éclairs que perçoit le moi poétique blessé (*relámpagos de risa* / des éclairs de rire). La qualification visuelle de ces éclats de rire par un réseau métaphorique de couleurs chaudes (*fuego* / feu ; *relámpagos* / éclairs ; *carmesíes* / cramoisis), tout en s'opposant à l'évocation du rire glacial, permet de revenir progressivement au champ sémantique plus doux de l'aurore (« *aurora* ») qui désignait la beauté de la dame au vers 8 (« *día de luz y parto mejorado* / Un jour de lumière, une naissance améliorée »). En outre, l'adjectif « *carmesí* / cramoisi²⁵ » rappelle discrètement les matières précieuses, étoffes soyeuses ou velours couleur grenat évoquées par la mention des Indes au vers 9.

Le dernier vers clôt donc le poème de façon circulaire, puisqu'il redéploie timidement la métaphore solaire et céleste qui informait déjà les deux quatrains du sonnet. C'est en effet sur un mélange de grâce et d'arrogance que s'achève l'évocation de la dame (« *gala y presunción del cielo* / grâce et présomption du ciel »). Ultime paradoxe, qui suggère l'attraction toujours vivace exercée par la femme du portrait, et le dédain qu'elle manifeste envers l'amoureux éconduit.

En conclusion, ce sonnet de Quevedo n'utilise presque que des topiques pétrarquistes, mais il les rénove par des prouesses d'ingéniosité « conceptiste » alliées à une minutie d'orfèvre. Tant par sa forme, concise, circulaire et complexe syntaxiquement et stylistiquement, que par son contenu sémantique littéral et métaphorique, ce sonnet constitue un petit bijou.

24. Voir José María Pozuelo Yvancos, p. 52 : « *Pero no puede olvidarse que simultáneamente (y el fenómeno de superposición simultánea de contenidos es capital para este tipo de agudeza) hay una alusión al material del anillo* ». Traduction : « Mais on ne peut oublier que simultanément (et le phénomène de superposition simultanée de contenus est capital pour ce type de trait d'esprit) il y a une allusion au matériau de l'anneau ».

25. Voir le *Diccionario de Autoridades*, « *carmesí* : adj. 1- *Color purpúreo muy subido, semejante al de la rosa castellana, que se da a las telas de seda y paños con la tintura de la grana, que sale en polvo de cierto gusanillo que se cria dentro de ella, el qual se llama en Árabe Carme, y de aquí se dixo Carmesí el color.* [...] ; 3- *Figuradamente se toma por la tela de seda o paño teñida de este color* ». Voir également ATILF en ligne : « cramoisi : [En parlant d'un obj., princ. d'une matière textile] Qui est d'un rouge foncé, éclatant et tirant un peu sur le violet. *Velours cramoisi, soie cramoisie* ».

| Menace sur le « grand » art. Le peuple des magots et des statuettes en porcelaine au Siècle des Lumières |

Anne Perrin Khelissa

L'attrait pour les sculptures de moindre dimension est ancien. Depuis l'Antiquité, il advient généralement en concomitance avec une évolution technique. Ainsi en est-il par exemple des réductions en bronze au XIX^e siècle, étudiées par Élodie Voillot et Manuel Charpy dans le présent ouvrage. Le XVIII^e siècle est « l'âge de la porcelaine » : un tournant s'observe dans l'histoire des manufactures céramiques européennes¹. La production s'avère inédite en quantité, par le nombre de pièces éditées, et en qualité². Jamais auparavant les formes et les couleurs inventées n'avaient été aussi variées ; jamais leur aspect plastique n'avait atteint un tel degré de finesse. Le premier moteur du développement industriel est de contrecarrer les importations asiatiques. Depuis l'expansion des compagnies des Indes au XVII^e siècle, le commerce des porcelaines de la Chine et du Japon prédomine en Occident. Parmi les objets achetés, utilisés et collectionnés se trouvent des vases décoratifs et des pièces de services de table, majoritaires, ainsi qu'un nombre non négligeable de figurines humaines et animales, grotesques et fantastiques. Alors qu'au XVII^e siècle ces dernières restent rares dans les collections, elles sont davantage recherchées au XVIII^e siècle³. Leur usage se déploie et se diversifie. Montées en objets utilitaires comme les candélabres, disposées sur des socles pour servir d'ornements de table ou de garnitures de cheminée, exposées pour elles-mêmes sans atours dans les galeries, elles participent d'une nouvelle façon d'habiter et de consommer, plus personnelle, plus dépendante également des exigences du marché exponentiel de la mode. À côté des figurines traditionnelles en cire, bois, ivoire, argile, plâtre, bronze, faïence, la menue statuaire en porcelaine se démarque par son hétérogénéité et son originalité.

Les sources de la littérature artistique (discours académiques, commentaires des Salons de peinture et de sculpture, écrits pédagogiques et normatifs tels les traités et les dictionnaires) font état – de manière sporadique et parcimonieuse – du conflit que la petite statuaire en porcelaine semble lancer au « grand » art. Les commentaires s'adosent à la critique plus vaste émise en France à partir des années 1730 contre le rocaille, raison pour laquelle il est parfois ardu de les débusquer. Philippe Minguet, Michel Delon, René Démoris ou encore Nathalie Rizzoni dans son ouvrage sur l'écrivain Charles-François Pannard, ont montré que la miniaturisation sous toutes ses formes (architecturales et artistiques, sociales et domestiques, théâtrales et littéraires, scientifiques, etc.) est un trait

1. Voir l'article de Tamara Préaud dans le présent volume.

2. La bibliographie est beaucoup trop vaste pour être développée ici. Renvoyons seulement au « classique » Madeleine Jarry, *Chinoiseries. Le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVII^e et XVIII^e siècles*, Fribourg, Office du livre, 1981 ainsi qu'aux nombreuses publications de Thibaut Wolvesperges sur le sujet.

3. Sur les collections de porcelaines en France aux XVII^e et XVIII^e siècles, on verra plus spécifiquement Christine Lahaussous, « Porcelaine et collectionnisme en France au XVIII^e siècle », *Histoire de l'art*, mai 1993, n° 21/22, p. 27-25 et, récemment, Stéphane Castelluccio, *Le goût pour les porcelaines de Chine et du Japon à Paris aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot, 2013.

dominant du style fantasque, hors norme, qu'est le rococo⁴. Le « petit » s'oppose à une certaine idée de l'art, normée justement, qui répond à des valeurs de décence et de conformité avec les principes de la nature.

L'objectif de cet article est d'explicitier, à travers le regard de ceux qui édictent les règles artistiques au XVIII^e siècle, ce qui a pu déranger dans le succès du « petit » en porcelaine. Il n'est pas question de tracer une histoire de la production porcelainière en Europe, ni de couvrir la bibliographie relative à l'exotisme à l'époque moderne, mais plutôt d'écouter les résonances que ces phénomènes ont pu avoir dans le champ artistique. L'habillage idéologique que déploient les tenants du « grand » art cache mal les raisons marchandes et statutaires sous-jacentes du problème. Il signale sur le terrain de la réception critique le hiatus creusé entre beaux-arts et arts décoratifs, en même temps qu'il révèle l'inaptitude du « grand » art à répondre aux aspirations des acheteurs et des amateurs. De fait, le « petit » art en porcelaine agit comme un aiguillon du « grand », qu'il surpasse à l'endroit d'une culture du plaisir et de la curiosité aux fondements de l'esthétique des Lumières.

| Désigner les fautifs |

Reprenons ici la célèbre diatribe de Quatremère de Quincy dans ses *Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'Académie* (1791)⁵. Elle résume parfaitement, tout en la durcissant, la vision morale que les beaux-arts institutionnels sont censés porter. L'ambition de noblesse refuse nécessairement le « petit » :

« [...] on vit sous ce règne [celui du Louis xv] décroître et se rapetisser, bien sensiblement, toutes les ressources des arts. Comme si la race humaine eût subitement diminué de proportion ; toutes les habitations diminuèrent. Les palais se changèrent en modiques maisons, les monuments publics ne se distinguèrent plus des édifices particuliers ; les appartements suivirent cette échelle de diminution ; les salons devinrent des boudoirs ; les arts furent obligés de se rapetisser au niveau de leurs modèles. La miniature devint la peinture d'histoire de cette génération de pygmées. La proportion des tableaux et des statues fut déterminée par les trumeaux des croisées et les chambranles des cheminées ; le luxe puéril des glaces, l'éclat des étoffes, et en dernier lieu l'économie des papiers fermèrent pour jamais l'entrée des palais à tout tableau qui eût osé retracer l'ancienne proportion de la race humaine. »

Se lit dans la critique l'argument éthique habituel d'une analogie entre petitesse des formes matérielles et médiocrité des intentions. « L'état de leur avilissement [celui des arts] peut se calculer à la bassesse de leurs producteurs. »⁶ La dénonciation traditionnelle du luxe est en outre présente. Vient en sus s'adjoindre

4. Philippe Minguet, *Esthétique du Rococo*, Paris, Vrin, 1966, notamment p. 200 ; dans plusieurs contributions Michel Delon aborde cet aspect, notamment dans Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette littératures, 2000 et en avant-propos de Claire Ollagnier, *Petites maisons. Du refuge libertin au pavillon d'habitation en Île-de-France au siècle des Lumières*, Bruxelles, Mardaga, 2016, p. 9-12. Voir également l'introduction de Jacques Berchtold, René Démoris et Christophe Martin (dir.), *Violences du rococo*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2012 et Nathalie Rizzoni, *Charles-François Pannard et l'esthétique du « petit »*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000.

5. Cité dans le présent ouvrage par Cyril Lécosse et dans beaucoup des publications mentionnées dans la note précédente.

6. Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Considérations sur les arts du dessin en France*, Paris, Desenne, 1791, partie 1, chap. IV, « Nécessité des encouragements directs ».

une condamnation politique du système curial, à l'heure du projet révolutionnaire de régénération des arts. Le règne de Louis xv, débauché notoire, est le premier visé, mais celui du Roi-Soleil n'est pas épargné. Depuis la fin des années 1680, la querelle des Anciens et des Modernes avait pourtant construit une rhétorique du « grand », jusqu'à prendre sous la plume de Voltaire dans *Le Siècle de Louis xiv* (1751) les accents du dithyrambe⁷. Quatremère de Quincy reconnaît au Roi-Soleil quelques grandes réalisations, en particulier le décor statuaire des jardins de Versailles, mais « il [les] enfla de toute sa bouffissure », défaut de vanité souveraine qui ne correspond pas à la pensée moderne, publique, de la politique artistique.

Pour les tenants du retour à l'Antique, le mauvais goût est tenu et maintenu par une humanité inférieure qu'incarnent les pygmées et les femmes. La connotation misogyne de la critique contre le rocaille articule une opposition semblable entre dignité (droiture) idéale de l'art libéral et déclin (efféminement) de la mode esclave des caprices des acquéreurs. La miniaturisation dont fait partie la menue statuaire, à l'image des dames qui s'en entichent, devient une cible choisie. Quelques décennies plus tôt, Étienne La Font de Saint-Yenne a la même appréciation dans ses *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (1747) à propos de l'essor des « petits » genres en peinture, ou des derniers décors du château de Bellevue commandés par le roi pour la Pompadour. Dans ses *Sentimens sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure* (1754), il écrit :

« C'est principalement aux Dames qu'il faut s'en prendre, si nos productions tombent souvent dans le petit & le colifichet. Nos plus grands peintres intéressés à leur plaire, seront un jour forcés de tout métamorphoser en pigmées & en marionnettes. »⁸

Dans le mode familier, le terme de « marionnette » désigne « une fort petite femme » qui se laisse manipuler (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1^{re} éd. 1694). La référence situe sur le même plan la superficialité des femmes avec les jeux enfantins et les pratiques du théâtre de poupées et de bamboches. Ces dernières, également confectionnées en bois, en carton ou en cire, articulées grâce à des mécanismes complexes, sont d'une taille plus imposante que les marionnettes ordinaires. Elles rencontrent auprès du public parisien un vif succès dans la seconde moitié du xviii^e siècle, popularité qui ne cesse de s'accroître au siècle suivant. L'abbé Du Bos évoque dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) le *Théâtre des pygmées*, comédie jouée en 1676 dans un établissement éponyme installé au Marais du Temple⁹. Il reconnaît une qualité d'éloquence à ce type de représentations, sans toutefois souscrire à la vulgarité des thèmes traités.

Les sujets comiques et burlesques, les aventures galantes voire grivoises, les épisodes de la vie quotidienne mises en scène de façon cocasse, sont les situations

7. Sur cette « guerre des goûts » qui éclate en 1687, Marc Fumaroli, *Le Sablier renversé. Des Modernes aux Anciens*, Paris, Gallimard, 2013, entre autres p. 251, 259-260, 282-283, etc.

8. Étienne La Font de Saint-Yenne, *Sentimens sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure...* s. l., s. n., 1754, p. 42 ; cité dans Mary Sheriff, « Decorated Interiors : Gender, Ornament and Moral Values », dans Anne Perrin Khelissa (dir.), *Corrélations : les objets du décor au siècle des Lumières, Études sur le xviii^e siècle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2015, n° 43, p. 60, qui pose la question de l'appréciation genrée du décor intérieur.

9. Il aurait pris ensuite le nom de *Théâtre des bamboches* (voir l'édition du texte de Du Bos par l'ENSBA de 1993, p. 437), ainsi que Charles Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, Michel Lévy frères, 1852, p. 144-146.



Fig. 1. Jean Moisy (horloger), Jean-Claude Chambellan dit Duplessis (orfèvre), Johann-Joachim Kändler et Peter Reinicke (modèles des sculptures de singes), *Pendule à orgues au concert de singes*, vers 1755-1760, Petit Palais, musée des beaux-arts de la Ville de Paris, bronze doré, fleurs en porcelaine tendre de la manufacture de Vincennes, figurines en porcelaine dure de Saxe, 130 cm x 85 cm. © Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

préférées au théâtre de marionnettes, comme elles le sont en porcelaine. À la manufacture de Vincennes-Sèvres – Tamara Préaud l'énonce dans son article – la source d'inspiration de la sculpture en porcelaine est moins la grande statuaire que la peinture et la gravure de petits genres, y compris chez les sculpteurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture qui prennent la relève de la direction des ateliers après Jean-Jacques Bachelier. L'échec commercial de l'édition en biscuit de la commande des *Grands Hommes* lancée à partir de 1782 à l'instigation du comte d'Angiviller pour les Bâtiments du roi est révélateur de l'inadéquation des programmes édifiants aux attentes d'une clientèle d'humeur plus volontiers badine. D'ailleurs les curieux de porcelaine au xviii^e siècle se tournent davantage vers les figurines asiatiques, ou celles de Meissen qui se fait une spécialité des animaux et personnages charmants. Ils font parfois l'objet de montages exceptionnels (Fig. 1). La pièce d'horlogerie illustrée ici est enchâssée dans un ornement en bronze doré où s'entremêlent des fleurs « au naturel »

de Vincennes, autour d'une rangée de tuyaux d'orgue surplombant l'orchestre de singes musiciens. L'amusement et la somptuosité sont au cœur du dispositif. Il se retrouve pareillement dans les divertissements enfantins qui envahissent l'iconographie de l'époque.

Dans la pensée de ceux qui aspirent à voir l'art atteindre un âge mûre, ce penchant puéril, archaïque, que les femmes cultivent fait du tort au « grand » art et accélère sa perte. Intervient alors cette figure du pygmée qui symbolise l'étrangeté, autant de la difformité physique que de l'origine obscure. Être mystérieux qui n'aurait qu'une coudée de hauteur (50 cm)¹⁰, le pygmée émerge dans la fable et la philosophie antiques chez Homère, Aristote, Plin l'Ancien, etc., et réapparaît au fil des siècles dans la littérature poétique, dans le *Paradis perdu* (1667) de John Milton par exemple¹¹, ou sous la forme voisine de lilliputiens dans les *Voyages de Gulliver* (1721) de Jonathan Swift. Né aux confins du Nil, dans les entrailles de la terre, habitant de contrées lointaines ou fantastiques, il représente dans l'imaginaire occidental une allogénéité proche de celle que suscitent les magots aux xvii^e et xviii^e siècles. Voici la définition que l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert donne du magot (« Histoire naturelle », 1765) :

« (Voyez Singe) MAGOT, s. m. (Grammaire) : Figures en terre, en plâtre, en cuivre, en porcelaine, ramassées, contrefaites, bizarres, que nous regardons comme représentant des Chinois ou des Indiens. Nos appartements en sont décorés. Ce sont des colifichets précieux dont la nation s'est entêtée ; ils ont chassé de nos appartements des ornements d'un goût beaucoup meilleur. Ce règne [celui de Louis xv] est celui des magots. »

Aux arguments évoqués précédemment s'ajoute une lecture à la fois ethnique et commerciale qui se niche, selon nous, au cœur de l'aversion pour le « petit ». C'est le mauvais goût des sculptures miniaturisées importées d'Orient – et leur coût démesuré – qui mettent en péril l'art et l'économie du royaume. La comtesse de Genlis n'affirme-t-elle pas dans son *Discours sur le luxe et l'hospitalité* (1791) : « [...] cette folie universelle des curieux modernes pour ces chats et ces singes de porcelaine du Japon dont les formes sont hideuses [...] se vendent un prix exorbitant¹² ». La mode s'apparente à une pratique d'adoration fétichiste, à l'image de celle que pratiquent les « barbares » devant leurs idoles sculptées¹³. Déjà au milieu du siècle, lorsque le comte de Caylus ouvre à l'Académie royale sa suite de conférences dédiée à la sculpture de l'école française, le 1^{er} mars 1749 avec la « Vie de Jacques Sarazin », il dénonce « la place des magots et des pagodes de la Chine » dans les décorations intérieures, au détriment « des bons modèles et des beaux bronzes » qui pourraient servir à former le goût des jeunes élèves¹⁴. Finalement, le fameux mot de Louis xiv à la vue d'un tableau de David Téniers :

10. Pour un rappel historique, dans un article d'anthropologie, voir Serge Bahuchet, « Les Pygmées d'aujourd'hui en Afrique centrale », *Journal des Africanistes*, vol. 61, n° 1, 1991, p. 5-35.

11. En particulier au livre premier, v. 757-794.

12. Stéphanie-Félicité Du Crest, *Discours sur le luxe et l'hospitalité...*, Paris, chez Onfroy, 1791, p. 5-6. Dans les lignes qui précèdent ce commentaire, la comtesse de Genlis désapprouve ces « petits paysages flamands infiniment plus chers que les beaux tableaux des écoles d'Italie ».

13. Voir les explications données à l'époque dans Charles de Brosses, *Du culte des dieux fétiches*, s. l., s. n., 1760.

14. Jacqueline Lichtenstein, Christian Michel (dir.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Beaux-arts de Paris, t. V, vol. 1, p. 268-285, p. 271 pour les citations.

« Ôtez-moi ces magots-là » ne dit pas autre chose¹⁵. Les petites scènes de genre flamandes et hollandaises traitées en manière fine, comme les petits magots qui commencent à pénétrer dans les appartements, sont autant d'inclusions néfastes dans le « grand » et noble goût versaillais.

| Stigmatiser l'incongruité esthétique |

Même si l'aspect marchand est le nœud autour duquel se crispent les tensions, des préceptes artistiques sont mis en avant pour justifier le rejet. Pour les pourfendeurs des productions sculptées en porcelaine, deux défauts majeurs les entacheraient : la taille et la couleur, ou plutôt le non-respect des proportions naturelles et l'excès de vraisemblance que provoque la polychromie en sculpture.

Les dimensions réduites des sculptures ne constituent pas en soi un problème. Depuis la Renaissance, les cabinets des collectionneurs et des amateurs conservent des petites antiquités en ronde-bosse, des copies miniatures de la grande statuaire grecque et romaine, mais aussi des réductions de statues modernes¹⁶. Le cas de la galerie de François Girardon, connue par la vue imaginaire dessinée par René Charpentier (1680-1723), exalte la valeur pédagogique des modèles des Anciens, ainsi que des œuvres des grands maîtres modernes, tels Jean de Bologne, l'Algarde ou Girardon lui-même¹⁷. Le portrait de Claude-Henri Watelet réalisé par Jean-Baptiste Greuze en 1765 l'exemplifie encore mieux (Fig. 2). L'associé-libre de l'Académie royale de peinture et de sculpture, auteur de *L'Art de peindre* (1760) et plus tard d'un *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* (1788-1792 avec Pierre-Charles Lévesque), observe, compas à la main, les proportions élégantes de la réduction en bronze de la Vénus Médicis, antique notoire de la Tribune de Florence. Le « petit » en sculpture peut servir à perfectionner la connaissance et la maîtrise de la grande statuaire.



Fig. 2. Jean-Baptiste Greuze, Claude-Henri Watelet, Salon de 1765, Paris, musée du Louvre, huile sur toile, 115 cm x 88 cm. © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado.

15. La phrase, que l'on trouve chez Voltaire, est rebattue dans les cercles académiques. Voir notamment la critique par Charles-Nicolas Cochin de l'« Éloge de Nicolas Poussin » par Nicolas Guibal publié dans Jacqueline Lichtenstein, Christian Michel (dir.), *op. cit.*, t. VI, vol. 3, p. 1090.

16. Pour ce phénomène au XVIII^e siècle, voir entre autres Patrick Michel, « Le goût pour les petits bronzes de collection en France au XVIII^e siècle », dans Marc Favreau et Patrick Michel (dir.), *L'objet d'art en France du XVI^e au XVIII^e siècle : de la création à l'imaginaire*, Bordeaux, Les Cahiers du Centre François-Georges Pariset, p. 141-169.

17. François Souchal, « La collection du sculpteur Girardon : d'après son inventaire après décès », *Gazette des beaux-arts*, 1973, n° 82, p. 1-98 ; étude mise à jour par Françoise de La Moureyre dans Alexandre Maral, *François Girardon : le sculpteur du roi Louis XV*, Paris, Arthena, 2015, p. 383-461.



Fig. 3. François Boucher, *Portrait de Madame Boucher*, 1743, huile sur toile, 57 cm x 68 cm, New York, The Frick Collection

Il procède également, comme l'étudie Guilhem Scherf au sujet des terres cuites de plus en plus appréciées au XVIII^e siècle¹⁸, d'une science de la collection qui met en rapport des matériaux et des techniques différentes, pour en dégager les particularités plastiques. Ainsi est-ce en réalité l'indifférence ou le mépris des règles de l'imitation de la nature – y compris sous leur forme miniaturisée – qui gêne. Le portrait présumé de sa femme par François Boucher (Fig. 3 ; 1743 ; New York, The Frick Collection), tout en reprenant la pause

classique des Vénus allongées de la Renaissance vénitienne, adapte l'archétype en l'intégrant dans un intérieur domestique où l'Orient se manifeste par touches : le paravent à droite de la composition ; sur l'étagère suspendue, le service à thé et le magot dont on devine le léger mouvement de tête mobile. En créant un type nouveau de femme, à la taille fine sans être maigre, aux lignes délicates mais douces, dont la physionomie s'écarte des canons des proportions établis, Boucher essuie la désapprobation de certains académiciens et critiques à l'instar de Diderot¹⁹. Il représente cette catégorie esthétique propre au rococo qu'analyse Michel Delon : le joli²⁰. L'agencement des éléments du tableau suggère que la présence du bouddha miniature, au corps gonflé et ramassé en tailleur, qui adresse un regard oblique et surplombant à la femme, exerce une influence sur elle et sur la scène. Il traduit l'impact de l'Orient sur les arts européens de l'époque ; le domaine de la porcelaine étant un de ceux les plus imprégnés²¹.

La couleur quasi omniprésente dans les céramiques miniatures relève elle aussi d'une discordance dans le champ de la sculpture. Avant le *Jupiter olympien* (1815) de Quatremère de Quincy, et malgré les témoignages écrits de la littérature antique, la statuaire est associée à la blancheur marmoréenne²². Ce n'est qu'après la découverte archéologique de Tanagra en Béotie (1873) que des artistes comme Jean-Léon Gérôme revendiquent l'emploi de la polychromie en sculpture. Au XVIII^e siècle, hormis dans le cas de commandes pompeuses comme les tombeaux

18. Parmi les nombreuses publications de l'auteur sur le sujet, voir Guilhem Scherf, « Collections et collectionneurs de sculptures modernes. Un nouveau champ d'études », dans *L'Art et les normes sociales*, Paris, Maison des Sciences de l'homme, 2001, p. 147-164.

19. Sur la carrière officielle de l'artiste, et sa réception critique ambivalente, Christian Michel, « Boucher professeur à l'Académie royale de peinture et de sculpture », dans Emmanuelle Brugerolles (dir.), *François Boucher et l'art rocaille dans les collections de l'École des beaux-arts*, cat. exp., Paris, ENSB-A, oct.-déc. 2003, Paris, ENSB-A, 2003, p. 94-101.

20. Michel Delon, « Une catégorie esthétique en question au XVIII^e siècle, le joli », dans Christian Mouchel et Colette Nativel (dir.), *République des lettres, République des arts. Mélanges offerts à Marc Fumaroli*, Genève, Droz, 2008, p. 343-351.

21. Sur ce thème, voir entre autres Brigitte d'Hainaut-Zvény, « Les chinoïseries : une stimulante alternative au système de représentation classique », *Formes et figures du goût chinois dans les anciens Pays-Bas, Études sur le XVIII^e siècle*, 2009, n° 37, p. 37-53, et pour le domaine du décor peint, Isabelle Tillerot, *Orient et ornement. La transformation de l'espace donné à la peinture au XVIII^e siècle*, en cours de publication.

22. Pour une mise au point récente, Philippe Jockey, *Le mythe de la Grèce blanche. Histoire d'un rêve occidental*, Paris, Belin, 2013.

papaux du Bernin à Saint-Pierre de Rome, elle n'est guère tolérée. Devant l'assemblée académique, le comte de Caylus et Étienne-Maurice Falconet la fustigent dans leurs conférences sur la sculpture²³ ; Watelet et Lévesque également dans leur *Dictionnaire des arts...* (1792, t. V, art. « Sculpture »). Tous la considèrent comme une « ressource barbare », qui « éblouira l'œil d'une populace toujours subjuguée par le clinquant », « les sens grossiers de nos paysans », en prenant « l'air mesquin d'un *ex-voto* » ajoute le secrétaire de l'institution, Charles-Nicolas Cochin²⁴. La couleur, jusque dans le détail des veines grises d'un marbre impur, génère une impression de réalisme qui empêche l'expression du beau idéal²⁵. Le père d'Entrecolles, dans sa contribution aux *Lettres édifiantes et curieuses...* (1717), narre une anecdote mettant en scène un stratagème illusionniste, qui rappelle le souvenir des oiseaux dupés par les raisins peints de Zeuxis (Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre XXXV). Une petite lampe placée dans la tête d'un chat en ronde-bosse « peint au naturel » rendait vivant son regard : « on m'assura que pendant la nuit les rats en étaient épouvantés » indique-t-il²⁶. Le verisme du traitement fonctionne à s'y méprendre.

Finalement les ressorts artistiques qu'emploie le « petit » en porcelaine favorisent une complaisance contraire à la quête et à l'exercice des règles de l'art, une facilité opposée à l'approche élitiste du goût que défendent les milieux institutionnels et les amateurs. La fracture se creuse encore davantage lorsque ceux qui devraient s'en défendre – les artistes libéraux – fourvoient leur talent dans des logiques décoratives jugées mesquines. Au fond, il n'en est pas autrement en peinture. Pour le comte de Caylus dans sa « Vie de Pierre Mignard » lue le 6 mars 1751 à l'Académie royale²⁷, la réputation du premier peintre du roi est écornée quand il se met à produire, par appât du gain, des Madones en série qui prendront le nom de « mignardes ». Point ici la contradiction inhérente à la structure académique sous l'Ancien Régime : elle forme les artistes sans leur garantir des commandes ; accepte de voir ses membres œuvrer comme décorateurs auprès des manufactures royales, mais ne valorise guère cet aspect de leur activité dans les éloges et les récits biographiques. Elle condamne ce qui met leur liberté et leur dignité en dépendance vis-à-vis de contraintes marchandes et décoratives, en particulier quand leur génie se cantonne aux Menus Plaisirs²⁸.

| Entrevoir l'esprit du temps |

Le combat théorique que lancent plusieurs hommes d'art contre le luxe et le décoratif s'avère peine perdue. Le goût pour l'ostentation perdure même pendant le « néoclassicisme » et sous la Révolution. Les formes rocailles subsistent dans

23. Jacqueline Lichtenstein, Christian Michel (dir.), *op. cit.*, t. VI, vol. 2, p. 589-609 (extrait des « Réflexions sur la sculpture » de Falconet, 7 juin 1760), p. 560-561 (extrait des « Réflexions sur la sculpture » du comte de Caylus, 3 fév. 1759).

24. Charles-Nicolas Cochin, *Mémoires inédits... sur le comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz*, éd. Charles Henry, Paris, Baur, 1880, p. 92. La critique vise une œuvre de Jean-Baptiste II Lemoyne qui, selon Cochin, « saisissait mal l'idée » des sculptures du Bernin à Rome.

25. Guilhem Scherf, « « On ne voit que la nature qui respire » : la réception critique des matériaux utilisés par les sculpteurs français du xviii^e siècle », dans Jean-Antoine Houdon. *La sculpture sensible*, cat. exp., Francfort, Liebieghaus Skulpturensammlung, oct. 2009-fév. 2010, Montpellier, musée Fabre, mars-juin 2010, Paris, Somogy éditions d'art, p. 130.

26. Cité dans Stéphane Castelluccio, *op. cit.*, p. 106-111.

27. Jacqueline Lichtenstein, Christian Michel (dir.), *op. cit.*, t. V, vol. 2, p. 614-643.

28. Exemple donné du sculpteur Michel-Ange Slodtz, dans la partie « De la critique de l'amateur à la délégitimation des Menus Plaisirs » de Pauline Lemaigre-Gaffier, *Administrer les Menus Plaisirs du roi. L'État, la cour et les spectacles dans la France des Lumières*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2016, p. 221-224.

le domaine de la porcelaine, par le biais notamment des montures en bronze qui enchâssent les pièces. Dès lors ne faut-il pas surestimer le poids d'une critique et d'une historiographie construites par des lettrés à dessein de légitimation. Ces derniers ont certes une influence sur l'opinion publique, mais ils restent impuissants pour réguler le marché de l'art et de la mode.

Le siècle des Lumières constitue un point de jonction où se rencontrent nombre des facteurs qui motivent l'attrance pour le « petit » : une conscience relativisée de la place de l'homme (occidental) sur la terre et dans l'univers qui, dans la continuité de l'œuvre de Cyrano de Bergerac (1657) étudiée dans le présent volume par Sarah Grandin, trouve des expressions dans *L'île de la raison ou les petits hommes* (1727) de Marivaux ou dans le *Micromégas* (1752) de Voltaire ; une assise objective à cette connaissance, accrue au xviii^e siècle grâce au perfectionnement des sciences et des instruments techniques tels les lunettes optiques et les microscopes ; une appropriation multiple du rapport à l'Autre, de façon collective par le biais de la diffusion des savoirs, et sur un mode personnel et sensuel, au sein de la demeure de qualité²⁹, par exemple au cours de banquets où l'on grignote des confiseries anthropomorphes... L'individu s'observe en miroir dans un double qui le perturbe et l'amuse. Figurines grotesques, animales et monstrueuses, poupons et tartarins peints ou sculptés investissent son environnement et le renvoient à sa propre définition, à ses propres limites. Ils singent sa nature et ses gestes (Fig. 1).

Le jeu n'est pas superficiel et mobilise au contraire des trésors d'imagination et d'ingéniosité. Les démonstrations d'automates connaissent auprès du public une réception enthousiaste. Songeons au canard « digérateur » de l'inspecteur des manufactures de Louis xvi, Jacques de Vaucanson, dont la renommée s'étend à l'Europe, ou bien aux androïdes présentés à la cour et dans les salons, à l'exemple de la *Joueuse de tympanon* des Allemands Peter Kintzing et David Roentgen, acheté en 1784 par Marie-Antoinette puis donné au cabinet de l'Académie des sciences l'année suivante³⁰. La menuiserie céramique et l'art de la porcelaine en général est toute entière traversée par cette fascination pour la technique qu'aiguise la fragilité inhérente à sa substance. Maints cas pourraient être cités d'une histoire parcourue d'échecs, de trouvailles fortuites parmi lesquelles la découverte des gisements de kaolin saxons et limousins, et d'exploits gagnés sur la matière première. L'épisode de la présentation de la porcelaine dure devant Louis xv par le chimiste Pierre-Joseph Macquer, faite au cours de l'exposition à Versailles des produits de la manufacture de Sèvres en 1769, est pleine de rebondissements³¹. Au fil du récit qu'en fait le savant attaché à la manufacture se dessinent l'intérêt du monarque, mais aussi les enjeux commerciaux et politiques sous-jacents à la fabrication.

Hors du champ délimité par la théorie artistique se comprend la sophistication des consommations du « petit » en porcelaine. Pour conclure on

29. Sur ce point, nous nous permettons de renvoyer à notre introduction : Anne Perrin Khelissa, « Pour une mise en corrélation des arts et des savoirs : introduction à l'étude des intérieurs domestiques », dans *ib.* (dir.), *op. cit.*, p. 12-31.

30. Béatrix Saule, Catherine Arminjon (dir.), *Sciences et curiosités à la cour de Versailles*, cat. exp., Versailles, musée national du château, oct. 2010-fév. 2011, Paris, 2010, p. 249.

31. *Id.*, p. 243-245.



Fig. 4. Sous la direction de Louis-Simon Boizot, *La Bataille des enfants contre des scarabées*, 1787, biscuit de porcelaine dure, 31 x 36 x 26 cm (avec socle), collection privée © cliché Cyrille Froissart.

regardera sous un nouveau jour *La Bataille des enfants contre des scarabées* (Fig. 4 ; 1787, coll. part.) révélé par l'exposition de la Cité de la céramique sur *La manufacture des Lumières*³². Réalisé sous la direction de Louis-Simon Boizot, il intègre de véritables insectes naturalisés, ici plusieurs coléoptères³³. L'inspecteur de l'établissement, Jean-Jacques Hettlinger, en avait eu l'idée après avoir reçu des éloges de Louis XVI devant des tabatières de sa confection ornées d'oiseaux faits de plumes naturelles. Quelques autres « Enfants de l'histoire naturelle » sont édités à Sèvres, accompagnés de papillons ou d'escargots, le tout enfermé sous des globes en verre. Ils sont le signe de l'attachement mondain pour les spectacles de la nature, ses expérimentations et ses transformations diverses.

Le contraste de couleurs, de matières, de formes est saisissant, « piquant » dirait-on à l'époque, surtout que la présence invasive des bêtes fait sens au milieu des enfants armés qui se débattent pour s'en protéger. Plusieurs lectures tendant du côté de la mise en abyme allégorique sont envisageables. Une interprétation qui relie le groupe au contexte des années 1770-1780 et à l'actualité est d'ailleurs possible. La France lutte contre les disettes et les dégâts causés par une espèce de scarabées qui se logent dans les grains et ravagent les récoltes. Antoine-Augustin Parmentier, que Louis XVI charge d'introduire la pomme de terre d'Amérique du Nord pour contrer la situation, l'explique plus tard dans son *Traité théorique et pratique sur la culture des grains, suivi de l'art de faire le pain* (1802)³⁴. Il ne serait donc pas hasardeux de voir ici la représentation distancée et ludique, sur le mode du travestissement et de la métaphore, de la politique agricole que mène le roi. Entre déséquilibre et bravoure, ces petits adultes en miniature font écho à une réalité que le spectateur contemporain analyse et comprend.

Le raffinement des biscuits immaculés n'a pas grand-chose à voir avec la gracieuseté des figurines polychromes de Meissen, les agencements surprenants dont ils peuvent faire l'objet s'écartent des raretés et curiosités élégantes de la manufacture de Chantilly, eux-mêmes pris des modèles de la Chine et du Japon. Les pièces de la menue statuaire envisagées dans cet article ne se valent pas, ni en qualité ni par l'effet produit. Elles engagent cependant toutes une réflexion dialectique sur la notion de rapport, qui oblige « grands » et « petits » – les adultes vs les enfants, l'homme occidental vs la femme et l'étranger, les beaux-arts vs les arts décoratifs, la sculpture vs la menue statuaire, le connaisseur vs l'ignorant, etc. – à s'interroger sur leur statut et leur stature. Le « petit » dans la création artistique contient une charge polysémique et polémique pour penser le monde, d'autant plus réjouissante que même s'il est mis en porte-à-faux, l'homme artiste continue de tirer les ficelles.

32. Tamara Préaud et Guilhem Scherf (dir.), *La Manufacture des Lumières. La sculpture à Sèvres de Louis XV à la Révolution*, cat. exp., Sèvres, Cité de la Céramique, sept. 2015-janv. 2016, Dijon, Faton, 2015, p. 116, p. 117, cat. 52. Je remercie Cyrille Froissart pour le don de l'image, Tamara Préaud pour ses précisions sur la production du groupe et Michel Meunier pour les discussions échangées autour de l'interprétation de cette œuvre.

33. La disposition actuelle, bien que respectant l'idée d'origine, utilise des insectes modernes.

34. En 1771 il répond au concours de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Besançon dont la question est : *Quels sont les végétaux qui pourraient suppléer, en cas de disette, à ceux que l'on emploie communément à la nourriture des hommes, et quelle en devrait être la préparation ?* (le prix est publié en 1773). En 1786 le roi accorde à Parmentier un terrain pour cultiver les pommes de terre et la culture donne ses premiers résultats. En 1787, date de l'édition du biscuit, un banquet est organisé pour célébrer cette réussite. Voir les ressources documentaires sur le site de l'exposition virtuelle de la Bibliothèque interuniversitaire de Santé, *Antoine-Augustin Parmentier, pharmacien et agronome, 1737-1813*, sous la direction d'Anne Muratori-Philip.

| « La miette de Cellini / Vaut le bloc de Michel-Ange » Petites formes et artisanat du style (1830-1890) |

Michel Sandras

Quand on veut appliquer l'idée de miniature à la littérature, on pense d'abord à l'existence des formes brèves, en prose ou en vers. Certaines époques les ont cultivées, avant qu'elles disparaissent pour être parfois essayées à nouveau : en vers l'épigramme, le triole, le quatrain ; en prose la maxime, l'aphorisme, le petit poème en prose. Bien évidemment la notion de brièveté est relative et doit prendre en compte le genre ou l'existence d'autres formats. Le genre : l'odelette n'est pas seulement plus courte que l'ode, elle traite, comme le précisent les dictionnaires, un sujet léger et gracieux – moins prestigieuse que la seconde mais suscitant l'enthousiasme d'un Nerval. De même les quatrains de Mallarmé rassemblés sous le titre *Vers de circonstance* sont consacrés à un sujet ou à un emploi futiles (correspondance, cadeaux) : leur auteur était cependant loin de les mépriser. Le format : au moment de la vogue du poème court (Nerval, Baudelaire), le sonnet en est l'exemple privilégié (s'opposant ainsi à l'élégie ou au poème épique) : il apparaîtra comme une forme plus longue pour les poètes minimalistes d'aujourd'hui.

Au demeurant il y a une autre façon d'envisager la question : c'est l'attention portée par l'écrivain aux petites unités d'un texte : le mot, le vers, la phrase, l'alinéa et à la manière de les travailler. Roland Barthes, dans *Le Degré zéro de l'écriture*, a insisté sur la naissance au XIX^e siècle d'une conception artisanale de l'écriture en évoquant l'image de l'écrivain-artisan qui « dégrossit, taille, polit et sertit sa forme² ». Le fétichisme de la forme travaillée, dans ses petites unités, renvoie tout à fait à l'idée de miniature, ce que soulignent les comparaisons relatives à l'orfèvrerie employées par Barthes. C'est la raison pour laquelle je me propose ici de mettre en relation l'idée de miniature avec le succès qu'a connu au XIX^e siècle l'emploi métapoétique des termes relatifs au travail de la matière, en particulier le verbe *ciseler*.

| Le succès d'une métaphore |

Si l'inscription est sans doute la première forme littéraire écrite, si le rapprochement du poète avec l'orfèvre-bijoutier est ancien, l'emploi figuré du verbe *ciseler*, du participe *ciselé(e)* et des substantifs *ciseler*, *ciselure*, est récent³ : il date de la décennie 1830-1840. Il va se répandre dans la presse littéraire pendant le Second Empire pour devenir, dès la fin du siècle, un cliché qui perdure encore aujourd'hui. La naissance et la circulation de cette métaphore sont

1. Victor Hugo, « À M. Froment-Meurice », *Les Contemplations*, 1856.

2. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Points-Seuil, 1972, chap. : « L'artisanat du style ».

3. Il existait déjà en grec : *toreuô* est attesté chez Aristophane (*Les Thesmophories*, v. 986) ; et *smileuô* dans les épigrammes de Posidippe (voir les études d'Évelyne Prioux, par exemple *Regards alexandrins : histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique*, Louvain, Peeters, 2007). Dans l'Antiquité latine seul Quintilien fait usage de *caelare* (Cicéron et Horace préférèrent *polire* et *limare*). En français l'emploi figuré de *ciseler* n'apparaît pas avant la Monarchie de Juillet (voir notre article « Le Poète ciseleur : histoire et signification d'une métaphore », *Romantisme*, 2016, n° 171, p. 104-117).

contemporaines de deux circonstances. La première est d'ordre socioculturel : la renommée de François-Désiré Froment Meurice, l'orfèvre-joaillier de la ville de Paris, que fréquentent les écrivains célèbres, Hugo, Vigny, Gautier, Balzac, Sue, qui lui commandent bracelets, bagues, épingles piquées sur des cravates, pommeaux de canne. Les parures des élégantes visibles dans les dessins de Gavarni et décrites par Balzac témoignent du goût du bijou ciselé aux alentours de 1830. Il faut ajouter le prestige de Benvenuto Cellini, dont les *Mémoires* traduits en 1833 puis en 1843 vont inspirer des opéras (Berlioz) et des pièces de théâtre, sans oublier un roman d'Alexandre Dumas, *Ascanio ou l'orfèvre du roi* (1843) – et répandre un cliché, *ciseler ses phrases à la manière de Benvenuto Cellini*, qui parcourt toute la presse de l'époque⁴.

La seconde circonstance est proprement littéraire : la valeur que les romantiques ont reconnue à l'originalité de la langue et du style, et à la mise en relief du mot et de la phrase. Ce que Barthes a appelé « la concrétion⁵ » de la langue littéraire est capital : si la langue est considérée comme une matière noble consistante et résistante, alors conviennent les termes qui s'appliquent au travail de la matière : *creuser, graver, sculpter, ciseler*. Les deux derniers verbes appellent une remarque. Si *ciseler* se réfère à l'orfèvrerie, au travail sur un métal précieux, certains emplois rappellent que le sculpteur sur marbre utilise aussi le ciseau. On verra voisiner l'image du poète *ciseleur* et celle du poète *sculpteur* (Hugo, Gautier, Banville, les Parnassiens en général les emploient alternativement). Les deux verbes ont quand même des connotations différentes. *Sculpteur* renvoie toujours à la beauté plastique, à l'image du corps et à l'art grec. Le terme n'implique pas l'idée de miniature, sauf si son objet est précisé : les « paroles sculptées dans le bronze » pour Vigny, les « sonnets sculptés » de Pétrarque pour Hugo, « les mots sculptés » pour Gautier. *Ciseler* qualifie d'abord une manière de travailler, un art minutieux, attentif aux détails, un travail à la loupe. Cela n'implique pas obligatoirement que l'œuvre considérée soit de petites dimensions, mais qu'elle est travaillée dans ses détails les plus menus, au niveau du mot et à celui de la phrase.

| Le mot dans la phrase, dans le vers |

Ce n'est pas un hasard si l'un des tout premiers emplois figurés du verbe *ciseler* a trait à la mise en relief des mots. Rendant compte en 1831 de la parution récente de *La Peau de chagrin* dans *La Revue de Paris* (t. XIX), un critique écrit à propos du style de Balzac :

« Il arrive un moment chez les peuples où cette audace de verbe devient une sorte de beauté, parce que la beauté, pour les esprits blasés, c'est l'étranger. Alors on prend le mot, on le moule, on l'incruste, on le lime, on le ciselle [*sic*] ; on le relève par des mots moulés, incrustés, limés, ciselés comme lui. Le mot gagne alors des reflets merveilleux ; il étonne, il éblouit, parce qu'on ne l'a jamais vu si bien entouré, si paré, si brillant. [...] c'est l'âge de décadence. »⁶

4. Par exemple à propos d'un air de Mozart « cela est ciselé, fouillé comme un bijou sorti des mains de Benvenuto Cellini » (*Revue des deux mondes*, 1849).

5. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 9.

6. Pour une étude approfondie de cet emploi inaugural, nous renvoyons à notre article « Le Poète ciseleur : histoire et signification d'une métaphore », *op. cit.*

On aura noté que l'étrangeté de l'expression et son relief sont mis en rapport avec l'idée de décadence (sans blâme) : contre la langue incolore du style Empire, « les barbares font chatoyer les mots » écrit Balzac dans *La Muse du département* (1837). Ce point de vue est contemporain de l'ouvrage de Désiré Nisard *Études de mœurs et de critique sur Les Poètes latins de la décadence* (1834) dont la conclusion rapproche le style de la latinité tardive et celui de l'époque contemporaine (amour du trait, culte de la description d'art, langage singulier, compliqué). L'arrêt sur le mot, recherché pour son effet est étranger à une préoccupation classique du style, soucieuse plutôt de sa transparence.

Cette attention portée au mot est encore plus sensible dans le vers. Voici le commentaire que dans *À rebours* (1884) Huysmans donne de ces vers de Mallarmé (*L'après-midi d'un faune* (1876) :

« Alors m'éveillerai-je à la ferveur première,
Droit et seul, sous un flot antique de lumière,
Lys ! et l'un de vous tous pour l'ingénuité.

Ce vers qui avec le monosyllabe lys ! en rejet, évoquait l'image de quelque chose de rigide, d'élancé, de blanc, sur le sens duquel appuyait encore le substantif ingénuité mis à la rime, exprimait allégoriquement en un seul terme, la passion, l'effervescence, l'état momentané du faune vierge, affolé de rut par la vue des nymphes. »⁷

Ce n'est pas seulement le lys qui fait image, c'est le mot lui-même, qui illustre par avance les formules de Barthes relatives à la poésie : le mot « signe debout », « mots-objets, parés de toute la violence de leur éclatement⁸ ». On rappelle les formules de Mallarmé (*Le Mystère dans les lettres, Variations sur un sujet* (1896) :

« Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire ; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire. »

et celle de *Crise de vers* (1896)

« [le poète] cède l'initiative aux mots [...] ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries. »⁹

Néanmoins c'est l'attention portée à la phrase qui va distinguer de l'écrivain classique le prosateur artisan. Bien avant Barthes qui avait souligné que « la phrase de Flaubert se donne toujours comme un objet séparé, [...] une chose¹⁰ », des critiques de la fin du siècle précédent comme Brunetière ou Hennequin, inaugurant un fétichisme de la phrase, s'étaient plu à isoler et à commenter celles de Flaubert. À leur suite citons par exemple celles-ci :

« L'ombrelle, de soie gorge de pigeon, que traversait le soleil, éclairait de reflets mobiles la peau blanche de sa figure. Elle souriait là-dessous à la chaleur tiède ; et on entendait les gouttes d'eau, une à une, tomber sur la moire tendue. »¹¹

La succession de trois propositions, la dernière introduite par un « et » lyrique venant clore l'ensemble, la répétition de certaines consonnes « dures » imitant

7. Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, 1884, chap. XIV.

8. Voir Roland Barthes, *op. cit.*, p. 37, 39.

9. Pour la première citation, Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Bertrand Marchal (éd.), Bibliothèque de la Pléiade, t. II, p. 233 ; pour la seconde, *id.*, p. 211.

10. Voir Roland Barthes, *op. cit.*, « Flaubert et la phrase », p. 135.

11. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 1856, première partie, chap. II.

le bruit des gouttes, la mise en correspondance de plusieurs sensations, disons l'arrangement des mots comme s'exprimait l'ancienne rhétorique, tout traduit un travail minutieux visant à inscrire une sorte d'arrêt du temps.

Qu'il s'agisse des « étranges phrases disloquées [des Goncourt] enveloppantes comme des draperies mouillées, mouvantes et plastiques qui semblent s'infléchir dans le tortueux d'une route » ou du « souple enlacement » de celles de Huysmans souhaitant « rendre une sensation dans son intégrité et dans la subordination de ses parties », le critique Émile Hennequin¹² ne cesse de commenter la *complication* des phrases écrites par les romanciers de son temps, complication qui est le résultat d'un travail destiné à rendre au plus près la sensation et qui devient une valeur du style.

Par l'arrangement des mots, par la complication de la phrase, on perçoit la présence du corps de l'écrivain qui éprouve la sensation et souhaite la faire partager à son lecteur, de sa main qui veut épouser son parcours sinueux. La phrase, voire l'alinéa comme c'est le cas chez Flaubert, deviennent le lieu d'un travail qui tend à singulariser la matière de l'expression et à leur donner une configuration autonome. Le travail de « complication » de l'écrivain s'impose à la concentration du lecteur qui tente d'en prendre toute la mesure.

| Les petites formes compliquées |

La seconde manière d'illustrer l'idée de miniature en littérature c'est de s'intéresser aux petites formes, en vers ou en prose¹³. Et d'abord au « petit » poème en prose¹⁴, que *Le Spleen de Paris* (1869) a rendu célèbre, avant qu'il ne soit pratiqué par la plupart des écrivains. Mais dans sa préface Baudelaire se reconnaît un précurseur en la personne d'Aloysius Bertrand, l'auteur de *Gaspard de la nuit : fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* (1842). C'est Sainte-Beuve qui dans la *Revue de Paris* attire l'attention sur ce recueil :

« [Aloysius Bertrand] usa toute sa jeunesse à ciseler en riche matière mille petites coupes d'une délicatesse infinie et d'une invention minutieuse [...] Plus d'un de ces jeux gothiques de l'artiste dijonnais pouvait surtout sembler à l'avance une ciselure habilement faite, une moulure enjolivée et savante. »¹⁵

Sainte-Beuve voit dans son auteur « l'orfèvre, le bijoutier de la Renaissance » et ajoute que « tout cela est vu et saisi à la loupe ». La métaphore de l'orfèvrerie (*ciseler, petites coupes*) et celle de la sculpture gothique mettent l'accent sur la complication à la fois savante et luxueuse d'une forme miniature. Quarante ans plus tard dans À rebours Huysmans dira son admiration pour la « minuscule plaquette » de poèmes en prose de Mallarmé en des termes qui mettent cette fois l'accent sur la condensation : le poème en prose est un roman « condensé en une page ou deux », « délectation offerte aux délicats, accessible à eux seuls »,

12. Voir dans *La Revue indépendante*, 1884, t. I, p. 20 et suiv., p. 199 et suiv.

13. Malgré le grand succès qu'a rencontré en France l'art japonais dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le *haiku* n'a été connu que d'une minorité d'érudits. Il faudra attendre la parution au début du XX^e siècle du livre de Paul-Louis Couchoud sur ce qu'il appelle les *épigrammes lyriques* du Japon pour rendre célèbre la forme aujourd'hui la plus emblématique de la poésie brève.

14. Rappelons que si l'expression « poème en prose » est antérieure au XIX^e siècle, elle désignait alors des textes beaucoup plus longs appartenant au genre épique.

15. *Revue de Paris*, juil. 1842, t. VII.

représentant « le suc concret, l'osmazôme¹⁶ de la littérature, l'huile essentielle de l'art [...] succulence développée et réduite en une goutte¹⁷ ».

L'idée du chef-d'œuvre en réduction est également sensible dans les séries de quatrains autonomes de Mallarmé. Historiquement le poème français le plus court est le quatrain de vers mesurés (souvent des octosyllabes) et rimés, dont le dernier vers contenait une pointe, cherchant l'admiration du lecteur, le *conchetto* invitant éventuellement à une glose exclamative comme « bien dit », « bien tourné ». La strophe avec ses rimes appelle naturellement dans la critique littéraire de l'époque le mot *ciselée*. Ainsi les quatrains, relevant d'une poésie privée, mondaine et ludique, rédigés par Mallarmé en guise d'adresse postale ou pour accompagner un cadeau¹⁸ :

« À toutes jambes, Facteur, chez l'
Éditeur de la décadence,
Léon Vanier, Quai Saint-Michel
Dix-neuf, gambade, cours et danse. »

ou bien

« Août la dore et la duvette
Faut-il, ô dents, que vous n'alliez
Savoureuse, odorante, prête
Mordre la pêche aux espaliers ! »

On remarquera dans le premier la rime funambulesque et dans le second à la fin du vers le verbe *duvette* qui résonne dans une oreille française comme un diminutif, l'équivoque (*la dore/l'adore*) et la subtilité de la syntaxe qui place les adjectifs détachés bien avant le terme-support (*pêche*). Mallarmé était loin de mépriser ce qui pourrait sembler une occupation frivole : il a tenu à donner de quelques-uns de ces quatrains une publication séparée¹⁹.

C'est surtout le sonnet, dont le même Mallarmé disait que c'était un grand poème en petit, qui va devenir dans la seconde moitié du siècle la forme poétique par excellence : à la suite du prestige qu'ont voulu lui donner les poètes parnassiens, elle va se répandre dans toute l'Europe. On pourrait discuter de l'appartenance du sonnet aux formes poétiques miniatures. Peut-être comme c'est le cas pour la peinture serait-on amené à distinguer les petites et les grandes miniatures²⁰. Deux raisons conduisent à assimiler la fabrication du sonnet à celle d'un petit objet. D'une part la syntaxe de la langue française très contraignante rend difficile le déroulement de la phrase verbale sur le vers mesuré. D'autre part l'organisation des rimes est soumise à des exigences nombreuses et codifiées qui rendent complexe la versification française traditionnelle. Depuis Pétrarque le sonnet est un objet d'art, soumis à des artifices, demandant une certaine virtuosité (virtuosité qui explique les échanges de sonnets et les concours) dans la composition du vers et des strophes, mais aussi dans l'organisation linéaire d'un discours où s'exercent le savoir et l'amour de la langue. S'y essaient non seulement les experts mais aussi

16. Terme appartenant au vocabulaire de la chimie de l'époque, désignant la substance essentielle qui donnerait la saveur des viandes.

17. À rebours, *op. cit.*, chap. XIV.

18. Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, vol. I, p. 239-362.

19. Dans une revue américaine d'avant-garde sous le titre *Les Loisirs de la poste* (1894).

20. Voir l'article de Cyril Lécosse dans le présent ouvrage.

les amateurs qui prétendent à la performance²¹. Le sonnet exige un travail minutieux et savant qui justifie l'emploi fréquent de la métaphore *ciseler*, *ciselé* dès qu'un critique veut rendre compte de la parution d'un recueil de sonnets.

La maîtrise de cette forme n'est toutefois pas toujours appréciée. Voyons comment sont jugés les sonnets du poète parnassien Joséphin Souly. D'abord par Sainte-Beuve :

« Ses sonnets sont des petites poteries ciselées à la manière de Benvenuto Cellini. Tel de ces jolis sonnets est une œuvre d'art qui aurait pu, en vérité, figurer sous vitrine au musée Campana, dans la partie moderne. Ajoutez que ces petits volumes sont pour la typographie de vrais bijoux [...] l'écrin vaut le diamant. »²²

« [...] Le plus souvent ce sont de petits drames, de petites compositions achevées qui sont parvenues, on ne sait comment, à se loger dans cette fiole à étroite encolure. Il est difficile, dit-on vulgairement, de faire entrer Paris dans une bouteille. Eh bien, ce tour de force, le magicien Souly l'accomplit, et il vous met en quatorze vers symétriquement contournés et strangulés des mondes de pensées, de passions, et des boutades, le tout dans une stricte et parfaite mesure. »²³

Puis un peu plus tard par Saint-René Taillandier, dans la *Revue des deux Mondes* :

« Ce bizarre chanteur est surtout un lapidaire. Il prend un caillou, le taille, le fouille, y cherche l'étincelle cachée ; il la trouve quelquefois, alors nous avons un diamant de plus dans l'écrin des muses françaises. Souvent aussi le caillou mal dégrossi reste caillou comme devant, la pierre ébrèche la lime, et il ne nous reste entre les mains qu'un sonnet rocailleux. Benvenuto de la rime, il cisèle ses petites coupes dans le bois ou dans la pierre avec une dextérité merveilleuse [...] Voici des aiguères de tout prix, celles-ci sont faites avec des pierres dures que taillent si patiemment les mosaïstes de Florence, celles-là sont de chêne ou d'ébène. Voulez-vous des médaillons de jeunes filles, tout un musée de figures, de figurines, de silhouettes ? Le magasin de l'orfèvre est richement pourvu. Mais quoi ! toujours de l'orfèvrerie ! toujours la poésie qui brille au lieu de la poésie qui chante ! Cette dernière pourtant, c'est la vraie. »²⁴

On remarquera que les mêmes métaphores, les mêmes clichés servent de vecteurs à des jugements opposés.

| Pour conclure : concilier la miniature et le monumental |

Nos exemples montrent que la métaphore de l'orfèvrerie n'a pas tout à fait le même sens selon qu'elle sert à mettre en valeur le mot (rare, inattendu), la combinaison des rimes dans la strophe (subtile, tendue vers la pointe) ou la construction d'un texte court (savante, minutieuse). Pourtant dans les trois cas *ciseler* renvoie à l'art de la miniature, à la délectation afférente à l'art du « petit » ou au contraire à

21. Le modèle réduit rapproche l'artiste du bricoleur : on se souvient du commentaire que donne Claude Lévi-Strauss des vertus de la réduction, à propos de la collerette en dentelle d'Élisabeth d'Autriche dans le tableau de Clouet (*La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 34 et s.) – commentaire qui a fait l'objet de nombreuses critiques, tant pour l'art ancien que pour l'art moderne.

22. Dans *Nouveaux lundis*, 1862, t. 3, p. 342-346.

23. *Ibid.*

24. *Revue des deux Mondes*, 1865, n° 7, p. 613-614. Dans le prologue à ses « Pastels et Mignardises », Souly écrivait : « Non je n'ai pas tiré des sables de l'Asie / Le saphir translucide aux prismes constellés ; / Mais le long des sentiers où va ma fantaisie, Des cailloux scintillaient, je les ai ciselés. // Dans un écrin splendide, et de forme choisie, / Un fin joaillier les a, par caprice, étalés ; / Grâce à lui, les voilà si bien dissimulés, / Qu'on les croirait – de loin – perles de poésie » (Joséphin Souly, *Cœuvres poétiques*, 1872, t. 1).

l'irritation qu'il provoque. La consultation de la presse littéraire de la Monarchie de Juillet ou du Second Empire révèle que la métaphore peut servir autant l'éloge que le blâme. Vigny, qui fut l'un des premiers à introduire la métaphore en 1835 dans *Chatterton* oppose l'homme de lettres qui « sait façonner tout dans un goût vulgaire et joli, et peut tout ciseler avec agrément, jusqu'à l'éloquence de la passion » et le « véritable écrivain [au] langage juste, net, franc, grand dans son allure et vigoureux dans ses coups²⁵ ». Le sarcasme est fréquent qui consiste à mettre en rapport la forme *ciselée* et la médiocrité du contenu (« ciseleur de riens », dirait Norpois de Bergotte²⁶). Et l'art du ciselé, du contourné, du compliqué est opposé à d'autres valeurs : le pathétique, l'authentique, la chaleur, les aspects vigoureux, énergiques. Les contempteurs du *ciselé* diront leurs préférences pour le gros roman, pour la consistance de la prose plutôt que pour sa *ciselure*, pour le rythme du vers plutôt que ses composantes ouvragées et même marqueront une distance vis-à-vis du bien écrire ; ainsi que pour les œuvres qui se définissent par l'ampleur, l'expansion (et non la concentration et le brillant dénoncés par des écrivains aussi différents que Max Jacob et Claudel), par le souffle ou le chant, valeurs qui, en effet, semblent incompatibles avec l'idée de miniature.

D'où l'essai de conciliation, évident dans le poème²⁷ que Hugo dédie à Froment-Meurice, dont nous citerons trois strophes :

« Nous sommes frères : la fleur
 Par deux arts peut être faite.
 Le poète est ciseleur ;
 Le ciseleur est poète.
 [...]
 Michel-Ange, grand vieillard,
 En larges blocs qu'il nous jette,
 Le fait jaillir au hasard ;
 Benvenuto nous l'émiette.
 Et, devant l'art infini,
 Dont jamais la loi ne change,
 La miette de Cellini
 Vaut le bloc de Michel-Ange. »

Ce poème – une odelette en quatrains de vers courts rimés alliant selon la tradition le modèle de l'orfèvrerie et celui de la sculpture – offre l'intérêt d'égaliser explicitement le « petit » et le « grand », la miniature et le monumental, le travail minutieux et l'emportement du torrent. Geste tout à fait typique de Hugo, qui retrouve Aristophane opposant dans *Les Grenouilles* Euripide et Eschyle, préférant les œuvres « augustes » du second aux « petits vers ciselés » du premier²⁸. En gommant ce que l'art de l'orfèvre pourrait avoir de laborieux et de simplement joli, Hugo résout l'opposition entre la miniature ciselée et l'œuvre qui procède du souffle ou du chant.

25. Dans les pages intitulées « Dernière nuit de travail » qui précèdent la pièce.

26. Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *À la recherche du temps perdu*, Bibliothèque de la Pléiade, Jean.-Yves Tadié (éd.), t. I, p. 547.

27. Victor Hugo, « À M. Froment-Meurice », *Les Contemplations*, 1856.

28. Selon la traduction d'Évelyne Prioux, *Une histoire des styles en épigrammes*, 2010, disponible sur Internet à l'adresse : <halshs-00498609>.

PARTIE 3 :
SOUVENIR, CIRCULATIONS
ET POUVOIRS MÉMORIELS DE L'OBJET MINIATURE

| « Voilà mon portrait que je vous donne » : la boîte à portrait dans la littérature précieuse |

Rori Bloom

Dans un des contes de M^{me} d'Aulnoy, lorsqu'un roi confie son portrait à un perroquet, le sommant de le donner à une princesse, cette mission est à la fois diplomatique et galante : « Il est juste que je vous traite en ambassadeur » dit le roi à l'oiseau : « Voilà mon portrait que je vous donne, ne le montrez qu'à votre charmante maîtresse¹ ». Certes, sous le règne de Louis XIV, la boîte à portrait s'employait dans un contexte politique comme un présent de congé donné par le roi aux ambassadeurs², mais on se servait du même objet dans un contexte sentimental comme le cadeau d'un amant à sa bien-aimée. Image peinte encadrée de pierres précieuses, cet objet composite invite au démontage de sa structure binaire : vocation publique ou privée ; valeur matérielle ou sentimentale ; volonté représentative ou décorative de l'objet d'art. Des quatre cents boîtes à portrait créées pour Louis XIV, seules trois sont conservées dans des collections aujourd'hui³. L'évocation de cet objet de petit format dans plusieurs textes littéraires du XVII^e siècle permet toutefois d'apprécier sa beauté, et de voir dans cette miniature la mise en abyme de l'œuvre qui l'encadre.

Dans le roman *Clélie* (1654-1660) de Madeleine de Scudéry, la boîte à portrait est un accessoire essentiel à l'épisode intitulé « L'Histoire d'Artaxandre⁴ ». Le héros de l'histoire découvre une femme dans son lit, remarque qu'elle porte une boîte à portrait ornée d'émeraudes, et remplace cette boîte par une autre couverte de diamants. Dans sa description de la belle endormie, Scudéry nous brosse un portrait en prose de l'héroïne, évoquant les couleurs de la scène (pourpre, noir, incarnat), la forme du corps féminin (« couchée à demi sur le côté droit », « la tête appuyée sur le bras ») et même cet élément si caractéristique de la peinture classique, la draperie (« un grand pavillon retroussé », « une tunique plissée »)⁵.

Cependant, malgré son intérêt pour la peinture⁶, Scudéry ne nous fournit jamais la description de l'image contenue dans la boîte à portrait. Elle considère plutôt la boîte comme signe de la position socio-économique de celle qui la possède. Quand Artaxandre voit Cynésie pour la première fois, il prend le temps d'examiner son voile, son collier de diamants, et surtout la boîte décorée d'émeraudes qu'elle porte à son bras afin de déterminer le statut social de cette inconnue et de conclure : « [E]ncore que cette boîte ne fût pas fort riche, elle ne laissait pas de faire connaître à Artaxandre que celle qui la portait devait être une personne de qualité parce que celles qui n'en sont pas ne portent point ces

1. Marie-Catherine d'Aulnoy, *La Chatte blanche*, dans *Contes* (1698-1699), Paris, Société des textes français modernes, 1998, vol. 2, p. 198.

2. Pour plus d'informations sur l'emploi de la boîte à portrait, voir Corinne Thépaut-Cabasset, « La boîte à portrait de diamants ou le médaillon du roi », dans Alexandre Maral et Nicolas Milovanovic (dir.), *Louis XIV, l'homme et le roi*, cat. exp., Versailles, musée national du château de Versailles, oct. 2009- jan. 2010, Paris, Flammarion, 2009, p. 360-362.

3. Michèle Bimbenet-Privat, *La boîte à portrait de Louis XIV*, Paris, Louvre Éditions et Somogy Éditions d'art, 2015, p. 5.

4. Dans cet épisode de *Clélie*, Première Partie, Livre 3, Amilcar, l'ami du héros Aronce raconte ses aventures galantes (sous le pseudonyme d'Artaxandre) pour amuser la cour du roi Tarquin à Rome.

5. Madeleine de Scudéry, *Clélie*, Première Partie (1654), Paris, Champion, 2001, p. 463-464.

6. Sur l'art du portrait chez Scudéry, voir Alain Niderst, *Madeleine de Scudéry, construction et dépassement du portrait romanesque*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1988.

sortes de choses⁷ ». Selon Artaxandre, la valeur matérielle de la boîte est moins importante que sa valeur d'usage, ou plutôt son inutilité en dehors des loisirs galants d'une élite aristocratique.

Malgré sa noble indifférence devant la valeur matérielle de la boîte, Artaxandre comprend que l'objet n'atteint sa vraie valeur que dans la circulation ; en transitant un réseau d'échanges interpersonnels, la boîte véhicule des sens multiples. Artaxandre renvoie le portrait de Pasithée à cette femme pour signaler la fin de leur liaison et puis donne la boîte vide à Cynésie pour commencer une nouvelle intrigue avec elle. Pasithée met son portrait rejeté dans une nouvelle boîte qu'elle donne à Clidamis pour débiter une liaison avec lui, mais Clidamis donne cette boîte à Cynésie pour signaler qu'il est prêt à sacrifier l'amour de Pasithée. Lorsqu'Artaxandre porte la boîte qu'il a prise du bras de Cynésie, il révèle au grand jour leur rencontre nocturne. L'acheminement de ces boîtes à portrait retrace les routes de la célèbre *Carte de Tendre* et souligne la complexité des relations amoureuses explorées par Scudéry⁸.

À un moment crucial de *La Princesse de Clèves* (1678), le duc de Nemours vole un portrait de la princesse, acte identifié comme galant par le prince qui dit à sa femme « qu'elle avait sans doute quelque amant caché à qui elle avait donné ce portrait ou qui l'avait dérobé, et qu'un autre qu'un amant ne se serait contenté de la peinture sans la boîte⁹ ». Sans faire attention à la valeur matérielle de la boîte, Nemours ne reconnaît que la valeur sentimentale du portrait de sa maîtresse : « M. de Nemours alla se renfermer chez lui, ne pouvant soutenir en public la joie d'avoir un portrait de M^{me} de Clèves¹⁰ ». La princesse aussi possède un portrait de Nemours, et même si cette image n'est pas une miniature mais un tableau grandeur nature du duc au siège de Metz, en l'emportant de Paris pour le contempler dans la solitude de sa maison de campagne, la princesse transforme cette image publique en une image à usage strictement personnel.

Même si ce couple veut reléguer l'image de la personne adorée à un usage purement intime, les portraits sont néanmoins voués à une circulation publique à la cour d'Henri II¹¹. Lorsque Nemours vole le portrait de la princesse de Clèves, l'héroïne est en train de se faire peindre sur l'ordre de la reine dauphine qui veut envoyer à sa mère en Écosse « des portraits en petit de toutes les belles personnes de la cour¹² ». En même temps, un portrait d'Élisabeth d'Angleterre est exposé à la cour d'Henri II lorsqu'elle envisage une union avec un prince français. L'emploi de portraits dans la négociation de mariages princiers se traduit dans des noces moins sentimentales que spectaculaires, mises en scènes pour impressionner le public, comme la reine dauphine l'explique à la princesse lors d'une fête de fiançailles au Louvre : « La cour va être plus belle et plus grosse que l'on ne l'a jamais vue et [...] il faut que vous veniez nous aider à faire voir aux étrangers

7. Scudéry, *op. cit.*, p. 464.

8. Cette carte allégorique publiée dans la Première partie, Livre 1 de *Clélie* indique à l'amant la bonne route pour arriver à l'être aimé, en passant par le village de Petits Soins ou la ville de Grands Services, en évitant de tomber dans le Lac d'Indifférence, ou bien en suivant le chemin le plus direct pour arriver au pays de Tendre : le fleuve d'Inclination.

9. Marie-Madeleine de Lafayette, *La Princesse de Clèves* (1678), Paris, Garnier, 1990, p. 318-319.

10. *Id.*, p. 318.

11. Sur l'importance de l'image publique dans *La Princesse de Clèves*, voir Kathleen Wine, « Le Portrait et la boîte : problèmes d'identité dans *Zaïde* et *La Princesse de Clèves* », *Dix-septième siècle*, 1993, n° 3, p. 465-479.

12. Lafayette, *op. cit.*, p. 317.

que nous n'avons pas de médiocres beautés¹³ ». Tout comme son portrait est un pion dans un jeu politique, le visage d'une belle femme à la cour représente la face publique de la France.

L'emploi de portraits à vocation politique souligne le fonctionnement du roman comme forme de propagande qui sert à diffuser une image glorieuse de la cour de France, surtout lorsque M^{me} de Lafayette présente sa propre collection de portraits qu'elle annonce avec la phrase : « Jamais cour n'a eu tant de belles personnes et d'hommes admirablement bien faits¹⁴ ». Comme des boîtes à portraits, les descriptions de M^{me} de Lafayette sont montées dans des cadres étincelants : le duc de Nemours paré de pierres précieuses est caractérisé par « son air brillant¹⁵ » ; le duc d'Albe est vêtu « de drap d'or [...] tout couvert de pierreries¹⁶ ». Et bien sûr, lorsque le prince rencontre la princesse pour la première fois chez un marchand de bijoux, sa beauté scintille comme celle d'une pierre précieuse¹⁷. Au cœur de cette œuvre composite – à la fois sentimentale et politique, classique et baroque – le visage du roi entouré de diamants est remplacé par celui d'une jeune femme auréolée de l'« éclat » de sa remarquable beauté¹⁸.

Dans les contes de fées de M^{me} d'Aulnoy (1697-1698), les héros amoureux ont à l'égard des boîtes à portrait un respect semblable à celui réservé aux reliques religieuses. Dans *Gracieuse et Percinet*, le héros déclare que « celle qui était peinte dans sa boîte était la plus belle de toutes les filles¹⁹ » et doit défendre cet avis dans un tournoi où il porte la boîte comme un talisman protecteur. Dans *La Chatte blanche*, l'héroïne attache à son bras « le portrait fait en table²⁰ » de son amant décédé, pour vouer à son image une adoration perpétuelle. Néanmoins, cet objet chéri devient objet de satire chez d'Aulnoy. Elle se moque du protocole versaillais lorsque le roi de *La Chatte blanche* donne une boîte à portrait à un oiseau et lui confère le titre d'ambassadeur. Dans ce même conte, les courtisans du royaume attachent à leur habit le portrait de leur reine « comme un ordre nouveau dont elle les avait honorés²¹ », mais à la place d'un auguste monarque, le médaillon montre l'image d'une petite chatte blanche, ce qui rend cet ordre royal moins grave que ridicule et implique la vacuité de ce type d'honneur. Dans le conte *Babiole*, lorsque l'héroïne transformée en guenuche doit porter une robe en velours et jouer du clavecin, d'Aulnoy emprunte une technique comique du répertoire pictural, celle des singeries pratiquées dans la peinture décorative des intérieurs aristocratiques de son époque. De plus, ce même conte se moque de l'échange de portraits dans la négociation de mariages royaux. Tout comme dans *La Princesse de Clèves*, la princesse Élisabeth de France est horrifiée par l'image qu'on lui peint de son futur époux, Philippe II d'Espagne, Babiole rejette l'alliance proposée par Magot après avoir vu le portrait du roi des singes peint en train de croquer une pomme²².

13. *Id.*, p. 307.

14. *Id.*, p. 254.

15. *Id.*, p. 274.

16. *Id.*, p. 372.

17. Autour du même thème, voir l'article de Françoise Gilbert dans le présent volume.

18. Lafayette, *op. cit.*, p. 259-260.

19. D'Aulnoy, *op. cit.*, vol. 1, p. 159.

20. *Id.*, vol. 2, p. 170. Selon Élisabeth Lemirre, le portrait fait en table est une image gravée et peinte sur une lame de métal (Élisabeth Lemirre (éd.), *Le Cabinet des Fées*, t. 1, vol. 1, Paris, Picquier, 1994, p. 27).

21. *Id.*, p. 179.

22. *Id.*, vol. 1, p. 517.

Or, si d'Aulnoy évoque la boîte à portrait avec une certaine ironie, elle reconnaît en même temps l'intérêt esthétique de l'objet. Dans son univers féerique, elle agrandit la boîte à portrait comme par magie pour imaginer des architectures enchantées. Dans *La Biche au bois*, « les plafonds et les planchers de diamants et d'émeraudes » encadrent des peintures « des actions héroïques du plus grand roi du monde²³ » : le palais est un bijou qui enchâsse le portrait de Louis XIV. Dans *Le Rameau d'or*, le héros découvre le portrait de la belle Bénigne dans une boîte ornée de pierres précieuses, et plus tard, il retrouve la femme dans une chambre construite de ces mêmes pierres – or, agate, turquoise – comme si la boîte à portrait avait été magnifiée pour contenir non le petit portrait de Bénigne mais toute sa personne. À la fin de ce même conte, d'Aulnoy décrit le jardin du rameau d'or comme si un écrin à bijoux s'était renversé pour créer un paysage étincelant :

« [A]u lieu de sable, les allées étaient remplies de petites perles orientales, plus rondes que des pois ; les roses étaient de diamants incarnats, et les feuilles d'émeraudes ; les fleurs de grenades de grenats, les soucis de topazes, les jonquilles de brillants jaunes, les violettes de saphirs, les bleuets de turquoises, les tulipes d'améthystes, opales et diamants. »²⁴

Ces petites fleurs faites de pierres précieuses, ornant habituellement la boîte qui encadre le portrait en miniature, sont ici agrandies pour en faire un jardin.

Après avoir transformé le petit objet en palais ou en paysage, M^{me} d'Aulnoy se sert de la boîte comme une mise en abyme, un miroir de ses œuvres. Le petit objet est un microcosme qui contient tout un monde merveilleux. Dans « Babiole » où le titre désigne déjà le conte comme un bijou, l'héroïne casse une noisette et s'étonne de voir en sortir tout un royaume. Dans *La Chatte blanche*, le prince épate la cour de son père en cassant une graine pour en tirer une tapisserie sur laquelle on voit représentés les courtisans, le roi et le prince lui-même. Ce geste se retrouve dans *Le Rameau d'or* lorsque le héros découvre une armoire mystérieuse :

« Tous les tiroirs étaient de cristal de roche gravé ou d'ambre ou des pierres précieuses ; quand on en avait tiré un, l'on en trouvait de plus petits aux côtés [...] chacun était rempli des plus belles armes du monde, de riches couronnes, de portraits admirables [...] Il en tirait toujours sans se lasser. »²⁵

L'image de toutes ces boîtes rappelle la structure narrative de l'emboîtement chez d'Aulnoy qui enchâsse ses contes dans des romans ou des nouvelles, mais en même temps le geste du personnage qui ouvre la boîte reflète l'attitude du lecteur devant le livre, qu'il ouvre pour découvrir des merveilles à l'intérieur.

Dans les contes de fées de M^{me} de Murat (1698-1699), la boîte à portrait est un objet exquis mais qui semble néanmoins s'adresser moins aux yeux qu'au cœur. Dans *Jeune et belle*, un berger admire une boîte qui contient « le portrait d'une jeune personne d'une beauté [...] parfaite », mais le héros préfère à cette beauté idéale l'image de la femme qu'il aime, « le portrait de sa bergère [...] peinte telle qu'il l'avait vue cette même journée, coiffée avec des fleurs²⁶ ». De

23. *Id.*, vol. 2, p. 94.

24. *Id.*, vol. 1, p. 331.

25. *Id.*, p. 306.

26. Henriette-Julie de Murat, *Contes (1698-1699)*, Paris, Champion, 2010, p. 129.

même, dans *L'Île de la magnificence*, le roi Antijour n'a jamais été ému par une peinture avant de voir le portrait de la femme qu'il aime, comme il l'explique : « Il y a dans mon palais les portraits des plus belles femmes de l'univers, je n'ai jamais senti en les voyant que le plaisir que donne un bel ouvrage : mais hélas il n'en est pas de même de celui-ci !²⁷ » Ainsi, la valeur sentimentale du portrait prime sur la valeur matérielle des bijoux qui ornent la boîte. Dans *Le Roi porc*, Ondine préfère le petit portrait d'un inconnu aux richesses offertes par le roi Pactole. Dans *Le Père et ses quatre fils*, lorsque la princesse offre une récompense au pêcheur qui l'a sauvée du naufrage, le galant homme rejette ses bijoux pour n'accepter que son portrait.

Or, malgré l'attention portée par ses personnages à la valeur sentimentale du portrait peint, les portraits littéraires de M^{me} de Murat mettent en valeur les qualités esthétiques de l'image. Dans la description du roi Antijour dont le nom suggère la technique picturale du clair-obscur, Murat porte une attention particulière à l'évocation des couleurs : avec son teint basané et son habit à l'antique, le personnage ressemble à un héros de la peinture de l'époque :

« Son teint était un peu brun, mais il ne laissait pas que d'être fin, uni et vermeil ; il avait des yeux noirs [...] ses cheveux de la même couleur tombaient en grosses boucles sur ses épaules. Son habit, presque à la romaine, était un velours vert à ramages, sur un fond d'or brillant ; un bas de soie couleur de feu, lui couvrait la jambe et la cuisse. »²⁸

Dans le conte du *Roi porc*, la description de la divinité fluviale Pactole est une étude des effets visuels de la lumière sur l'eau :

« Son teint était pâle, aussi bien que ses lèvres qui étaient presque couvertes d'une grande barbe bleue [...]. Ses cheveux longs et droits étaient de la même couleur ; une espèce de veste [...] faite d'une étoffe légère et changeante couleur d'eau et d'or faisait son habit, ses brodequins de jonc, travaillés de paillettes d'or, étaient rattachés d'agrafes de nacre de perle. »²⁹

Dans ses œuvres, Murat affiche une certaine indifférence par rapport à l'action pour s'intéresser plutôt à l'embellissement du cadre ornemental qui cristallise autour de chacune de ses intrigues. Dans la préface à son dernier volume de contes, Murat oppose les fées du folklore aux fées créées par ses propres contemporaines, exprimant son admiration pour leurs personnes « galamment et richement vêtues et logées ». Ce qui distingue les vieux contes des contes modernes, selon Murat, n'est pas une innovation du fond de l'histoire mais une nouvelle attention à sa forme. Selon sa propre définition de la modernité, Murat porte son attention sur les cadres de ses contes et surtout à l'évocation d'espaces intérieurs richement décorés³⁰. Dans le conte du *Roi porc*, elle donne une description très détaillée du boudoir de l'héroïne et surtout d'un ornement particulièrement admirable, un cadre en émail qui entoure un miroir :

« [Il y avait] un grand miroir de talc avec une bordure d'émail de toutes couleurs qui représentait des fleurs sur lesquelles l'on voyait des mouches de

27. *Id.*, p. 270.

28. *Id.*, p. 260-261.

29. *Id.*, p. 214.

30. Pour une discussion sur la publication de cette préface dans le contexte de la Querelle des Anciens et des Modernes, voir Geneviève Patard, « M^{me} de Murat et les fées modernes », *Romanic Review*, 2008, 99, n° 3-4, p. 271-282.

toutes espèces, des papillons, des chenilles, des vers luisants, des araignées, le tout imité au naturel. »³¹

En arrêtant notre regard sur les petites fleurs et les petits insectes créés par l'artisan pour orner ce miroir, Murat nous fait apprécier son propre talent pour travailler le petit détail. Dans le miroir décrit, aucun visage n'est reflété, aucun portrait ne peut nous distraire de la beauté du cadre décoratif.

Pour conclure, je voudrais revenir à Jean Petitot, auteur du portrait en miniature de Louis XIV, et plus précisément à un catalogue des œuvres de ce peintre appartenant aux collections du musée du Louvre. Petitot était d'abord émailleur de bijoux, sculptant et peignant des motifs floraux sur des cadres avant de devenir lui-même portraitiste. En commentant le portrait de M^{me} d'Olonne, le catalogue remarque moins la beauté de la peinture que la beauté de son cadre, décoré d'une « guirlande de fleurs en relief émaillées dans leurs véritables couleurs qui en fait la bordure » et conclut en qualifiant cet ouvrage de « travail de fée³² ». En définissant la boîte à portrait, Charles Perrault l'avait appelée « boîte garnie de très beaux diamants, moins précieuse encore par sa richesse que parce qu'elle renfermait le portrait du plus grand et du plus accompli monarque de la terre³³ ». Chez Scudéry, Lafayette, d'Aulnoy et Murat, cet objet est à l'inverse considéré en dehors de son usage officiel, mettant ainsi en cause l'hégémonie littéraire de leur époque, caractérisée par un classicisme au service de l'État. En détachant le portrait du roi de la boîte à portrait, ces femmes auteurs revalorisent la délicate beauté de cet accessoire exquis, objet précieux qui met en abyme les questions esthétiques de la préciosité littéraire.

31. *Id.* p. 208.

32. Catalogue des Émaux de Petitot, *Les Émaux de Petitot du Musée du Louvre : Portraits de personnages historiques et de femmes célèbres du siècle de Louis XIV gravés par MLC*, Paris, Blaisot, 1862, p. 27.

33. Cité dans Thépaut-Cabasset, *op. cit.*, p. 362.

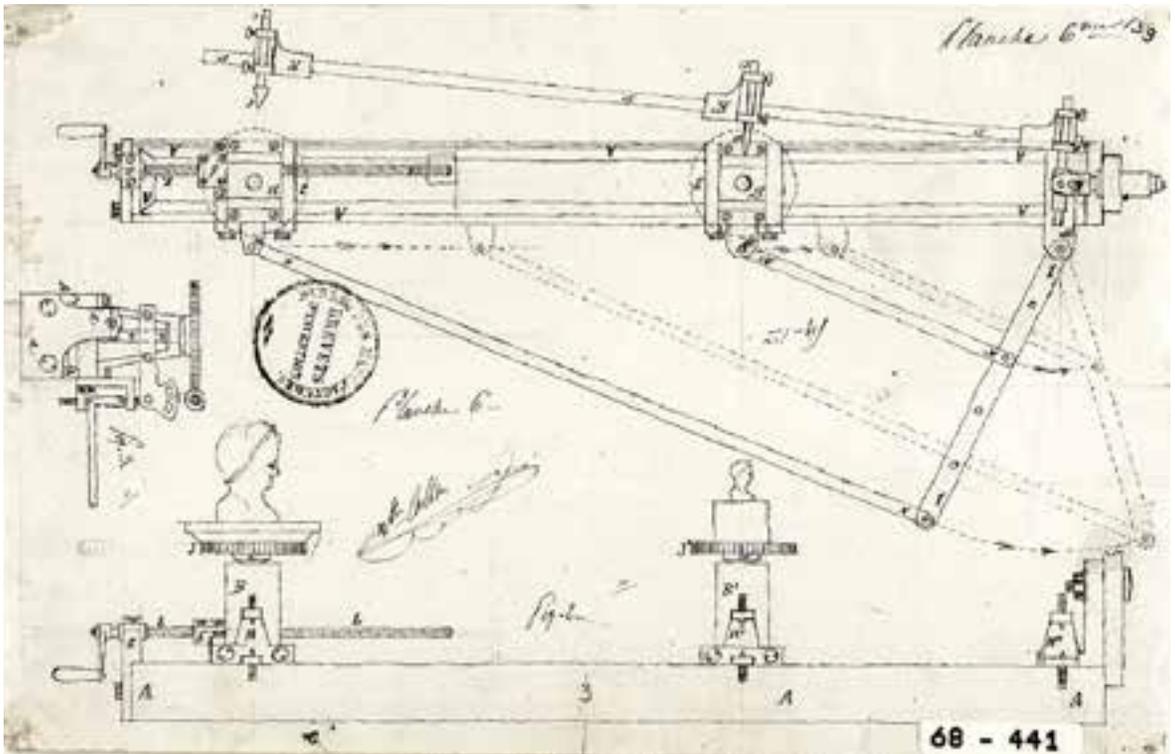


Fig. 1. Croquis du système Collas, brevet déposé par Achille Collas, mécanicien, en 1836 (deux additions en 1839 et 1840 en association avec Barbedienne), « procédés mécaniques propres à la reproduction de toute espèce de sculpture », Paris, Institut national de la propriété industrielle, n° 1BA5691 © cliché Manuel Charpy.

| Réductions, miniatures et fragments. La religion du souvenir et du passé dans les espaces intimes au XIX^e siècle |

Manuel Charpy

Dans la seconde partie du XIX^e siècle, les notaires renoncent à priser, dénombrer et nommer les myriades de bibelots, bimbélots et babioles qui prolifèrent dans les appartements bourgeois, résumées en « ensembles », « collections » ou « séries ». Sur leurs pas, les historiens ont souvent considéré ce fourmillement avec distance, d'autant que les objets, Vénus de Milo en plâtre doré, chats en céramique, portraits en miniatures imitant ceux du XVIII^e siècle ou fragments d'antiquités, n'entrent pas dans les catégories de l'histoire de l'art. À l'article « bibelot », *La Grande Encyclopédie* souligne dès 1885 les ambiguïtés du mot :

« Ce terme, qui originairement servit à désigner un assemblage d'objets très divers, petits, et de mince valeur, est aujourd'hui employé généralement par les amateurs et les antiquaires dans le sens d'objet d'art, curieux et vieux. Le développement du goût artistique, et il faut bien le dire aussi, la manie de la collection, font d'un grand nombre d'appartements modernes de véritables magasins de bibelots. »¹

Si le siècle n'invente pas le bibelot, il en fait non seulement une consommation inédite mais il en invente, comme le souligne la *Grande Encyclopédie*, des formes et des significations variées. De la babiole sans valeur au fragment d'antiquité, les intérieurs sont bien des magasins du « petit », et au double sens du magasin usité au XIX^e siècle, à la fois lieu de dépôt et lieu d'exposition. Il faut dire qu'à côté du bibelot, ce menu objet qui sert la décoration et le souvenir, prolifère d'autres petits objets : images miniatures, reliques infimes des êtres chers, jouets d'enfants... Ce monde de copies en réduction, de figurations miniaturisées, de fragments et de reliques peut être lu comme un système d'objets. Fruits d'un jeu d'échelles qui rend le monde matériel manipulable, ils deviennent comme des pièces d'un jeu capable de reconstruire autour de soi des mondes.

Cette bibelotisation de la vie intime se situe à la croisée du social et de la technique, du culturel et du commercial et englobe, tout ensemble, à la manière des vitrines protégeant des bibelots, aussi bien le monde de l'art que celui des souvenirs intimes, des jouets que du passé. Archives commerciales et techniques et archives privées soulignent la place grandissante qu'occupent ces fourmillants mondes dans la vie privée de la bourgeoisie du XIX^e siècle.

| Diminutifs de l'art |

Pas de réductions sans originaux qui font modèles. La prolifération des bibelots est favorisée en bourgeoisie par une nouvelle légitimité, essentielle pour un groupe en quête d'assises culturelles et de distinction. La nouveauté du siècle ne réside pas dans la production de copies réduites, mais dans une foi nouvelle dans les techniques de reproduction. Cette mutation est manifeste dans la mise au point

1. Article « Bibelot », dans *La Grande Encyclopédie : inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, t. 6, Paris, Lamirault, 1885.

de nouveaux systèmes de pantographes en volume, en particulier celui d'Achille Collas associé à Barbedienne². Il permet à l'aide d'un stylet de suivre les contours du modèle et de les reproduire, par un couteau ou une fraise, dans une matière plastique – le plus souvent de la terre – placée sur un tour. Il devient dès lors possible de faire des reproductions « exactes » en réduction, et jusqu'à quelques centimètres. Le succès de Barbedienne qui commercialise des réductions sous le brevet Collas est rapide mais les mouleurs et les fondeurs, les boutiques de luxe comme Giroux et les grands magasins font de même à partir du milieu du siècle. Ces reproductions sont ensuite, grâce à la finesse du moulage à la gélatine, déclinées dans toutes les matières plastiques : bronze, terre cuite, plâtre, carton-pierre, aluminium, caoutchouc vulcanisé... et ces moulages sont volontiers recouverts de vernis, d'une couche de métal ou encore d'imitation de patine. La vulgarité de la matière se fait oublier grâce au prestige de l'original et à la fidélité presque organique de la copie. Les fabricants insistent sur la nature des modèles, tantôt le fruit d'un artiste contemporain reconnu, tantôt, et c'est la majorité du marché, une œuvre conservée dans un musée³. Les catalogues précisent alors la référence et la localisation de l'original : « Le marbre est au Musée du Louvre, Paris » ou « au musée Pio Clément à Rome », indique Barbedienne. Pour les œuvres contemporaines, il renvoie à l'œuvre consacrée dans l'espace public comme par exemple pour les moulages de Dubois dont « l'original fait partie du monument érigé à Nantes au Général de La Moricière⁴ ». La maison « Le Petit Louvre », au nom sans ambiguïté, annonce elle « faire la réduction d'après les originaux, Antique, Renaissance et Moderne »... et pour l'essentiel des objets provenant du Louvre (Fig. 1)⁵.

Œuvres consacrées par les musées ou les édiles, elles peuvent être réduites jusqu'à quelques centimètres – chez Barbedienne, entre 15 et 20 cm pour *La Vénus d'Arles* au « 2 cinquième », ou *l'Apollon du Belvédère* – sans perdre de leur pouvoir culturel. Contrairement à l'hypothèse nostalgique de Walter Benjamin rêvant une authenticité d'avant le multiple industriel, point de perte d'aura ici. Le phénomène est inverse : l'œuvre d'art acquiert un tel poids social et culturel par les musées que sa reproduction contient aux yeux des consommateurs quelque chose de l'œuvre originale. Dans le même temps, les reproductions font des originaux des « chefs-d'œuvre », cette catégorie d'objets à la frontière du médiatique et du patrimoine.

2. Voir les nombreux brevets déposés à l'Institut national de la propriété industrielle [désormais abrégé INPI] pour ces procédés et en particulier : 1BA5691, Achille Collas, mécanicien, associé avec Barbedienne, 31 jan. 1839, « Procédés mécaniques propres à la reproduction de toute espèce de sculpture ». Voir également : *Brevets d'inventions : Sculpture par procédé mécanique. Bronzes d'art*, Paris, Collas et Barbedienne, sans date, vers 1840 ; *Revue de Paris*, 1^{er} mai 1844, « Beaux-Arts. Société A. Collas et Barbedienne, boulevard Poissonnière, 30. Sculpture par procédé mécanique » ; Charles Laboulaye, *Traité de cinématique ou théorie des mécanismes*, Paris, Lacroix, 1861 ; BHVP, Documents éphémères, « Barbedienne » ; Archives nationales de France [désormais abrégées AN], Fonds Barbedienne, 368AP/2-8 et, au Cabinet des arts graphiques du Musée Carnavalet, TOPO 144^f.

3. Sur les commandes, Florence Rionnet, *La maison Barbedienne : correspondances d'artistes*, Paris, CTHS, 2008. Sur ces questions relatives à la reproduction, voir l'article d'Élodie Voillot dans le présent volume.

4. AN, 368AP/2, Fonds Barbedienne et BHVP, « Mouleurs », fonds Actualités (devenu Ephemera).

5. « Au Petit Louvre », publicité dans *l'Annuaire de la curiosité et des beaux-arts*, [suite du *Répertoire annuaire général des collectionneurs de la France et de l'étranger* de Ris-Paquot], Paris, Administration de l'Annuaire de la curiosité et des beaux-arts, rue Saint-Lazare, 1914 et BHVP, « Mouleurs », fonds Actualités (devenu Ephemera).

Le phénomène est semblable dans le monde de l'image où les petits musées de peinture à domicile se multiplient⁶. Le XIX^e siècle poursuit le commerce des copies déjà prospère au siècle précédent. Elles sont réalisées à la main mais en série dans les ateliers parisiens où des pantographes permettent de faire des réductions⁷. Les grands magasins comme la maison « Au Bûcheron » proposent cinq à six formats par motif, jusqu'à des tableautins adaptés aux intérieurs les plus étriqués ou aux espaces les plus intimes⁸. Le phénomène est amplifié par l'arrivée de techniques qui permettent des reproductions en série. À côté d'albums ou de séries réalisées par des graveurs prestigieux, les marchands d'estampes se lancent dans la reproduction en réduction de gravures, à l'aide de pantographes, et dès les années 1850 à l'aide de la photographie, technique de réduction optique par excellence. Une maison comme Goupil produit ainsi en grande série des reproductions photographiques de peintures anciennes et contemporaines, le plus souvent en trois tailles et jusque dans des formats d'une quinzaine de centimètres de hauteur⁹. La réduction photographique appliquée à la lithographie et à la gravure facilite l'« incessante migration » des images et ce « vertige » visuel jusque dans l'infiniment petit¹⁰.

Dans ce contexte, à la suite du physionotrace de la fin du XIX^e siècle et du physionotype, on tente de transposer la réduction optique aux volumes par la « photosculpture¹¹ ». Au début des années 1860, Willème parmi d'autres tente de croiser l'exactitude de la réduction optique et la sculpture par pantographes¹².

« Il a voulu façonner la statue d'un personnage vivant, comme on fait son portrait dans nos ateliers photographiques. La maison Giroux a exposé pendant longtemps quelques-unes de ces productions curieuses. On voyait en *diminutif* le duc de la Rochefoucauld et madame de Galiffet ; mais si exacts que fussent les calques de ces personnages, ils n'offraient au point de vue de l'art qu'une statue bien vulgaire. »¹³

Apparemment sans intervention de la main, ces reproductions optiques ou mécaniques sont pensées comme des empreintes fidèles qui conservent quelque chose de l'œuvre originale. La réduction est décisive dans le succès de ces copies : à partir des années 1840-1850, le monde entier entre sous forme de réductions dans les appartements, pas seulement sous la forme de « diminutifs » d'œuvres d'art mais aussi sous la forme de réductions de monuments, de célébrités et de parents. Fruit d'inventions techniques et d'une demande sociale, l'âge industriel de la bibelotisation rencontre en effet une société qui promet une intimité repliée dans ses intérieurs¹⁴.

6. Voir Stephen Bann, *Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2001 et Hillel Schwartz, *The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*, New York, Zone Books, 1996.

7. Si ces ateliers sont encore mal connus, on en trouve de nombreuses traces dans les dossiers de faillites conservés aux Archives de la Ville de Paris, mentionnés comme « atelier de dessinateurs industriels », dossier de faillites qui permettent de voir le « matériel industriel » utilisé, notamment les pantographes, ainsi que dans les fonds Actualités de la BHVP (« Images / copie »).

8. Catalogues des grands magasins de meubles rue de Rivoli, « Au Bûcheron », années 1870-1890.

9. Voir les archives de la maison Goupil, aujourd'hui conservées au Musée Goupil à Bordeaux.

10. Michel Foucault, *La peinture photogénique* (1975), dans *Id.*, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 2001, vol. 1, p. 1575-1583.

11. INPI, Sauvage, brevet « pour un instrument dit *physionotype*, propre à prendre l'empreinte des figures humaines », 1834.

12. INPI, Willème, brevet n° 46358, « Procédé de photo-sculpture », 1860.

13. Gaston Tissandier, « Photosculpture », dans *Id.*, *Les Merveilles de la photographie*, Paris, Hachette, 1874, p. 206.

14. Sur cette perspective, voir Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974.

Aux copies qui trouvent leur valeur dans le monde des musées répondent des objets dont le sens réside dans la pratique de la collection. Jusque dans la petite bourgeoisie, à côté des petits musées de beaux-arts, fourmillent des centaines de bibelots sans originaux reconnus. Si les priseurs renoncent à les détailler, ils notent souvent la présence de « collections ». Autrement dit, la pratique donne sa valeur aux objets. De Drouot aux boutiques des antiquaires, des magasins des boulevards aux boutiques croisées en voyage, la bourgeoisie bibelote des objets même sans valeur mais qui transforment le monde matériel en un espace tissé de récits, de sociabilités et fondateur d'une intimité. La bourgeoisie se passionne sans surprise pour les objets d'histoire naturelle, en particulier pour les pièces qui peuvent être manipulées. Plus aucun appartement sans sa collection de coquillages, d'insectes, de minéraux ou de fossiles, d'autant que les enfants, dans une vision rousseauiste, sont encouragés à découvrir la mise en ordre de l'histoire naturelle en s'amusant. Mais l'on accumule aussi des bibelots industriels et des articles de Paris qui n'ont pas de prétentions savantes. La réunion et l'organisation de ces objets sont une manière pour les collectionneurs ou les collectionneuses de plus en plus nombreuses de s'approprier le monde de la marchandise. Ces ensembles sont comme autant de petits théâtres du goût et forment des systèmes d'un savoir clos dont le collectionneur possède la clé¹⁵.

Ce bibelotage – le terme se diffuse dans les années 1870, après le verbe bibeloter à la fin des années 1840 – fait naître une industrie pour nourrir cet appétit de petits objets à accumuler. C'est vrai sur les boulevards et dans les passages où toutes les grandes maisons exposent à profusion des petits objets dont on ne sait pas s'il s'agit de jouets, d'articles de Paris ou de bibelots à collectionner. Chats et éléphants en verre ou en faïence, vierges ou santons en terre ou en celluloïd, objets de vertu imitant ceux du XVIII^e siècle... tout un monde d'objets curieux prospère du fait même de leur réduction, désignés comme « objets d'étagère » ou « objets de vitrine », deux expressions qui se fixent dans les années 1850, en particulier dans les catalogues des ventes aux enchères de Drouot (Fig. 2)¹⁶.

Toutefois les objets collectionnés ne sont pas tous de série. À partir des années 1850, la structuration du marché des antiquités permet le bibelotage de toutes les traces du passé. À la manière des grandes collections savantes, les petits collectionneurs accumulent autour d'un thème des objets de tous les temps. Les menus objets, moins chers et qui peuvent être réunis sous vitrine, comme les objets de vertu, les bijoux, les miniatures, les bouchons de bouteilles, les éventails, les clés, les pipes... ont la faveur des amateurs, tant ils peuvent être manipulés et offrir ainsi la sensation d'un dialogue intime avec le passé¹⁷. Le passé le plus proche s'incarne lui-même dans le bibelot, à la manière des

15. Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, « Le système marginal : la collection », p. 120-150.

16. Voir les catalogues et les archives des ventes de Drouot conservés aux Archives de la Ville de Paris. Dans la presse, une des premières occurrences est dans le *Journal des Demoiselles* de 1859. Voir également l'article « Tableterie » dans le *Dictionnaire universel théorique et pratique du commerce et de la navigation...*, Paris, Guillaumin, 1859-1861.

17. Voir par exemple, Oscar-Edmond Ris-Paquot, *L'art de restaurer soi-même les faïences, porcelaines, cristaux, marbres, terres cuites, grès, biscuits, émaux...* suivi de la restauration des ouvrages en laque de Chine et du Japon et des procédés pour blanchir et teindre l'ivoire..., Paris, H. Laurens, 1871. Sur les pratiques d'amateurs, Manuel Charpy, « Restaurer le temps. Marché des antiquités et pratiques de la restauration à Paris au XIX^e siècle », dans Noémie Étienne et Léonie Hénaut (dir.), *L'histoire à l'atelier : restaurer les œuvres d'art, XVIII^e-XXI^e siècles*, Lyon, ENS-PUL, 2012.

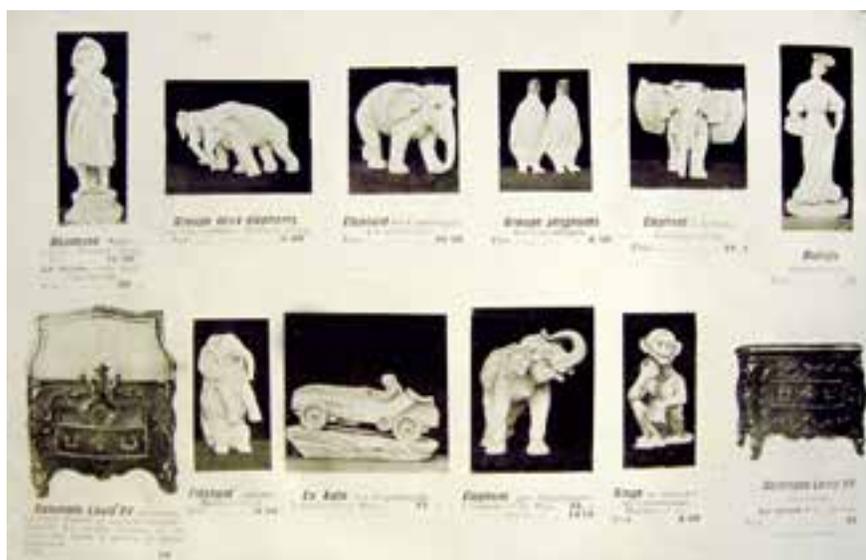


Fig. 2. Planche du catalogue de la maison de bibelots Novelty, 11 rue Notre-Dame de Lorette, Paris, vers 1910, collection privée.

morceaux d'objets assemblés sous verre qui témoignent du Siècle de Paris et de la Commune¹⁸.

Les motifs de collections sont infinis et à la fin du siècle plus de quatre mille Parisiens se déclarent collectionneurs¹⁹. La pratique ordinaire consiste à réunir autour d'un thème une série d'objets venus de tous les temps et de tous les lieux. Aux côtés des antiquaires, les marchands de curiosités exotiques s'attellent aussi à proposer de menus bibelots venus du monde entier – ivoires africains, statuettes chinoises, figurines sud-américaines, tiki océaniens...

Dans le sillon de ce commerce, naît une large industrie du bibelot-souvenirs pour les touristes bourgeois, toujours plus nombreux en Suisse et en Italie puis dans toute l'Europe et jusqu'en Orient. Ce sont d'abord des réductions de monuments et d'architectures locales, des ruines romaines aux chalets suisses, que rapportent à demeure les touristes parisiens. Elles sont volontiers présentées après 1878 sous une boule en verre remplie d'eau avec des paillettes en suspension. Ces bibelots figurent aussi volontiers des personnages pittoresques et des animaux : gondolier sur son embarcation, pêcheur breton, chamois sur un rocher alpin ou vierge dans une grotte. Mais la quête d'authenticité et le désir de voir condensée en un objet toute l'identité d'un lieu fait des bibelots-souvenirs d'ébouriffés sémiophores²⁰. Aux motifs, s'ajoutent en effet les techniques artisanales locales et des matériaux comme arrachés au lieu : bois de sapin sculpté dans les Alpes, coquillages gravés sur les plages du Nord, bronzes moulés et patinés en Italie... Ces souvenirs

18. On trouve couramment ces objets sur le marché des antiquités ; voir Bernard Tillier, *La Commune de Paris, révolution sans images. Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*, Seyssel, Champ Vallon, 2004.

19. Oscar-Edmond Ris-Paquot, *Annuaire artistique des collectionneurs de la France et de la Belgique*, Paris, H. Laurens, 1879-1889, puis *Annuaire de la curiosité et des beaux-arts, Paris, département, étranger* [suite du Répertoire annuaire général des collectionneurs de la France et de l'étranger de Ris-Paquot], Paris, Administration de l'annuaire, 1914.

20. Selon l'expression de Krzysztof Pomian, dans *Id.*, *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999, « Histoire culturelle, histoire des sémiophores », p. 255.

polysémiques et souvent redondants sont autant de mondes en réduction qui, sur une étagère, forment un paysage semblable à un parc à fabriques²¹.

Qu'il s'agisse de bibelots-souvenirs, de petits chats en porcelaine ou de bouchons du xvii^e siècle, et le plus souvent ces objets de différentes natures cohabitent dans un même appartement, ces bibelots s'inscrivent dans une pratique de la collection de plus en plus personnelle qui revient à écrire une forme d'autobiographie matérielle. Ces collections sont avant tout des collections d'histoires, chaque objet renvoyant à une trouvaille. Rien de surprenant à ce que les priseurs expédient ces ensembles sous l'expression de « réunions de menus objets sans valeur », tant leur sens repose sur le collectionneur lui-même²².

Ces collections sont mises en scène comme de petits théâtres de la mémoire, le plus souvent sous vitrines ou sous cloches. Les vitrines, imitant celles des musées, deviennent ordinaires dans les années 1820-1830 pour réunir, sous clés, de petits objets qui, posés sur des tablettes de verre ou de velours, semblent rares et fragiles. Elles donnent une apparente cohérence à des ensembles disparates. Les marchands de curiosités et d'antiquités eux-mêmes vendent des collections constituées d'insectes, d'artefacts préhistoriques ou de bijoux montés sous boîte vitrée²³. Les cloches sont elles aussi dans tous les appartements bourgeois à partir des années 1830 pour protéger les souvenirs fragiles et composer de petits paysages de la mémoire. Dans la seconde partie du siècle, plus un seul intérieur, et y compris modestes, sans sa cloche sur la cheminée ou dans la chambre réunissant le bouquet de fleurs séché de la mariée, des photographies de famille, des bijoux d'ancêtres, des bibelots religieux ou des bibelots-souvenirs, constituant de véritables « monuments de la vie usuelle » (Fig. 3)²⁴.

Comme dans les aquariums qui se diffusent alors et se garnissent de miniatures de ruines et d'épaves, ces dispositifs proposent de contempler un monde associant des échelles contrastées comme un espace à part et utopique où peuvent se déployer rêveries et sentiments²⁵.

| Souvenirs de l'intime |

Ces accumulations dans des boîtes, des cloches et des vitrines peuplent les testaments de la seconde partie du siècle comme autant de souvenirs intimes. Si les grands portraits d'ancêtres ou les meubles sont légués, les menus objets se multiplient dans les testaments. Le monde des souvenirs et de l'intime est assimilé, dans un romantisme domestiqué par la bourgeoisie, au monde du minuscule, des réductions ou des synecdoques où la partie vaut pour le tout. Le xix^e siècle veut ainsi rejouer l'intimité de l'aristocratie du xviii^e siècle dont elle rêve. D'où le commerce considérable par les antiquaires des objets de vertu, des accessoires

21. Je me permets de renvoyer à Manuel Charpy, « Tréfonds et lointains à demeure. Collections de coquillages et souvenirs dans les appartements au xix^e siècle », *Techniques & Culture*, 2012, n° 59, p. 44-61.

22. Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 149 et Russel W. Belk, *Collecting in a Consumer Society*, Londres et New York, Routledge, 1995, p. 148 et s.

23. Voir par exemple les boîtes vitrées d'objets pré-colombiens ou préhistoriques commercialisées par Eugène Boban (BNF, Fonds Boban, Naf 21476-8 et Hispanic Society of America, New York, Fonds Boban).

24. Edmond Bonnafé, *Causeries sur l'art et la curiosité*, Paris, Quantin, 1878, p. 6.

25. Céleste Olalquiaga, *Royaume de l'artifice. L'émergence du kitsch au xix^e siècle*, Lyon, Fage, 2008 [1998] et Camille Lorenzi, *L'aquarium en France au xix^e siècle (1855-1870). Diffusion sociale et culturelle d'un objet scientifique*, mémoire de Master I de l'Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Sylvain Venayre, 2008.



Fig. 3. Cloche de verre pour dessus de cheminée avec photographies, ferrotyes et bibelots, Isère, vers 1900, collection privée.

Fig. 4. Valise avec matériel pour réaliser soi-même des « photominiatures », miniatures réalisées à partir de photographies, maison Bourgeois aîné, années 1890, collection privée.



qui se rangent dans les poches, et des miniatures²⁶. Traces nostalgiques d'une intimité perdue, ces images sur ivoire, parce qu'elles sont anciennes, précieuses et nobles, et par définition réduites, sont l'essence de l'intimité aux yeux de la bourgeoisie. D'où le grand nombre de peintres dans la seconde partie du siècle qui annoncent faire des miniatures, le plus souvent d'après photographie, et le plus souvent des femmes, le public liant la minutie et le portrait de l'intime à l'univers féminin²⁷. Un épais cadre et un verre achèvent de rendre ces images précieuses et minutieuses (Fig. 4).

Les daguerréotypes déjà imitent ces miniatures avec leurs petites plaques métalliques, souvent retouchées à l'aquarelle, et montées dans de larges cadres ou enchâssées dans des boîtes de velours²⁸. L'arrivée du tirage sur papier ne fait qu'accentuer le phénomène, preuve que la demande sociale prime sur la technique. L'arrivée de la photo-carte de visite au milieu des années 1850 fait que se multiplient les petits portraits, souvent ovales et vitrifiés, ce qui leur donne l'aspect de miniatures. Dans les classes populaires, contraintes techniques et économiques et désir d'intime font le succès des ferrotypes à partir des années 1870. Leur succès tient à leur faible coût mais aussi à leur caractère unique qui porte à la fétichisation et à leur petit format, de souvent moins de 3 cm, montés sur des cartes de visites, en pendentif ou en broche.

Les « bijoux photographiques », en particulier de Dagron, vont au bout de cette logique. Il s'agit de réductions de photographies à la taille « d'une tête d'épingle », montées sur des bagues, des épingles à cravate, des bracelets..., une loupe Stanhope – une bille de verre – permettant au porteur de plonger dans la contemplation d'un portrait sous verre²⁹. La miniaturisation invite ici au corps à corps avec les souvenirs et fait basculer l'intimité et le souvenir dans l'infiniment petit.

La statuaire n'échappe pas à cette logique. Les bustes familiaux qui deviennent ordinaires en bourgeoisie sont tantôt réalisés d'après nature, tantôt d'après masque moulé sur vif ou sur mort. Il faut dire que même chers, les bustes sont un investissement profitable tant ils peuvent être multipliés à l'infini grâce au moulage. Publics et majestueux par le poids de la tradition et la qualité de leurs matières, ils n'échappent pas à la bibelotisation. Dès les années 1840, tous les fondeurs et mouleurs proposent de procéder à des réductions de bustes de familles grâce aux pantographes et aux machines à sculpter. L'« Atelier de réduction » de Barbedienne procède ainsi à la « réduction de bustes, portraits de famille, médaillons pour broches, bijoux, etc.³⁰ ». Dès lors, dans les familles se diffusent des bustes d'au moins deux tailles. Les testaments disent leurs usages :

26. Sur le sujet, voir Gianenrico Bernasconi, *Objets portatifs au siècle des Lumières*, Paris, CTHS, 2015.

27. Voir les annuaires Bottin-Didot du commerce à l'article « Peintres », où est notamment mentionnée Louise Dugardin, peintre-photographe, rue Rochehouart, qui dans les années 1850 combine morceaux de photographies et peintures pour faire des sortes de miniatures sur panneaux de bois.

28. Voir les collections du Musée français de la photographie à Bièvres.

29. Voir INPI, Dagron, photographe, brevet n° 1BB41361, « Microscope-bijou à effets stéréoscopiques, et propre aux observations microscopiques d'imageries, insectes, fleurs, etc. », 1859 ; les brevets sont ensuite nombreux, voir par exemple Léon Favre, n° 116120, « Application d'un portrait ou d'un sujet quelconque, sur montres et bijoux, par le procédé de la photographie au charbon », 1876 ; et après 1890, de nombreux marchands annoncent faire ces tirages sur tous les supports : P. Adry, 13 rue Béranger, « Photographies microscopiques sur ivoire, couteaux à papier, objets d'étagères, etc. » (1893). Sur les procédés, voir Amédée Guillemin, « La photographie microscopique », dans *ib.*, *Les applications de la physique aux sciences à l'industrie et aux arts*, Paris, Hachette et C^o, 1874, p. 309 et sur le succès de ces procédés, voir Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier et Nicole Savy (dir.), *Usages de l'image au XIX^e siècle*, Grâne, Créaphis, 1992.

30. AN, 368AP/2, Fonds Barbedienne, Catalogue de la maison Barbedienne, 1875, p. 71, ainsi que les archives privées de la Maison de moulages Lorenzi (aujourd'hui à Arcueil).

pour la filiation directe, des bustes « taille naturelle » ; pour la famille plus éloignée et les amis, des réductions pour « souvenir ». Ils matérialisent ainsi la hiérarchie des liens dans les familles bourgeoises, comme si s'éloignant de la filiation directe, les bustes rétrécissaient³¹. Mais ces réductions ne sont pas que des souvenirs amoindris. La pratique ordinaire consiste à placer d'un côté un grand buste de salon, noble, exposé aux visiteurs – celui qui est repris ensuite sur les tombes –, et, dans la chambre, le cabinet de travail et le boudoir, des versions réduites, parfois coupées par le milieu pour faire des sortes de camées à suspendre.

À la croisée de cette culture des traces infimes du passé et des traces de soi, des reliques minuscules : les cheveux. Se développe en effet une pratique de conservation des cheveux des enfants à différents âges comme autant de jalons d'une vie mais aussi des cheveux des morts. Converties en bijoux ou en tableaux par des « artistes en cheveux », ces reliques capillaires rencontrent le succès. En 1849, le rapporteur de l'Exposition des produits de l'Industrie note que

« les cheveux sont le seul souvenir matériel qui puisse rester des personnes aimées ; les familles, les amis regardent comme un pieux devoir de conserver, et souvent de porter ce souvenir des absents ou des morts et cet usage a donné naissance à une petite industrie. Les cheveux ont été tressés pour en former des bagues, des bracelets, des colliers, des cordons, des bourses ; on en a fait des gerbes, des palmes, des boucles, des chiffres, etc. ; on a été jusqu'à les transformer en fleurs, en arbres, en bouquets, en corbeilles, et enfin on s'en est servi, dissous ou réduits en poudre, pour peindre des tableaux. »³²

Mais le rapporteur condamne cette réduction en poussière en même temps que les « grands tableaux, auxquels il est impossible d'attacher aucune valeur artistique ». Les grands tableaux appellent non seulement des cheveux étrangers mais plus encore ils apparaissent en contradiction avec le souvenir. Les petits tableaux de cheveux perdurent jusqu'à la Première Guerre mondiale qui donne un coup d'arrêt à l'usage de ces reliques.

| Fragments ou les miettes d'histoire |

Ce goût de la relique ne se limite pas aux seules traces des individus. Les appartements recueillent des traces, souvent infimes, du passé sous toutes ses formes. Aux souvenirs intimes, répondent des souvenirs d'un passé collectif ou rêvé comme tel. Les antiquités amassées dans les intérieurs à partir des années 1850 sont aussi bien des meubles que des objets de vertu, des jouets que des morceaux d'architecture. La demande de la bourgeoisie est massive pour ces objets qui permettent de s'inscrire dans l'histoire. Des salles de vente à Drouot aux boutiques des antiquaires qui se multiplient, un vaste commerce prospère³³. Mais la fétichisation de toutes les traces du passé, recherchées pour leur valeur

31. Les exemples sont nombreux dans les testaments ; voir par exemple AN, MC, ET/CXIII/1282, oct. 1884, M. François Joseph Desfrancois, Directeur adjoint à la Compagnie d'assurances l'Urbaine, 8 rue Le Peletier.

32. *Rapport du jury central sur les produits de l'agriculture et de l'industrie exposés en 1849...*, t. 3, Paris, Imprimerie nationale, 1850, p. 690-691.

33. Je me permets de renvoyer à Manuel Charpy, « Authentiques antiquités : usages domestiques du passé et invention d'une marchandise », dans *Id., Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité sociale. Paris, 1830-1914*, thèse de l'Université François-Rabelais de Tours, 2010, chap. 5.

d'ancienneté, et la raréfaction de la marchandise conduisent à un émiettement des antiquités. Morceaux, fragments et bribes envahissent les intérieurs.

L'architecture elle-même n'y échappe pas. À partir des années 1870, les châteaux d'Ancien Régime, démontés, sont revendus en pièces détachées, mouvement encouragé par les grands travaux et le développement des lignes de chemin de fer. L'antiquaire parisien Eugène Boban fait ainsi prélever quantité de boiseries du XVIII^e siècle en Bretagne pour habiller des appartements parisiens³⁴. Trumeaux, cheminées et fragments plus réduits encore se vendent chez tous les antiquaires. En 1881, la vente d'un château du Quercy transporté « pièce à pièce » boulevard de Clichy attire la foule³⁵. « Un négociant, note Jules Claretie, vient d'avoir une idée extraordinaire. Il a acquis un [...] superbe château Renaissance [...] et il l'a fait transporter, par tranches, morceaux de cour par morceaux de cour, portail par portail, à Paris, où, l'ayant reconstruit, il se propose de le vendre, en gros ou en détail. [...] Le transport d'un château par chemin de fer est un des mille traits imprévus que notre civilisation, servie – ou menée – par la vapeur, nous tient en réserve³⁶ ». Et l'auteur de conclure de voir dans « ce château ainsi émietté », « une sorte de mélancolie funèbre³⁷ ». À côté des châteaux, ce sont des milliers de fragments d'architecture qui affluent à Paris.

La pratique qui consiste à acheter quelques fragments anciens et à les insérer dans des espaces neufs concerne tous les objets. Elle est dite « clunisienne » pour le mobilier, en un hommage ironique à Du Sommerard. Quelques fragments du passé insérés dans un objet neuf, communiquent à l'ensemble, comme des reliques, un caractère unique et une authenticité. Les factures d'antiquaires et de tapissiers montrent qu'ils fabriquent un meuble à partir de portes anciennes ou de pieds anciens, une tenture à partir de bribes d'une tapisserie ancienne, un vase à partir de quelques bris³⁸... La pratique s'étend vite, revendiquée par quantité d'artisans qui, comme Eymonaud, annoncent faire la « Reconstruction avec des vieux fragments de meubles anciens pour amateurs³⁹ ». Point ici de faux mais un nouveau pouvoir accordé à ces fragments du passé. Ces créations fonctionnent comme des romans historiques qui se diffusent au même moment : un fragment de réel fait fonctionner un ensemble fictionnel. Écho aux reliques et traces de l'intime, ces fragments du passé fonctionnent d'autant mieux qu'ils sont d'infimes traces de mondes révolus.

| Jouets et souvenirs |

Dans ces espaces privés peuplés de réductions et de fragments, les jouets tiennent une place centrale. Si leur sacre remonte au XVIII^e siècle, ils se multiplient au XIX^e siècle comme modèles réduits du monde matériel des adultes. Une logique propédeutique est à l'œuvre pour tout le monde de l'enfance qui porte la bourgeoisie à habiller ses enfants avec des réductions de robe et d'accessoires,

34. BNF, Fonds Boban, Naf 21477, lettres n° 214 et n° 215 du comte de Limur, dans le Morbihan, non datées (vers 1872-1874).

35. Paul Eudel, *L'Hôtel Drouot en 1881*, Paris, Charpentier, 1882, p. 128 et s.

36. Jules Claretie, *La vie à Paris*, Paris, Victor Havard, 1881, « Château de Montal », p. 147 et p. 48-49.

37. *Id.*, p. 144-147.

38. Voir outre le fonds Eugène Boban, les archives du médecin parisien et amateur Richelot, AN, Fonds Richelot, AB/XIX/4226.

39. Facture d'Eymonaud, vers 1900 dans AN, Fonds Richelot, AB/XIX/4226, dossier n° 1.

de l'ombrelle au sac à main, ou avec des réductions d'uniformes militaires. Et ce monde miniature construit la différence des sexes. Pour les garçons, les jouets doivent apprendre la vie « du dehors » : soldats et machines militaires mais aussi dès les années 1830, bateaux et trains à vapeur qui appellent des morceaux entiers de territoires en réduction. Les réductions de machines fonctionnent à la vapeur puis à l'aide de moteurs électriques à partir des années 1870 : les garçons apprennent ainsi ensemble l'industrie et l'aventure. Plus pédagogiques, se multiplient les jouets techniques : boîte du « petit chimiste », du « petit électricien », du « petit mécanicien »... qui doivent familiariser les enfants avec ces disciplines, masculines, qui peuvent être transposées à l'industrie⁴⁰. Pour les filles, les jouets célèbrent à rebours l'intimité. Les poupées, plus réalistes grâce au caoutchouc, avec leurs accessoires et leurs éléments de garde-robe, promeuvent à la fois la maternité et le jeu des apparences mondaines avec ses changements incessants de tenues⁴¹. Les dînettes avec leurs centaines de pièces apprennent à ranger et les machines à coudre miniaturisées à se faire maîtresse de maison, c'est-à-dire à régner sur le monde des objets par le truchement des domestiques⁴². La distinction sociale demeure : dans la bourgeoisie, les objets sont faits d'étoffes luxueuses, de faïence voire de porcelaine, d'acier... et non de simulacres en bois ou en tôle peinte réservés aux classes populaires. Purs simulacres d'un côté et réductions de réductions, à la manière des robes de poupées qui imitent celles des petites filles qui elles-mêmes imitent celles des adultes... Jouets et objets adultes se confondent : rien de surprenant à ce que les mêmes fabricants produisent dînettes et vaisselles, vêtements de poupées et de petites filles. Les jouets proposent l'expérience d'une emprise sur le monde des choses en même temps qu'une orthopédie des corps.

Un dispositif condense ces mondes en miniatures : la maison de poupées. Présente depuis la Renaissance dans la haute société, elle se généralise en bourgeoisie à partir des années 1830. Étui d'étuis, elle apprend à décorer, à ranger et à placer les objets, familiarisant ainsi les jeunes filles avec les partitions entre masculin et féminin, entre public et intime. Ces intérieurs miniatures sont ainsi garnis non seulement de dizaines de meubles qui sont parfois des publicités pour les maisons d'ébénisterie mais aussi de morceaux du décor de l'appartement – papiers peints, tentures, tapisseries... D'où les étranges jeux d'échelles qui font cohabiter meubles en réduction et fragments de motifs taille réelle. Les bouquets de fleurs, les portraits en microphotographie ou les réductions de statuettes célèbrent et fabriquent la méticulosité des doigts des jeunes filles de bonne famille. Dans ces espaces réduits, se rejoue comme une mise en abîme, la réduction des objets. Les maisons de poupées deviennent ainsi pour les jeunes filles des boîtes à souvenirs, souvenirs de l'enfance mais aussi, de réductions en réductions, souvenirs de souvenirs. Conservées après la fin de l'enfance, elles servent à transmettre au sein des familles des souvenirs et la culture du souvenir (Fig. 5).

40. Voir Deborah Jaffé, *The History of Toys, from Spinning Tops to Robots*, Londres, Sutton Publishing, 2006.

41. Voir Alain Corbin, *Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande Guerre*, t. IV, Paris, Seuil, 1997, p. 444 et les objets conservés dans les Dépôts des dessins et modèles de fabrique déposés aux Archives de Paris (par exemple, AP, B. L. Martin, dépôt n° 2525 du 25 janv. 1868 ; Bru Jeune, dépôt n° 2706 du 2 déc. 1868 ; Bru Jeune, dépôt n° 3164 du 1^{er} août 1873. Bru Jeune dépose plus de dix modèles entre 1868 et 1880). Voir Charles Baudelaire, « La morale du joujou » (1853), dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p. 618 et s.

42. *Dînettes françaises en faïence, XIX^e-XX^e siècles*. Collection Yseult Bouriez, Paris, Éditions du Cercle d'art, 2006.



Fig. 5. Salon de maison de poupées avec ameublements et miniatures, fabrication parisienne, vers 1875, collection privée.

Ce lien entre jouets, souvenirs et intimité fait que les collectionneurs aristocrates entretiennent la confusion entre *bimbelot* et *bibelot*, assimilant de façon péjorative bibelots à collectionner et jouets d'enfants⁴³. Mais de fait les deux se confondent, par leurs formes comme par leur nature, comme supports privilégiés du souvenir. Le développement d'un marché de jouets anciens dans les années 1860 le confirme. Au-delà de grands collectionneurs et de grandes collectionneuses comme la comédienne Agar⁴⁴, toute la bourgeoisie accumule des jouets comme autant de souvenirs absolus de l'âge d'or fantasmé de l'enfance. Interrogé sur ses désirs, le banquier Moïse-Polydore Millaud peut ainsi répondre en 1879 qu'il a cherché longtemps un :

« tableau-horloge, comme on en voit partout, et principalement dans le passage Colbert... ou Vivienne... Un tableau-horloge représentant un hameau avec une église et son clocher... [...] Et dans ce clocher une montre [...]. Il comportait en outre, au bas du village, une voie de chemin de fer sur laquelle était engagée une locomotive... et, tout à fait en bas, au premier plan, une mer en toile verte, supportant un navire [...]. Toutes ces choses étaient mises en activité par un mouvement caché dans un coin du cadre [...]. La locomotive s'ébranlait sur ses rails en sifflant... la mer s'agitait avec furie... le brick s'enfonçait dans les vagues pour reparaître un instant après. [...] Lorsque je fus arrivé à la fortune, j'achetai mon tableau-horloge, le tableau de mes rêves. Longtemps on a pu le voir dans mon salon, à la place d'honneur, entre un Meissonier et un Picou. [...] Les railleries ne me manquèrent pas pendant les premiers jours. Je tins bon, j'avais la religion du souvenir.

Contraint à le reléguer dans sa chambre, il conclut :

Il y est encore, au-dessus de mon lit ; il y restera tant que je vivrai... Et

43. De nombreux dictionnaires entretiennent longtemps la confusion entre les deux termes (voir par exemple le *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Firmin Didot frères, 1835).

44. Voir Paul Eudel, *Collections et collectionneurs*, Paris, Charpentier, 1885, « Les Jouets de M^{me} Agar », p. 65 et s.

lorsque je veux me procurer la vision des jours d'autrefois, je le remonte. Tout s'ébranle... [...] Je suis heureux ! »⁴⁵

À la manière de la luge de *Citizen Kane*, locomotives et poupées deviennent par excellence les objets du souvenir, comme si le temps passant et les souvenirs s'éloignant, les objets devaient rapetisser (Fig. 6).

La vie bourgeoise depuis ses intérieurs apparaît comme faite d'une myriade de réductions, miniatures et fragments. Cette pulvérisation des décors tient à la confiance nouvelle dans le monde des objets pour édifier et construire l'individu, transmettre des valeurs et des gestes, et construire un rapport au passé au fondement de la culture bourgeoise. Car à bien y regarder, ces menus objets qu'ils s'agissent de souvenirs intimes comme de bibelots, de portraits comme d'antiquités, et jusqu'aux réductions « artistiques », sont là pour construire une relation intime au passé et à l'histoire. L'anamnèse qu'ils proposent est une double conquête : celle de sa propre histoire et celle de l'histoire collective – y compris des histoires collectives exotiques – ramenée à l'échelle intime et ainsi domestiquée.

Ces systèmes d'objets associent pour longtemps souvenirs et objets de petite taille. Le xx^e siècle est en ce sens celui de la généralisation de ces fragments et bibelots dans toutes les classes sociales et les condamnations répétées du mouvement moderne sous toutes ses formes n'y changent rien. Un espace habité est avant tout un espace peuplé de ces menus objets et si la distinction demeure, c'est sur le prix des objets, sur leur rareté ou sur la qualité des récits qu'ils portent, plus sur leur nature ou les pratiques qu'ils appellent.



Fig. 6. [Anonyme], Tableau horloge, dit aussi « Tableau à surprises », vers 1860, diorama miniature en peinture à l'huile, papier mâché, bois et métal, avec lac de montage, pont et train circulant, Paris, L'Adresse Musée de La Poste © L'Adresse Musée de La Poste, Paris.

45. Charles Monselet, *Le Petit Paris*, Paris, A. Dentu, 1879, p. 262-264.

| « Voir le grand dans le petit », enjeux mémoriels de la maquette d'architecture : le cas de Rome à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle |

Manuel Royo

Il existe au début du XX^e siècle, une petite série de maquettes urbaines de Rome antique. Elles sont dues à Giuseppe Marcelliani, Paul Bigot et plus tard Italo Gismondi et viennent concurrencer les nombreux modèles réduits de ruines qui sont connus dès le XVIII^e siècle et qui circulent comme les *vedute* ou les compositions d'antiques parmi les amateurs et les voyageurs du Grand Tour². Ces maquettes d'ensembles monumentaux antiques représentent un cas particulier face aux plans reliefs urbains apparus au XVI^e siècle³ et dont témoigne, au XVII^e en France, la collection des places fortes du royaume commandée par Louis XIV⁴. Toutes cependant, outre leurs fonctions pédagogique, artistique, ou politique, expriment le désir de pérenniser le souvenir et les valeurs attachés à l'origine et à la nature même des monuments figurés.

| Donner un théâtre à l'Histoire |

Ces objets qui mettent en scène, au sens propre, le théâtre de l'Histoire, sont fondamentalement des « lieux de mémoire » et suivent les modalités – fonctionnelle, matérielle et symbolique – dont Pierre Nora accompagne la définition⁵. L'usage de ces reliefs le prouve. Quand entre 1905 et 1910 le sculpteur Giuseppe Marcelliani réalise un modèle réduit en terre cuite du centre monumental de Rome antique, cette reconstitution est exposée dans son atelier non loin des ruines du Forum romain⁶. Contre un droit d'entrée, les touristes peuvent comparer les vestiges des monuments qu'ils viennent d'admirer à ce qu'ils devaient être avant leur destruction⁷. La maquette de Paul Bigot, qui reconstitue les deux tiers de la Ville antique, a la même vocation commémorative. Différentes versions, entre 1904 et la mort de l'artiste en 1942, sont présentées dans des expositions et des musées : ses plans-reliefs se retrouvent à l'exposition archéologique de Rome en 1911⁸ qui célèbre le jubilé de la jeune monarchie italienne⁹ ; à Paris, au Salon des Artistes français, la même année ; à Barcelone en 1917 ; au musée de Philadelphie vers

1. Shen Fu, *Récits au fil inconstant des Jours*.

2. Françoise Lecocq, « Les premières maquettes de Rome. L'exemple des modèles réduits en liège de Carl et Georg May dans les collections européennes aux XVIII^e-XIX^e siècles », dans Olivier Desbordes et Philippe Fleury (éd.), *Roma Illustrata*, Caen, PUC, p. 227-260.

3. Sabine Frommel et Raphaël Tassin (dir.), *Les maquettes d'architecture : fonction et évolution d'un instrument de conception et de réalisation*, Paris, Picard, 2015.

4. Nicolas Faucherre,

5. Pierre Nora, *Les lieux de mémoire – 1. La République, la nation, les France*, Paris, Quarto Gallimard, 1997 (2^e éd.), introduction.

6. Paola Ciancio-Rossetto, « La Roma di coccio di Giuseppe Marcelliani », *Bollettino dei musei comunali di Roma*, 1990, n° 4, p. 11-16 ; Anna Pasqualini, « L'antiquaria di gesso : passato e futuro del museo della civiltà romana », *Mediterraneo antico*, 2006, ix, 2, p. 9 ; Victor Plahte Tschudi, « Italo Gismondi's Model of Rome », *JSAH*, 2012, 71, n° 3, p. 389.

7. Paola Ciancio Rossetto, « La reconstitution de Rome antique, du plan-relief de Bigot à celui de Gismondi », dans François Hinard et Manuel Royo (dir.), *Rome. L'espace urbain et ses représentations*, Paris, PUPS, 1992, p. 242.

8. Rodolfo Lanciani, *Catalogo della Mostra Archeologica nelle Terme di Diocleziano*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1911, p. 181.

9. Domenico Palombi, « Rome 1911. L'Exposition archéologique du cinquantenaire de l'Unité italienne », *Anabases*, 9, 2009, p. 71-99 ; Anna Pasqualini, *op. cit.*, p. 1-4.

1920, puis à nouveau à Paris en 1937 à l'exposition universelle¹⁰. L'un d'eux figure au quatrième étage de l'Institut d'Art, rue Michelet, à Paris, bâti par ce même architecte¹¹. L'œuvre n'a pas uniquement une valeur commémorative, mais une fonction pédagogique. Elle disparaîtra en 1968. Cependant, le plus célèbre des plans-reliefs de Rome antique, aujourd'hui exposé au musée de la civilisation romaine à l'EU¹², est dû à Italo Gismondi. Conçue pour concurrencer celle de Bigot, la maquette est le clou de l'exposition de 1937 qui célèbre le bimillénaire de la naissance d'Auguste et la « romanité augustéenne »¹³. Elle sert aussi à évoquer *in absentia* la grandeur des vestiges que les aménagements urbains de Mussolini contribuent largement à défigurer au même moment¹⁴.

| Échelles et point de vue |

La valeur mémorielle attachée aux modèles réduits, prend dans ces cas-là un caractère singulier qui tient à la matérialité des œuvres, à leur accessibilité et à leurs représentations. Même s'il ne s'agit pas des monuments eux-mêmes, mais uniquement de leurs représentations « idéales », le volume et la place qu'occupent ces plans-reliefs sont paradoxalement imposants et remettent en question la notion de « modèles réduits ». Ces épures ou ces prévisualisations à petite échelle de programmes de construction, n'ont pas en effet a priori de vocation commémorative ni monumentale. Elles ne sont que le support du travail de l'architecte ou de l'ingénieur tant dans la conception et l'étude fonctionnelle de ses projets que dans le cadre d'appels d'offre, où en tant que « représentations », elles deviennent des instruments de séduction à destination des maîtres d'ouvrage. Le relief de Giuseppe Marcelliani mesure un peu moins d'une cinquantaine de m², ceux de Paul Bigot et d'Italo Gismondi, respectivement 75 et un peu plus de 200 m². C'est peu comparé aux 1 370 Ha environ enclos par la muraille d'Aurélien, mais trop déjà pour une perception immédiate. Tandis que nous pouvons embrasser du regard les maquettes de monuments isolés ou de petits ensembles architecturaux, l'échelle de celles-ci (1 :100 ; 1 :400 ; 1 :250) nous contraint à en faire le tour sans pouvoir jamais les saisir dans leur totalité. Pour y parvenir, nous recourons ordinairement aux gravures ou aux photographies qui, en les réduisant encore davantage, les rendent maîtrisables en même temps qu'elles en diffusent l'image. C'est sous la forme de cartes postales ou d'illustrations dans des revues et des magazines que nous connaissons habituellement ces œuvres, même depuis la généralisation de l'image animée. Ces vues, à la composition souvent recherchée, renforcent à leur tour le caractère

10. Deux sont encore visibles, l'une au Musée du Cinquantenaire à Bruxelles, l'autre à l'Université de Caen, où elles sont mises en valeur.

11. Simon Texier (dir.), *L'Institut d'art et d'archéologie, Paris 1932*, Paris, Picard, 2005.

12. Il s'agit d'un quartier modèle, conçu dès le milieu des années 1930 pour accueillir l'exposition universelle de Rome en 1942 et dont le nom est l'acronyme (Esposizione Universale di Roma).

13. Marcello Pallottino, « La Mostra Augustea della Romanità », *Capitolium*, XII, 1937, p. 525 et s. ; Quirino Giglioli, *Mostra Augustea della Romanità, Catalogo*, Rome, Colombo, 1937 ; Anna-Maria Liberati-Silverio, « La Mostra Augustea della Romanità », dans *Dalla Mostra al Museo*, Venise, Marsilio, 1983, p. 77-88 ; Carlo Pavia, *Roma antica, com'era : storia e tecnica costruttiva del grande plastico dell'urbe nel Museo della civiltà romana*, Rome, Gangemi, 2006, p. 210 et s. ; Victor Plachte Tschudi, *op. cit.*, p. 388 et s.

14. Antonio Cederna, *Mussolini urbanista, lo sventramento di Roma negli anni del consenso*, Bari, Laterza, 1979, p. 29 et s., p. 47 et s., p. 80 et s., p. 105 et s. ; Giuseppina Pisani-Sartorio, « Le plan-relief d'Italo Gismondi », dans *Rome, L'espace urbain et ses représentations, op. cit.*, p. 261.



Fig. 1. Paul Bigot devant sa maquette de Rome dans *L'illustration* du 12 août 1911, photographie.
 @ cliché Manuel Royo.

mémoriel de l'original en accentuant la valeur esthétique du modèle réduit¹⁵. La construction de ces images, combinant relevé cartographique et vision topographique¹⁶, diffère peu de celle des panoramas graphiques en vogue à la fin du XIX^e siècle¹⁷. À la suite des plans de Giambattista Nolli de 1748 et de Giuseppe Vasi en 1765, ces panoramas dessinent des « silhouettes » de la Rome contemporaine¹⁸, mais le suisse Jacob Bühlmann (1892)¹⁹ ou l'italien Giuseppe Gatteschi (1897/1924)²⁰ créent aussi des reconstitutions de la ville antique, à rapprocher des grands plans-reliefs contemporains.

Cette position particulière et relativement inconfortable du spectateur face aux maquettes elles-mêmes soulève différentes questions. En premier lieu celles, étroitement liées, de *l'échelle* et du *point de vue*. Idéalement, le spectateur paraît dominer les reliefs comme sur la très emblématique photographie de Paul Bigot devant sa création. Publié par *L'illustration* en 1911, le cliché accompagne un article de promotion du relief à l'occasion de l'exposition archéologique de Rome (Fig. 1). L'image d'un architecte face à la maquette de son œuvre est devenue depuis relativement courante. Elle illustre la capacité démiurgique de l'artiste²¹, le fantasme d'une « maîtrise symbolique et [la] métaphore de la possession et du pouvoir sur le monde, rêve de complétude et de domination²² ». L'architecte invite les visiteurs à partager avec lui une connaissance quasi exhaustive du site qu'il reproduit. Comme l'écrit Paul Bigot sur les nombreuses modifications de son œuvre depuis 1911 :

15. Sur les effets produits par les vues produites en cartes postales, voir l'article de Claire Barbillon dans le présent volume.

16. Louis Marin, « La ville dans sa carte et son portrait, propositions de recherches », *Les Cahiers de Fontenay*, 1983, n° 30-31, p. 20.

17. Erika Wicky, *Les paradoxes du détail. Voir, savoir, représenter à l'ère de la photographie*, Rennes, PUR, 2015, p. 135 et s.

18. Mario Gori Sassoli, « Vedute di Roma, disegni e gravure panoramiche della città dal XVI^e al XIX^e secolo », dans *Id* (dir.), *Rome éternelle. Dessins et gravures panoramiques du XVI^e au XIX^e siècle*, Rome, Europalia, 2000, p. 24 et s., p. 31.

19. Jacob Bühlmann, *Rom mit dem Triumphzuge Constantins im Jahre 312 : abgekürzte Beschreibung des Rundgemäldes ; mit 3 Orientierungstafeln*, Munich, 1892 ; Cécile Evers (dir.), *Da Pompei a Roma : l'antiquité redécouverte*, cat. exp., Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire, oct. 2003-fév. 2004, Gand, Snoeck, p. 48.

20. Giuseppe Gatteschi, *Restauro grafico del Monte Capitolino, Foro romano e monumenti circostanti nell'anno 300 dopo Cr.*, Rome, 1897 ; *Id*, *Restauri della Roma Imperiale, con gli stati attuali e il testo spiegativo in quattro lingue*, Rome, 1924.

21. François Chaslin, « Pas plus grosse qu'un jouet, la maquette d'architecture », *Monuments historiques*, 1986, n° 148, p. 70.

22. Christian Jacob, *L'empire des cartes, approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Fayard, 1992, p. 111.

« Ces réfections [...] ne sauraient dérouter ceux qui savent que la révélation des choses antiques évolue continuellement [...]. Il faut se consoler en constatant que *la plupart des ensembles sont présentement à peu près connus, tandis qu'il y a une soixantaine d'années toutes choses étaient brouillées. Les progrès auront été rapides.* »²³

Cette ambition d'exhaustivité n'est pas indépendante de la réduction d'échelle :

« Plus petite, la totalité de l'objet, dit *Claude Lévi Strauss*, apparaît moins redoutable ; du fait d'être quantitativement diminuée, elle nous semble qualitativement simplifiée. Plus exactement, cette transposition quantitative accroît et diversifie notre pouvoir sur un homologue de la chose ; à travers lui, celle-ci peut être saisie, soupesée dans la main, appréhendée d'un seul coup d'œil. À l'inverse de ce qui se passe quand nous cherchons à connaître une chose ou un être en taille réelle, dans le modèle réduit *la connaissance du tout précède celle des parties.* »²⁴

Cette globalité de la connaissance produit aussi un certain type d'images. À côté des vues zénithales des maquettes de Paul Bigot ou d'Italo Gismondi, une photographie de celle de Marcelliani, parue sur une double page de *Capitolium* en 1937 (Fig. 2), s'inspire ouvertement des :

« images médiévales d'une Rome circulaire vue en perspective par un œil qui pourtant n'avait encore jamais existé [et qui] inventaient à la fois le survol de la ville et le panorama qu'il rendait possible. Cette fiction muait déjà le spectateur médiéval en œil céleste. »²⁵



Fig. 2. Maquette de Rome par Giuseppe Marcelliani dans *Capitolium*, n° xii, 1937, photographie imprimée sur une double page. © cliché Manuel Royo.

23. Paul Bigot, *Rome antique au IV^e siècle après J.-C.*, Paris, Vincent & Fréal, 1942, p. 16 (c'est moi qui souligne).

24. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 38.

25. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, I, Arts de faire*, Paris, 10/18, 1980, p. 173 ; André Vauchez, « *Forma urbis*. Idées et images de Rome à l'époque médiévale », dans Stéphane Bourdin et al. (dir.), *La forme de la ville : de l'Antiquité à la Renaissance*, Rennes, PUR, 2015, p. 281-296.

Ces images nous font oublier qu'elles sont pourtant prises sous un angle particulier qui témoigne certes de contraintes matérielles mais surtout de références culturelles sous-jacentes. Le coup d'œil circulaire de J. Bühlmann depuis le Capitole (Fig. 3) rappelle l'entreprise inachevée d'Alberti²⁶ ainsi que certains panoramas modernes du milieu du XIX^e siècle²⁷. Cependant les vues à vol d'oiseau des reliefs ne suivent pas la perspective ordinaire des panoramas de la Rome moderne ou contemporaine. Sur ces derniers, la Ville est très souvent dessinée depuis le Nord ou le Janicule, comme la découvrent les voyageurs²⁸. Au contraire, les plans-reliefs sont photographiés de façon à y voir le plus de monuments antiques possibles ou, à défaut, les plus « remarquables » : le Forum, les palais impériaux, le Colisée, le *Circus Maximus*, les grands thermes. Ces photographies font ainsi de l'*Vrbs* un paysage mémoriel²⁹, où les monuments servent de supports à un processus de cristallisation et de remémoration de « la Rome de nos études ». Cet espace reste cependant muet, sauf chez Paul Bigot, qui non content de légender ses vues (Fig. 4), propose un guide de visite dont le commentaire périégétique est prétexte à un récit historique sur tout ce que le relief ne peut montrer.

| Construction d'un paysage culturel et place du référent |

Si ces reliefs mettent en scène un paysage culturel, résultat d'une construction intellectuelle, la différence avec les reconstitutions graphiques antérieures, de Giacomo Lauro, Mario Cartaro, Pirro Ligorio, voire avec la *Rometta* de la Villa d'Este du même Ligorio³⁰, réside davantage dans le médium utilisé (gravures, dessins...) que dans la vision et les intentions des artistes. Qu'en est-il alors de la *vérité de ces représentations* et de la *place du référent* « véritable » ? La question est d'autant plus importante qu'il s'agit de reconstitutions et non de la reproduction de vestiges existants comme avec les maquettes du XVIII^e ou celle de Pompéi au milieu du XIX^e siècle³¹. Cependant, définir la position du spectateur au préalable est indispensable. Si la maquette nécessite une certaine distance pour être intelligible, elle ne devient lisible qu'en s'approchant, lorsqu'elle « se met à délivrer des éléments discrets de signification visibles – des éléments discernables en tant que *signes* », autrement dit dans « l'émergence des détails³² ». De surcroît, comme une vision d'ensemble est souvent difficile, les clichés offrent des points de vue déjà « rapprochés », incitant à s'attacher aux détails. Le mouvement d'aller et retour du regard du spectateur entre le proche et le lointain matérialise :

26. Martine Furno et Mario Carpo (éd.), *L. B. Alberti, Descriptio urbis Romae*, Genève, Droz, 2000.

27. Rome, Archivio capitolino n° 22032 (11), 1826 ; Cart. XIII, 62, 1825 ? ; Valentin Kockel, « Gismondi panoramista ? », dans Feodora Filippi (dir.), *Ricostruire l'Antico prima del virtuale, Italo Gismondi, un architetto per l'archeologia (1887-1974)*, Rome, Quasar, 2007, p. 272 et s. sur l'influence de Bühlmann et des panoramas antérieurs sur Gismondi.

28. Mario Gori Sassoli, *op. cit.*, p. 21-24.

29. Christian Jacob, « Voyage dans le Musée. Un itinéraire archéologique dans la culture grecque », dans Jean Davallon (dir.), *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers, la mise en exposition*, Paris, Centre Georges Pompidou-CCL, Alors 10, 1986 p. 35 et s. ; Manuel Royo « Vacances romaines, Roma in cartolina », *EDOS*, 1994, n° 9, p. 4-9.

30. Marcello Fagiolo, *Roma antica*, Lecce, Capone, 1991, s. p.

31. Valentin Kockel, « Rom über die Alpen tragen. Korkmodelle antiker Architektur im 18. und 19. Jahrhundert », dans Werner Helmlinger et Valentin Kockel (dir.), *Rom über die Alpen tragen. Fürsten sammeln antike Architektur : Die Aschaffenburg Korkmodelle*, cat. exp., Munich, mars-mai 1993, Munich, Landshut-Ergolding, 1993, p. 11 et s.

32. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, p. 22 (au sens d'indice, en référence ici à Alberti).



Fig. 3. Extrait du panorama de Rome à l'époque de Constantin, collection privée. © cliché Manuel Royo.

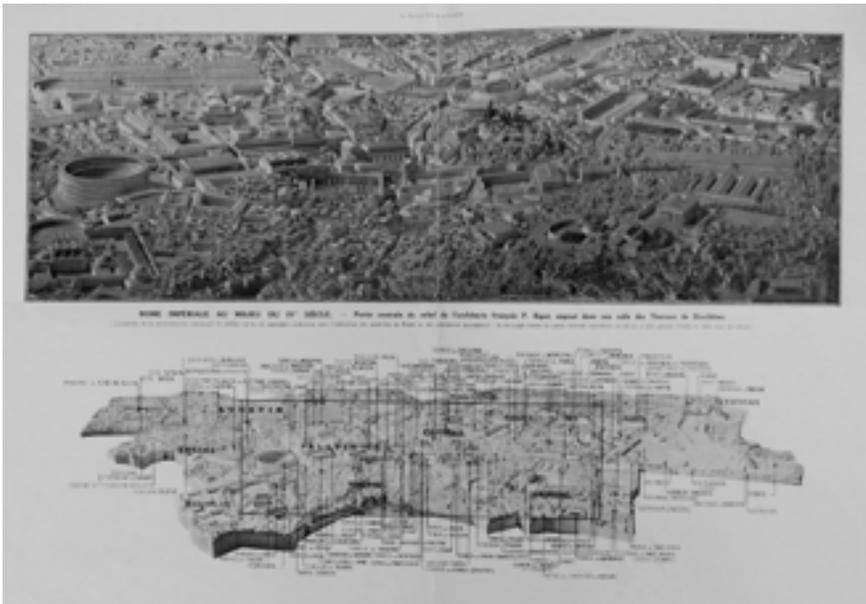


Fig. 4. Maquette de Rome par Paul Bigot dans *L'illustration* du 12 août 1911, photographie. © cliché Manuel Royo.

« L'opération paradoxale qui s'approche pour mieux couper et coupe pour mieux faire le tout, comme si « tout » n'existait qu'en parcelles pourvu qu'elles soient sommables. »³³

Ce va-et-vient crée un entre-deux propice au développement d'un discours historique, fondé sur l'abondance et la précision des détails qui fonctionnent comme autant de confirmations d'une évidence factuelle³⁴ et nous confrontent au choix de la bonne distance³⁵. Le processus est le même avec les panoramas du XIX^e siècle où les détails « indiciels » jouent un rôle aussi important que le sujet des tableaux dans le processus de commémoration³⁶.

Mais paradoxalement plus nombreux et précis seront les détails, plus l'artefact paraîtra garantir la « véricité » du référent « réel » et non, à l'inverse, témoigner de la qualité de la représentation. Comme le soulignait Louis Marin :

« L'image représentative peut alors avoir la prétention de signifier le monde qu'elle imite "exactement" et de substituer à sa réalité le signe figuratif qui vaudra pour elle, totalement et sans résidu. Par suite, dans le discours de la représentation qui se tient depuis la Renaissance dans les signes du langage et dans les figures du regard, peuvent se formuler les exigences d'une vérité universelle, adéquation parfaite des signes, des figures, des choses et des idées. »³⁷

| « Jouissance de la simulation microscopique » et disparition du référent |

Qu'il s'agisse d'une reconstitution – c'est-à-dire de la substitution aux vestiges visibles de leur prétendue forme première – loin de ruiner « l'effet de réel » ainsi produit, l'accroît au contraire en faisant de l'artefact le seul objet réel, plus réel que le réel. Que Rome antique n'existe plus que sous forme de vestiges conforte paradoxalement l'impression d'authenticité de la reconstitution. C'est moins Rome telle qu'elle était que l'on admire que Rome telle qu'elle devait être, selon un processus que Jean Baudrillard qualifie de « précession des simulacres » :

« On [...] voit ce que le réel n'a jamais été (mais « comme si vous y étiez »), sans la distance qui fait l'espace perspectif et notre vision en profondeur (mais « plus vrai que nature »). Jouissance de la simulation microscopique qui fait passer le réel dans l'hyperréel. »³⁸

Celle-ci s'accompagne de la disparition du référent :

« Plus apparaît à l'évidence [...] ce par quoi toute chose échappe à la représentation, échappe à son propre double et à sa ressemblance. [...] Quand un objet est exactement semblable à un autre, il ne l'est pas exactement, il l'est un peu plus. »³⁹

Or, ces mêmes *détails* assurent la transformation de ces représentations en « lieux de mémoire ». Pour Pierre Nora, ceux-ci :

33. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 274.

34. Roland Barthes, « Le discours de l'histoire », *Social Science Information-Information sur les sciences sociales*, 1967, n° 6, p. 73-74.

35. Roland Barthes, « L'Effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89 ; Erika Wicky, *op. cit.*, p. 145 et s. ; 202 et s.

36. Erika Wicky, *op. cit.*, p. 12 ; 180 et s.

37. Louis Marin, *Utopiques, jeux d'espaces*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 264 et s.

38. Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 49.

39. Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 159.

« sont leur propre référent, signes qui ne renvoient qu'à soi, signes à l'état pur. Non qu'ils soient sans contenu, sans présence physique et sans histoire ; bien au contraire. Mais ce qui en fait des lieux de mémoire est ce par quoi, précisément, ils échappent à l'histoire. [...] En ce sens le lieu de mémoire est un lieu double ; un lieu d'excès clos sur lui-même, fermé sur son identité et ramassé sur son nom, mais constamment ouvert sur l'étendue de ses significations. »⁴⁰

Il ne s'agit pas là de nier toute valeur historiographique ou historique à ces représentations de Rome, mais au contraire de les envisager au-delà de leur historicité et de leur prétendu rapport d'analogie avec un original dont elles ne seraient qu'une réduction⁴¹.

Les sources qu'elles invoquent sont en effet moins objectives qu'il n'y paraît. L'archéologie, dont les auteurs exploitent les découvertes, substitue aux états de la fouille des documents qui témoignent seuls de leur existence et ce n'est qu'à l'issue d'un travail d'interprétation que surgit une image du passé qui n'est pas l'exacte réalité de ce passé mais son image plus ou moins « vraisemblable ». De même, les maquettes de Paul Bigot et d'Italo Gismondi sont traversées par les débats architecturaux de leur temps, s'agissant des conceptions urbanistiques⁴² comme dans le détail même des réalisations. Paul Bigot, sensible aux problématiques d'organisation et de réseau, invente ainsi une *via septimiana* sans autre justification que « rationnelle⁴³ ». Les grands monuments connus et quelques quartiers mis à part, il fallait « nécessairement ou compléter par la couleur locale [...] ou ne rien faire⁴⁴ ». Ces lacunes sont alors traitées sous forme de « projet d'architecture » portant la marque des conceptions architecturales du temps⁴⁵. Enfin, la chronologie et la coexistence de certains bâtiments sont parfois mises à mal. Ces maquettes retrouvent là le sens premier de « modèle », c'est-à-dire non la représentation réduite d'un objet existant mais la projection d'une vision ou d'un projet architectural. Elles acquièrent ainsi une véritable dimension artistique en donnant à l'*Vrbs* une « doublure intelligible », la « ramenant à des signes opérables, autrement dit à des systèmes d'équivalence entre des valeurs intellectuelles et sensibles, des séries d'objets hétérogènes⁴⁶ ». En ce sens aussi, ces modèles sont des « lieux d'excès », clos sur eux-mêmes comme un microcosme en même temps que dominés par l'imaginaire du nom auquel ils s'identifient. Là aussi s'expose une jouissance plastique qui ne s'arrête pas au fantasme de la maîtrise totale d'un macrocosme par sa réduction en un microcosme mais naît aussi de la transformation de l'imaginaire en objet concret. « Le mot », écrit Gaston Bachelard⁴⁷, « est un bourgeon qui tente une ramille » et celui de Rome est en l'occurrence particulièrement évocateur⁴⁸.

40. Pierre Nora, *op. cit.*, p. 42 et s.

41. Élie During, « Le monde doit être maquetisé », dans David Zerbib (dir.), *In Octavo*, Dijon, Les Presses du Réel, 2015, p. 27 ; 41.

42. Pierre Pinon, « Le plan relief de la Rome antique de Paul Bigot », *Monumental* (Maquettes d'architecture), 1998, n° 21, p. 27 et s. ; Victor Plahte Tschudi, *op. cit.*, p. 392.

43. Manuel Royo, *Rome et l'Architecte, Conception et esthétique du plan-relief de Paul Bigot*, Caen, PUC, 2006, p. 161-164.

44. Paul Bigot, *op. cit.*, p. 11 ; Victor Plahte Tschudi, *op. cit.*, p. 392.

45. Pierre Pinon, « De la cité antique à la ville industrielle. La naissance de l'urbanisme », dans François Hinard et Manuel Royo (dir.), *op. cit.*, p. 185-199.

46. Élie During, *op. cit.*, p. 40.

47. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1984 (rééd.), p. 16.

48. Jacques Roudaut, *Les villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Hatier, 1990, p. 114 ; Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture* (1930), Pierre Cotet, René Lainé et Johanna Stute-Cadiot (trad.), Paris, 1995, PUF, p. 10-11.

Pour Michel de Certeau :

« la ville-panorama est un simulacre « théorique » (c'est-à-dire visuel), en somme un tableau qui a pour condition de possibilité un oubli et une méconnaissance des pratiques. »⁴⁹

L'idée est éloquemment illustrée par l'absence de structure du relief de Giuseppe Marcelliani qui n'imagine pas un instant une cité habitée ni habitable mais uniquement la juxtaposition de grands monuments publics, reproduits à des échelles approximatives⁵⁰.

Si ces reliefs historiques sont à eux-mêmes leur propre contexte, ils créent aussi un horizon temporel artificiel (le IV^e siècle ap. J.-C., « apogée de l'Empire », qui, dans une conception vitaliste de l'Histoire, précède de peu son déclin⁵¹). Cette plasticité les met *volens, nolens*, au service d'une vision politique et idéologique du concept assez suspect de « romanité⁵² ». Ils servent à corriger l'image des destructions et de l'urbanisation sauvage de la nouvelle capitale de l'Italie entre 1870 et 1938. Ils substituent à cet immense chantier un espace virtuel quasi intemporel et infrangible, dans lequel s'efface l'écart entre le réel et l'imagination. Les expositions fascistes de projets urbains en tirent alors profit mêlant aux maquettes de ces programmes les reconstitutions de monuments antiques⁵³.

« Photographiée[s] *in situ* dans le cabinet ou l'atelier, l[es] maquette[s] retrouve[nt] finalement [leur] destination première, qui est aussi [leur] fonction et [leur] signification la plus pauvre : celle d'un simple outil de communication. »⁵⁴

La Rome figurée est une utopie/uchronie urbaine lors même qu'elle prétend s'inscrire dans le temps et l'espace. Les plans-reliefs de l'*Vrbs* « apportent à la fiction du passé [...] la caution de [leur] matérialité et de [leur] visibilité⁵⁵ ». Contempler la grandeur passée magnifie alors l'image qu'on veut avoir du présent, qui n'apparaît plus qu'au travers du filtre de la miniature.

49. Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 173.

50. Paola Ciancio-Rossetto, *op. cit.*, p. 14-15.

51. Manuel Royo, *op. cit.*, p. 86 et s.

52. Lorenzo Quilici, « Romanità e civiltà romana », dans *Dalla Mostra al Museo*, Venise, Marsilio, 1983, p. 17 et s.

53. Manuel Royo, « Une nouveauté du xx^e siècle ? Maquettes de Rome et perception « paysagère » de Histoire », *Histoire de l'art*, 2009, vol. 65, 2009, p. 10.

54. Élie During, *op. cit.*, p. 26.

55. Marc Guillaume, « Mémoires de villes », *Traverses (L'Archive)*, 1986, n° 36, p. 138.

| Le paradoxe de la monumentalité en format réduit : la statuaire monumentale publique et la carte postale |

Claire Barbillon

Quoi de commun, au premier abord, entre le monument public sculpté, repère signalétique dans l'espace urbain, de taille nécessairement imposante, et la carte postale, rectangle de carton rigide de 9 cm sur 14, pesant entre 3 et 5 g ? Plus qu'il n'y paraît. Tout d'abord, une concomitance, un « âge d'or » inscrit dans une chronologie comparable. Comme l'ont montré les travaux des historiens, puis des historiens de l'art¹, le dernier tiers du XIX^e siècle et les années qui précèdent la guerre de 1914-1918 constituent l'apogée de la « statuomanie », période poursuivie, en ce qui concerne les monuments aux morts, pendant la décennie des années 1920. Quant à la carte postale, apparue à Vienne en 1870, elle se répand rapidement dans toute l'Europe. La carte postale illustrée naît en 1889, à l'occasion de l'Exposition universelle. En 1894, l'invention et le développement de la phototypie servent une production massive : 50 millions de cartes postales sont éditées en 1900, 123 millions en 1910. Développement quantitatif impressionnant, et parallèle donc, de deux types d'objets accessibles au plus grand nombre, dans la mesure où le propre du monument sculpté est qu'il se donne à voir à l'ensemble de la population, gratuitement, dans l'espace urbain, et que la carte postale est, dès son origine, un objet de très faible coût, partant très populaire. Il n'est pas indifférent en outre de remarquer que la statuaire publique relève d'un art et d'une esthétique du multiple, grâce au développement de l'édition, notamment en fonte de fer², et que cette démultiplication des exemplaires peut, naturellement sous certaines réserves, être mise en rapport avec la diffusion en nombre des cartes. Mais la rencontre entre la carte postale et le monument public sculpté ne se limite pas au développement parallèle inflationniste et à la visibilité maximale de ces deux *media*.

Ce qui retient notre attention ici est le croisement de ces deux types de production d'œuvres par le biais de la carte postale représentant la statuaire monumentale publique³. Il est vrai que tout ou presque, dans le décor urbain, a pu faire l'objet d'une carte postale au tournant des XIX^e et XX^e siècles : mairies, églises, rues, jardins publics... l'inflation de la carte atteignit même ce qu'on pourrait appeler l'insignifiance patrimoniale. Presque aucun ouvrage de sculpture mis en place dans l'espace public n'échappa à la reproduction et à la diffusion par ce canal : le moindre buste en hommage au grand homme du canton, le monument aux morts, la fontaine, les statues décoratives du jardin public... Une

1. L'article fondateur en la matière est dû en effet au regretté Maurice Agulhon : « La «statuomanie» et l'histoire », *Ethnologie française*, 1978, n° 213, mars-sept 1978, p. 145-172, article repris dans *Histoire vagabonde* I, Gallimard, 1988, et précédé, en 1975, par un autre article publié dans la même revue, mettant en place le cadre de sa problématique : « Imagerie civique et décor urbain », *Ethnologie Française*, V, 1975, p. 33-57. Vingt ans après, l'auteur propose un bilan des acquis de son article de 1978 et le complète : « Nouveau propos sur les statues des «grands hommes» au XIX^e siècle », *Romantisme*, 1998, n° 100, p. 11-16.

2. Elle culmine avec la diffusion, sur l'ensemble du territoire, de « poilus » dûs notamment à des sculpteurs à la notoriété inversement proportionnelle à la multiplication de leurs œuvres dans les communes de France : Camus, Bénet, Pourquet...

3. La présente contribution prolonge une réflexion entamée avec Catherine Chevillot lors d'un colloque organisé en mai 2003 par le Centre Méditerranéen de Recherches sur les Relations entre les Arts, Université de Provence, Aix-en-Provence, publiée sous le titre : « Du souvenir local à l'histoire de l'art, la statuaire publique à travers la carte postale », dans Étienne Jollet et Claude Massu (dir.), *Les images du monument de la Renaissance à nos jours*, Aix-Marseille, Presses universitaires de Provence, 2012.

des traces de cet imposant corpus, précieux recours pour le chercheur, consiste en une collection privée, celle de M^{me} France Debuissou, composée d'environ 30 000 cartes exclusivement consacrées à la statuaire monumentale publique⁴.

Notre propos, dans l'optique de la réflexion collective suscitée ici, consiste à nous interroger sur la manière dont la carte postale de statuaire publique, dans la modestie de son format et les contraintes de sa standardisation, menace ou occulte la monumentalité, à moins qu'elle ne la serve, la prolonge ou l'amplifie.

Au xix^e siècle plus encore qu'en toute autre période de l'histoire de France, une ville s'enorgueillit d'un monument à son grand homme. L'érection de cet hommage de pierre, de marbre ou de bronze est un mode d'appropriation du héros du passé par les habitants du présent. Les rituels de l'inauguration rendent compte à eux seuls de l'importance accordée à la figure emblématique du statufié, qui rassemble en même temps qu'il donne sens à l'hommage collectif. Une liturgie laïque est à l'œuvre, transgénérationnelle en même temps qu'incarnée dans toutes les couches sociales de la collectivité. Les cartes postales sont d'abord un prolongement de cette identification des habitants d'une ville à leur héros. La multiplication des cartes réalisées à partir d'un même monument déploie différentes facettes de cette fierté, signe d'appropriation en même temps que d'appartenance. Mais elle révèle aussi la limite du support bidimensionnel et du point de vue unique. Ces différents facteurs interviennent dans la production de cartes postales diversifiées en relation avec un même monument. Il arrive très souvent que plus de dix cartes postales du même monument soient éditées, sans que cette abondance d'images « en petit » ait forcément de lien avec le caractère imposant du monument ou le nombre de ses figures sculptées. Cette quantité peut avoisiner 25 ou 30 cartes et, au risque de faire un inventaire à la Prévert, M^{me} Debuissou signale que, dans sa collection, et dans le domaine des monuments aux Grands Hommes, la palme revient à De Boigne à Chambéry (par Victor Sappey), Cambronne à Nantes (par Jean-Baptiste De Bay), Desrousseaux à Lille (par Eugène Deplechin), Jules Ferry, à Saint-Dié (par Antonin Mercié), Fromentin à La Rochelle (par Ernest Dubois), Henri IV à Pau (par Raggi et Etex), Jeanne d'Arc à Orléans (par Denis Foyatier), Jeanne Hachette à Beauvais (par Vital-Dubray), Kléber à Strasbourg (par Philippe Grass), Louis XV à Reims (par Pierre Cartellier), Napoléon à Cherbourg (par Armand Le Vél), Alexis Piron à Dijon (par Eugène Piron), Riquet à Béziers (par Pierre-Jean David d'Angers), Thiers à Nancy (par Ernest-Charles Guilbert), Villebois-Mareuil à Nantes (par Raoul Verlet), Vercingétorix à Clermont-Ferrand (par Auguste Bartholdi).

L'exemple du Jean Bart⁵ de David d'Angers, érigé à Dunkerque, est, parmi bien d'autres, hautement représentatif. Considérons trois cartes (Fig. 1-3), qui proposent trois vues du monument, principalement différenciées par la distance prise par rapport à l'œuvre. La plus « classique » présente l'effigie sculptée et son socle, avec une

4. Dès avant l'ouverture du musée d'Orsay en 1986, Anne Pinget, conservateur chargé des sculptures, découvrit la collection de cartes postales de France Debuissou consacrée à la statuaire monumentale publique et mit en évidence l'immense intérêt documentaire d'un tel ensemble pour la connaissance de la sculpture. France Debuissou autorisa alors l'informatisation puis la numérisation de sa collection. L'enrichissement de la base se développa et une première étape de diffusion aboutit en 2004 à la publication électronique du double cédérom *À nos Grands Hommes !* (sous la direction de Catherine Chevillot et Chantal Georgel, réalisation Laurent Chastel, INHA/musée d'Orsay/CNDP). Depuis dix ans, la base a été constamment enrichie par une petite équipe de chercheurs aux côtés de la collectionneuse. Elle prépare le passage à l'étape du site Internet, qui permettra un accès au plus grand nombre, ainsi que le développement de la recherche par un travail pleinement collaboratif et interdisciplinaire.

5. Pierre Jean David d'Angers, *Monument à Jean Bart*, 1845. Une souscription nationale permit l'érection du monument inauguré le 7 septembre 1845 à Dunkerque, ville où naquit le célèbre corsaire qui servit le roi Louis XIV.

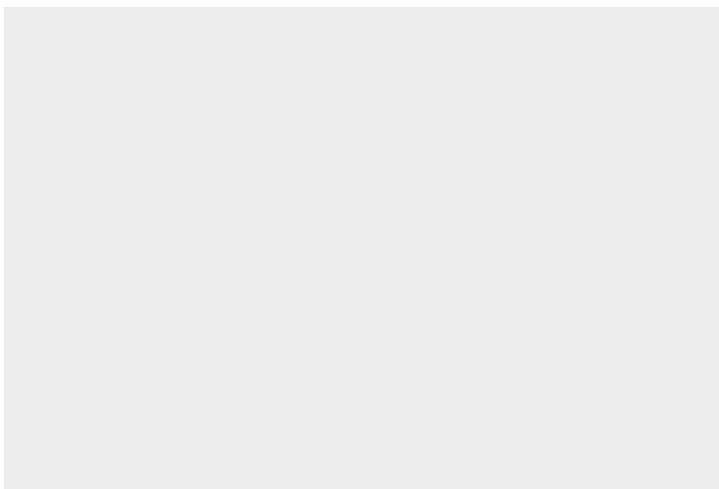
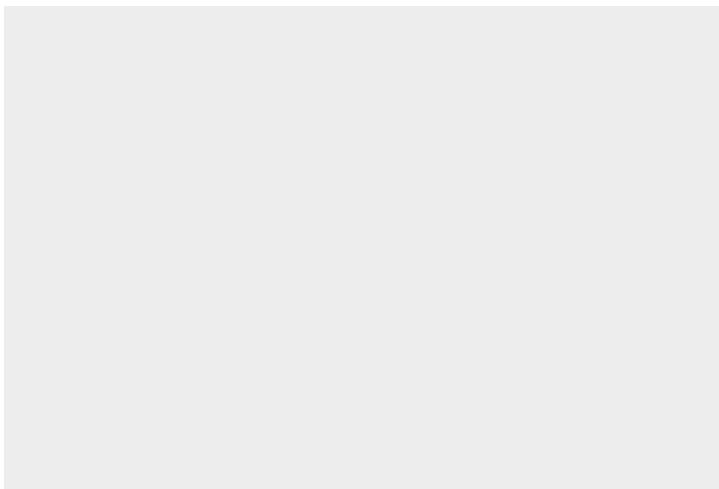
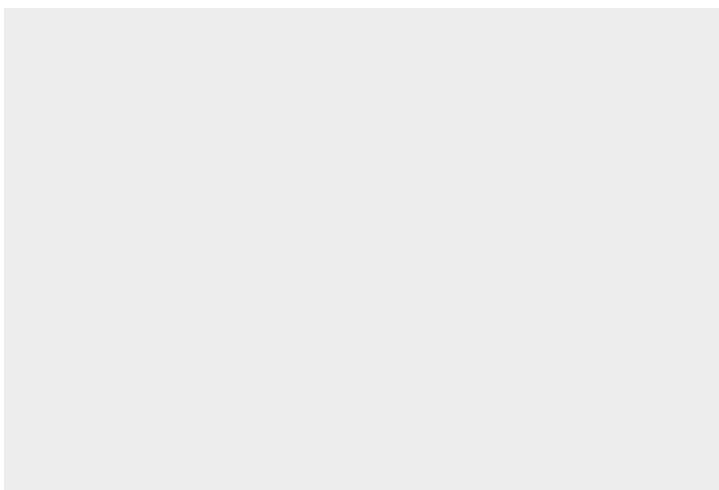


Fig. 1-3. Pierre-Jean David d'Angers, *Monument à Jean Bart*, 1845, Dunkerque, place Jean-Bart, bronze.

bonne visibilité des inscriptions : « A / JEAN BART / LA VILLE DE / DUNKERQUE / MDCCCXLV ». La deuxième est un gros plan de la statue, qui escamote complètement et le socle et sa situation dans l'espace. La troisième rend compte d'un choix tout à fait opposé : la carte, en format paysage alors que les deux autres étaient en format portrait, représente la place éponyme, large, vide, animée par la présence de quelques rares piétons : l'objectif a néanmoins placé le monument au centre de la composition, renforçant cette position centrale par un axe fourni par une bande de pavés qui y conduit, mais il apparaît assez lointain et les immeubles bordant la place (avec la tour à droite) se déploient de part et d'autre, barrant l'horizon. Du reste, la carte possède un titre qui ne le nomme pas : « Dunkerque. La place Jean-Bart et la tour ». S'arrêter un instant sur la question des titres des cartes postales n'est d'ailleurs pas inutile : le plan complet du monument (1^{re} carte) est accompagné de la mention précise : « Dunkerque. La statue de Jean-Bart » alors que le gros plan indique simplement « Dunkerque. Jean Bart ». Dans les trois cas, la mention de la ville domine : les cartes subordonnent le monument à la ville dans laquelle il est placé ; plus encore, par un effet métonymique, la ville est dite par son monument. Mais on repère aisément trois choix différents, trois interprétations visuelles de la statue : si la première carte postale procède de la diffusion classique du monument qui fait la fierté de la ville commanditaire aussi bien que récipiendaire, la deuxième, en isolant la statue de tout contexte, en ne nommant que le personnage sans préciser qu'il s'agit d'un monument sculpté, renvoie directement au héros dont la ville s'enorgueillit, favorisant l'identification de la population à son grand homme. Enfin, dans la troisième carte, la statue n'est qu'un élément du paysage urbain. Elle disparaît du titre, même si elle demeure, à l'évidence, centrale. Le nom de la place, qui l'englobe, y est allusion, et c'est la tour, *a priori* secondaire dans l'image, qui est nommée, comme s'il fallait enrichir la carte d'un autre centre d'intérêt, réunir en une même image plusieurs « bijoux », plusieurs monuments significatifs. Ces trois cartes déclinent donc trois modes de l'appropriation du monument public par l'image à grande diffusion qu'est la carte postale ; reste à évaluer le traitement de la monumentalité dans ces différentes options.

À l'évidence, seule la remise en contexte urbain, par la comparaison d'échelle qu'elle permet grâce aux personnages vivants photographiés et aux autres éléments architecturaux, donne une idée de la dimension « surhumaine » de la statue. Mais les deux autres cartes usent d'autres moyens qui ne sont pas moins efficaces. Celle qui montre la statue sur son piédestal permet de découvrir l'œuvre de David d'Angers en légère contre-plongée, ce qui conduit à percevoir l'effet recherché par le sculpteur, lui qui invitait explicitement à exagérer les proportions du buste du statufié pour en affirmer la grandeur⁶. Quant au gros plan déconnecté de tout décor, le personnage statufié y gagne à occuper tout l'espace de la carte, laissé blanc : sa force est celle de cette sorte d'apparition un peu étrange, dont parle David d'Angers à propos de la puissance de l'effigie⁷.

6. David d'Angers affirme à plusieurs reprises ce procédé, comme, à propos du buste de Gérard auquel il travaille le 8 décembre 1836 en ces termes : « J'avais massé [sic] ce buste plus grand que nature ; il m'a exprimé le désir que les proportions fussent réduites à celles de la vérité. Pour la peinture, ce doit être ainsi, parce que cet art a la mission expresse de rendre la vérité, la couleur lui en fait une loi. Mais la sculpture, avec sa couleur uniforme, n'a d'autre mission que de faire l'apothéose de l'âme ; c'est plutôt l'apparition de la chose représentée, que l'intention de représenter sa réalité ».

7. Comme en attestent les termes de la citation reproduite dans la note *infra*.

Ainsi, la perception de la monumentalité peut être véhiculée, plus ou moins ouvertement, par la carte postale. Cette constatation a toutes les raisons de surprendre. Pour en évaluer la pertinence, évacuons une première ambiguïté : la monumentalité est un concept incontestablement mais pas exclusivement lié à la sculpture⁸. Elle concerne aussi l'architecture, comme le montre l'extension de la notion de monument historique. Maurice Agulhon, au cours de l'élaboration du concept de « statuomanie », estimait du reste que les statues de grands hommes formaient un sous-ensemble d'une catégorie plus vaste dans laquelle on pouvait faire entrer des édifices d'intention éducative : monuments religieux, monuments politiques ou historico-politiques, voire même des allégories purement décoratives. En écho à cette définition extensive, on peut remarquer que l'adjectif *Monumental*, à lui seul, fournit désormais le titre de la *Revue scientifique et technique des monuments historiques*.

Un texte fondamental pour les historiens de l'art du XIX^e siècle, parce qu'il marque un tournant dans la critique baudelairienne de la sculpture (fort peu appréciée par son auteur au Salon de 1846, réhabilitée en 1859), donne mieux que tout autre les éléments de définition dont nous avons besoin, car il associe les questions de dimension – le « Monument » selon Baudelaire est plus grand que nature dans tous les sens du terme – à la fonction mémorielle, par sa fonction *d'exemplum virtutis* :

« Vous traversez une grande ville vieillie dans la civilisation, une de celles qui contiennent les archives les plus importantes de la vie universelle, et vos yeux sont tirés vers le haut. Sur les places publiques, aux angles des carrefours, des personnages immobiles, plus grands que ceux qui passent à leurs pieds, vous racontent dans un langage muet les pompeuses légendes de la gloire, de la guerre, de la science et du martyr [...]. Le fantôme de pierre s'empare de vous pendant quelques minutes, et vous commande, au nom du passé, de penser aux choses qui ne sont pas de la terre. Tel est le rôle divin de la sculpture. »⁹

À l'aune de cette évocation, il semble impossible d'évacuer les défauts de la carte postale comme véhicule de la perception de la monumentalité. Trois facteurs, en effet, montrent la résistance de l'objet à la signification que nous souhaiterions lui faire endosser en la rendant complice, ou même simplement auxiliaire, de la monumentalité. Revenons encore sur le format réduit de la carte. Notre collègue Manuel Royo rappelle, dans le présent ouvrage, l'aphorisme de Claude Lévi-Strauss : « plus petite, la totalité de l'objet apparaît moins redoutable¹⁰ ». Appliqué à notre cas, il conduit à prendre acte de ce que la réduction du monument à quelques centimètres entraîne inéluctablement l'affadissement des « pompeuses légendes de la gloire, de la guerre, de la science et du martyr », une perte de sens qui ravale les héros représentés à la dimension de minuscules soldats de plomb. Mais ce n'est pas tout. Par sa bi-dimensionnalité, la carte postale procède aussi à

8. Elle est cependant une notion étroitement liée à l'histoire de la sculpture, comme en a encore récemment témoigné le colloque *Le monumental. Une valeur de la sculpture, du romantisme au post-modernisme*, organisé à Dijon les 6 et 7 décembre 2012 et publié sous la direction de Sophie Barthélémy, Valérie Dupont et Bertrand Tillier, Dijon, EUD, 2014.

9. Charles Baudelaire, « Le rôle divin de la sculpture », Salon de 1859.

10. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage* (1962), Paris, Plon, 2009.

une sorte d'aplatissement qui bouleverse la proportionnalité des formats, au risque de renforcer le brouillage de l'appréciation de la monumentalité. Lévi-Strauss relève un phénomène proche lorsque, s'intéressant, sinon à la carte postale, du moins à la statuaire monumentale, il s'interroge sur les effets de comparaison entre elle et son environnement :

« On peut se demander si l'effet esthétique, disons d'une statue équestre plus grande que nature, provient de ce qu'elle agrandit un homme aux dimensions d'un rocher, et non de ce qu'elle ramène ce qui est d'abord, de loin, perçu comme un rocher, aux proportions d'un homme. »¹¹

Les photographes de statuaire publique ont compris ce risque et ont espéré le contourner par l'introduction d'éléments secondaires – le plus souvent des personnages – pour suggérer l'échelle. Ainsi, seule la présence d'un villageois au pied du *Vercingétorix* d' Aimé Millet¹², érigé près d'Alize-Sainte-Reine, ou de plusieurs promeneurs aux flancs du *Lion* de Bartholdi¹³ à Belfort permet de ressentir le caractère colossal de l'effigie du Gaulois ou du fauve de pierre. Mais la perception de la monumentalité n'est pas toujours dirigée avec autant de sûreté : le monument aux morts d'un petit village de la Somme, Proyart, conçu selon l'ambitieux projet d'un arc de triomphe, peut, pour un récipiendaire de la carte ignorant du lieu, paraître aussi grand que celui de la place de l'Étoile à Paris. Le fait d'avoir orienté la prise de vue de telle sorte qu'apparaisse la statue de Poilu érigée sous son arche ne facilite pas la prise de repères, dans la mesure où cette statue elle-même est de dimensions incertaines au regard de la carte. La vision partielle du monument pose aussi de nombreux problèmes dans la perception de sa monumentalité. La réponse apportée par la carte postale est la multiplication des points de vue et des éditions : le *Monument au général Chanzy* du Mans¹⁴, réalisé par les sculpteurs Crauk (pour la statue du héros) et Croisy (pour le haut-relief dédié à la deuxième armée de la Loire en 1870-1871, qui lui valut sa célébrité) donne ainsi lieu à plus d'une vingtaine de cartes, diffusées du reste par divers éditeurs.

| Efficacité de la transmission mémorielle |

Parler de monumentalité au sujet d'une carte postale entraîne donc de nombreuses réserves. Mais le terme même de monument contient, on le sait, une ambivalence riche de sens. La racine latine *monere* constitue le monument en « avertisseur », en élément-clé du dispositif mémoriel. Si on retient, en revanche, avant tout ce sens, si l'on admet que le monument public sculpté est un élément fondamental de la stratégie élaborée par la société française du XIX^e siècle à des fins commémoratives, la carte postale est, dans sa pratique et dans ses fins, un élément que se transmettent les hommes pour prolonger leur perception, la sensation qu'ils ont ressentie devant le monument. Il s'agit, pour le dire autrement, de propager le « souvenir du souvenir », en le délocalisant, en le dématérialisant. Cette question

11. *Ibid.*

12. Aimé Millet, *Vercingétorix*, 1865, H. 6,60 m, socle H. 7 m dessiné par Viollet-le-Duc, Alize-Sainte-Reine.

13. Auguste Bartholdi, *Lion de Belfort*, 1875-1880, grès rose, 22 x 11 m. La version en cuivre repoussé de la place Denfert-Rochereau à Paris est une réduction de 7 x 3,20 m.

14. Gustave Crauk et Onésyme Croisy, *Monument au général Chanzy*, 1885, bronze, statue H. 215 cm, Le Mans, place Washington.

de la dématérialisation est liée à la petitesse de la carte, que l'on s'approprie en la mettant dans sa poche, dans un album, sur une cheminée... avec une presque totale liberté d'usages.

La carte postale de monument public passe alors du statut de simple trace à celui d'une mise en abyme encore plus forte dans le cas du monument aux morts : elle porte une « mémoire de la mémoire ». Du point de vue de sa capacité à exprimer, de manière tangible, la monumentalité, trois qualités peuvent répondre aux trois handicaps soulignés plus haut. On peut en effet considérer que le format réduit de la carte lui donne justement les moyens de se constituer en un mémorial portatif. La petitesse permet l'appropriation personnelle, qui favorise une relation intime à l'objet, et, selon un lien métonymique, à l'œuvre qu'il représente. La carte postale de monument public présente à cet égard un intéressant paradoxe entre le public et le privé : conserver dans ses archives personnelles la représentation de l'hommage public ouvre à une sorte d'appartenance collective, de civisme au sens plein du terme. La mise en abyme s'exerce, à ce titre, à un niveau encore démultiplié : le monument, dans son acception et sa dimension mémorielle, rend hommage à un ou des hommes absents car disparus (il est extrêmement rare qu'un monument soit érigé à un vivant) : la carte postale en constitue un ultime rebond.

La carte postale, par ailleurs, peut assurer une présence de l'absence. Elle est en effet, fréquemment, surtout depuis le milieu du xx^e siècle, la trace d'un monument détruit. Le vandalisme d'État du Gouvernement de Vichy a entraîné la destruction de près de deux mille monuments en bronze présents dans l'espace public. Des destructions, déplacements ou remplacements ont également eu, au cours du xx^e siècle, d'autres causes, liées au développement de l'urbanisme ou à l'évolution du goût. Les cartes qui rendent compte de l'imposant monument à Étienne Dolet qui, jusqu'en 1941, occupait la place Maubert à Paris, dans le 5^e arrondissement, sont, à cet égard, d'un enseignement précieux. Le sculpteur Ernest-Charles Guilbert avait en effet gagné, en 1884, un concours ouvert par le conseil municipal pour célébrer Étienne Dolet, imprimeur de Rabelais et de Marot, étranglé puis brûlé pour hérésie par l'Inquisition en 1546. Cette initiative était liée à l'ambition républicaine de réhabiliter les victimes de l'intolérance sous l'Ancien Régime. Le règlement indiquait que le monument devait comporter un haut-relief montrant « la Ville de Paris relevant la Libre pensée ». L'inauguration eut lieu en 1889, dans un contexte d'affrontement idéologique intense, si bien que le Président de la République et le gouvernement s'abstinrent d'y participer. Les Libres Penseurs s'y réunirent en force, et le monument fut par la suite le point de ralliement de nombreuses manifestations. Pour des raisons idéologiques évidentes, il fut un des premiers à disparaître sous le gouvernement de Vichy. Les cartes postales permettent non seulement d'apprécier la qualité de la sculpture principale, de ses acolytes (les deux allégories féminines), du bas-relief mais aussi, pour l'une d'elles, en plan plus large, de constater que le monument avait été orienté de manière à tourner le dos à la cathédrale Notre-Dame, détail qui n'était évidemment pas laissé au hasard dans le contexte. Détruire un monument était, en particulier pendant la Seconde Guerre mondiale, chose sinon aisée du moins commune. Impossible cependant de détruire les cartes qui circulaient par milliers.

Relevons en conclusion quelques aspects moins connus du travail mémoriel accompli par la carte postale de statuaire publique. Un groupe de cartes à l'identité particulière, celles qui rendent compte de l'inauguration des monuments, joue un rôle de perpétuation, de renforcement même de la mémoire, non pas de l'œuvre sculptée mais de sa réception, dans toutes ses acceptions : politique, sociale, esthétique... Ces cartes fonctionnent tels des ensembles, et on trouve, comme dans l'exemple du *Gambetta* de Dalou (Fig. 4-5), un temps placé sur les allées de Tourny à Bordeaux, une variété d'arrêts sur image mettant en scène toutes les strates de la société et toutes les étapes de la cérémonie : un déploiement dans le temps et dans l'espace, pré-cinématographique en somme. Enfin, le mode d'appropriation du monument sculpté par la carte postale peut, à l'inverse de cette ambition de reportage en plans fixes, se jouer du sens de l'œuvre première en la prenant comme prétexte à détournement : ainsi, à mi-chemin entre humour et hommage, un groupe de jeunes gens miment, à l'occasion d'une fête de gymnastique, le *Monument au général Chanzy* du Mans : la carte qui en résulte fixe, dans son petit format, cette éphémère allusion à la monumentalité conçue pour tendre à l'éternité.



Fig. 4-5. Aimé-Jules Dalou, *Monument à Gambetta*, 1901-1905, groupes latéraux réalisés par Camille Lefèvre, Bordeaux, allées de Tourny, actuellement conservé dans les réserves du musée d'Aquitaine, marbre.



PARTIE 4 :
***POÉSIE*, IMAGES ET REPRÉSENTATIONS**
DU « PETIT » MONDE

| « Si parua licet componere magnis » (*Georg.*, IV, 176) :
la dialectique du « grand » et du « petit » dans les chants III et IV
des *Géorgiques* de Virgile |

François Ripoll

Arrivé à la moitié du chant III des *Géorgiques* consacré à l'élevage des mammifères domestiques, Virgile introduit un « proème médian » en préambule à la seconde partie, centrée majoritairement sur le petit bétail (286-294)¹ :

*« Hoc satis armentis : superat pars altera curae,
lanigeros agitare greges hirtasque capellas.
Hic labor ; hinc laudem fortes sperate coloni.
Nec sum animi dubius, uerbis ea uincere magnum
quam sit et angustis hunc addere rebus honorem ;
sed me Parnasi deserta per ardua dulcis
raptat amor ; iuuat ire iugis, qua nulla priorum
Castaliam molli deuertitur orbita cliuo.
Nunc, ueneranda Pales, magno nunc ore canendum.*

C'est assez pour le gros bétail ; reste la seconde partie de ma tâche : faire s'avancer les troupeaux porteurs de laine et les chevrettes hirsutes. C'est là qu'est le travail ; de cela espérez, courageux paysans, tirer gloire. Je ne méconnais pas à quel point c'est une grande entreprise que d'en venir à bout par les mots², et d'ajouter cet éclat à de minces sujets. Mais une douce passion m'entraîne par les hauteurs désertes du Parnasse ; j'aime à parcourir les crêtes là où aucune ornière laissée par mes prédécesseurs ne descend la pente douce qui mène à Castalie. C'est maintenant, vénérable Palès, maintenant qu'il faut hausser la voix. »

Au début du chant IV consacré à l'élevage des abeilles, figure un prologue où l'on retrouve des idées voisines (3-7) :

*« Admiranda tibi leuium spectacula rerum,
magnanimosque duces totiusque ordine gentis
mores et studia et populos et proelia dicam.
In tenui labor ; at tenuis non gloria, si quem
numina laeua sinunt auditque uocatus Apollo.*

D'étonnants spectacles en de petits objets, des chefs magnanimes et, point par point, de tout une nation, les mœurs, les penchants, les peuples et les combats : tel sera mon propos. Mince est l'objet du travail : mais mince n'est pas la gloire, si les divinités hostiles nous laissent faire et qu'Apollon, invoqué, nous écoute. »

Les points communs sautent aux yeux³ : importance du travail (*labor*), petitesse du sujet (dénotée par les adjectifs *angustus*, *leuis* et *tenuis*), espoir de gloire à retirer (*laus*, *gloria*), invocation à des divinités propices. Mais les différences ne sont pas négligeables. Dans le premier cas, le poète fait défiler

1. Texte de référence : Virgile, *Géorgiques. Texte établi et traduit par E. de Saint-Denis. Huitième tirage revu et corrigé par R. Lesueur*, Paris, Les Belles Lettres, 1994. Traduction personnelle.

2. Cette expression est une variation sur le *topos* lucrézien de la difficulté de la tâche du poète (Lucrèce, I, 136-137 ; V, 97-99 ; V, 735) ; mais Virgile substitue l'adjectif *magnum* au *difficile* de Lucrèce pour créer une antithèse grand/ petit avec *angustis* au vers suivant.

3. Pour un commentaire détaillé de ces deux passages, voir principalement Richard F. Thomas, *Virgil. Georgics. Vol. 2. Books III-IV*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 85-98 et 146-149.

les petits animaux (notamment les *capellae*, avec leur diminutif hypocoristique typique de la bucolique⁴), puis prend son élan dans un mouvement ascendant de gradation rythmique pour nous faire gravir les hauteurs du Parnasse, où il vagabonde ensuite en dominant le paysage. Dans le second cas, il embouche d'emblée la trompette épique pour magnifier son petit sujet⁵, avant de nous ramener de façon appuyée au rappel de sa petitesse (grâce au polyptote sur *tenuis*) dans une syntaxe brusquement resserrée. Dans un cas, la grandeur est progressivement atteinte au terme d'un long *crescendo*, dans le second, elle est donnée d'emblée, dans son articulation paradoxale avec la petitesse, avant que l'on ne retombe dans la *tenuitas*. En bref, le mouvement est ascendant dans le premier proème, et descendant dans le second.

À partir de ce jeu de symétrie avec variations, je voudrais montrer comment ces deux prologues à forte valeur métapoétique sont très précisément programmatiques du traitement respectif des sujets (élevage du petit bétail et apiculture) dans la suite de ces deux chants. Cette étude de ce que j'appellerai « la dialectique du «grand» et du «petit» » aura pour enjeu de préciser comment se met en place, dans le cadre d'une dualité complémentaire, une unité du projet tant idéologique que poétique de Virgile dans la dernière partie des *Géorgiques*. Je commencerai par les connotations affectives et morales attachées dans les deux cas à la notion de petitesse, avant d'explorer les aspects métapoétiques.

Commençons donc par le petit bétail, au début de la seconde moitié du chant III, et plus particulièrement dans le développement initial (295-321). Deux remarques s'en détachent.

D'une part, l'insistance sur la fragilité du petit bétail (*molle pecus*, v. 299) permet de développer une ambiance affective de sollicitude attendrie. Celle-ci se dégage d'une série de prescriptions visant au bien-être animal, où l'on relève notamment la présence insistante du lexique du soin (*cura*, v. 305 ; *studio*, v. 318 ; *curae*, v. 319), une réminiscence intertextuelle de la poésie élégiaque suggérant la tendresse pour un être aimé (v. 298⁶), et l'accent mis sur l'image des petits chevreaux auprès de leur mère (v. 308, 316-317). *L'humilitas* est donc chargée d'une valeur affective dans une perspective que l'on peut qualifier de parénétiq ue : sa mise en scène vise à susciter des sentiments de bienveillance quasi paternelle chez le lecteur.

D'autre part, le poète choisit de se focaliser, dans la deuxième partie du développement (v. 305 et s.), sur la partie la plus modeste du cheptel. Laissant momentanément de côté les brebis auxquelles leur toison enrichie par l'artifice des teintures donne un grand prix qui contrebalance leur *humilitas* (v. 306-307 : *magno/uellera mutentur*), Virgile s'engage dans une entreprise de revalorisation des chevrettes, qui n'ont pas cet atout, et que le poète s'efforce de rehausser à coups de comparatifs de supériorité précédés de négations (*non cura leuiore*

4. *Bucoliques*, 1, 1, 74 ; 4, 21.

5. Les v. 3-5 sont analogues à un prologue d'épopée : mis en avant des « héros » avec une épithète caractéristique typique de l'épopée (*magnanimosque duces*), annonce des combats (*proelia*) : on pense un peu au futur *arma uirumque cano* virgilien (*Énéide*, I, 1).

6. *Glacies ne laedat* : Virgile, *Bucoliques*, 10, 48-49 (inquiétude du poète Gallus pour sa bien-aimée Lycoris) : *Te ne frigora laedant ! a tibi ne teneras glacies secet aspera plantas !*

tuendae/ nec minor usus). Ce sont aux plus humbles des humbles qu'il s'attache, mais aussi à ceux dont la richesse est naturelle et sans artifices : leurs enfants (*densior suboles*) et leur lait (*largi copia lactis*). Ces *humiliores*⁷, qui sont aussi, à certains égards des *proletarii*, sont donc l'objet d'une stratégie de revalorisation axée sur leur utilité (*usus*, v. 306, 313). En particulier, la générosité de leur production lactée (*laeta... flumina*, v. 310) est censée leur attirer en retour, par un échange d'*officia*, la bienveillance protectrice et la générosité nourricière de l'homme (v. 320 : *uictumque feres et uirgea laetus/ pabula*⁸). Il s'en dégage l'image d'une petite société harmonieuse où les humbles (les chèvres) et les puissants (le berger) sont liés par une forme de réciprocité dans les services rendus qui n'est pas sans rappeler les rapports de clientèle au sein de la société romaine. L'*humilitas* des petits bestiaux est donc articulée sur des suggestions de proximité affective et de sollicitude bienveillante.

Si l'on se penche à présent sur le traitement de la *tenuitas* des abeilles, on rencontre une ambiance tout à fait différente. On chercherait en vain, d'une part, des suggestions de sollicitude attendrie analogues à celles que développe le poète à propos du bétail (gros et petit). Le poète n'emploie jamais les termes de *cura* et de *studium* pour qualifier les soins de l'apiculteur, et quand le berger des abeilles Aristée a vu mourir tout son cheptel, c'est sur son propre sort et non sur celui de ses petites bêtes qu'il se lamente (IV, v. 317-332). Dans l'ensemble, le ton de Virgile dans tout l'exposé sur les mœurs des abeilles est objectif et dépassionné, marqué de surcroît par une prégnance thématique et structurelle de la littérature ethnographique⁹, qui accentue l'effet de mise à distance. C'est globalement le registre du *thauma* qui l'emporte¹⁰ ; une impression d'étonnement plutôt neutre sur le plan affectif par conséquent.

D'autre part surtout, si l'on examine les passages où le poète met en scène explicitement la différence d'échelle entre les abeilles et l'homme, on s'aperçoit que les suggestions sont sensiblement différentes du cas précédent. Deux passages voisins sont particulièrement significatifs de ce point de vue. Le premier est le développement sur la « guerre intestine » des abeilles (IV, v. 67-87). Dans tout ce passage¹¹ (sur lequel je reviendrai plus loin), le poète joue sur l'amplification épique du combat¹², avant de créer, à la fin du récit, un effet de *decrecendo* brutal lorsque l'apiculteur intervient pour mettre un point final au conflit (v. 86-87) :

*Hi motus animorum atque haec certamina tanta
pulueris exigui iactu compressa quiescunt.*

Ces mouvements passionnés et ces si grands combats, par un petit jet de poussière¹³ on les réfrène et on les apaise.

7. Roger A. B. Mynors, *Virgil. Georgics. Edited with a Commentary*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 228 : « *he also sets up what seems almost a social distinction between sheep and goat* ».

8. Compte tenu de l'effet d'écho, *laetus* est à entendre dans les deux cas au sens de « généreux » (avec idée d'abondance nourricière dérivant de sa signification originelle liée à la fertilité).

9. Voir à ce sujet, Richard F. Thomas, *op. cit.*, p. 147-149.

10. La présence du lexique du *mirabile* est particulièrement appuyée dans ce chant IV (v. 3, 197, 309, 554).

11. Pour une analyse détaillée du passage, voir François Ripoll, « La « guerre civile » des abeilles dans les *Géorgiques* de Virgile (IV, 67-87) : paradigme ou parodie ? », dans Philippe Guisard & Christelle Laizé (éd.), *La guerre et la paix*, Paris, Ellipses, 2014, p. 267-279.

12. Voir notamment la récurrence du lexique de la grandeur (*magnus, tantus, ingens*) dans tout le passage (v. 68, 76, 79, 83, 86).

13. Le procédé du jet de poussière se trouve dans le traité d'agronomie de Varron qui a servi de source principale à Virgile (*Res Rusticae*, III, v. 16, 20), mais dans un but différent (il s'agit de pousser l'essaim dans une direction déterminée). C'est Virgile qui en fait un moyen d'apaiser la guerre intestine.

Les abeilles sont donc brusquement ramenées à la réalité de leur petitesse par l'intervention de l'apiculteur qui rétablit la véritable échelle en rappelant sa toute-puissance souveraine¹⁴.

Un peu plus loin, après le portrait des deux rois rivaux et des deux sortes d'abeilles, d'où ressort l'image « héroïsée » du roi qui est ressorti vainqueur du conflit (v. 90-93), le poète prescrit une méthode radicale pour empêcher l'essaim de vagabonder (v. 106-107) :

« *Nec magnus prohibere labor : tu regibus alas eripe.*

Tu n'auras pas grand mal à les en empêcher : arrache aux rois leurs ailes. »¹⁵

Comme précédemment, c'est avec facilité et au prix d'un petit effort seulement (*exigui iactu, nec magnus labor*) que l'apiculteur affirme sa maîtrise sur ses bêtes en les ramenant de la grandeur qui est la leur à leur propre échelle à leur petitesse à l'échelle de l'homme¹⁶. Celui-ci apparaît dès lors comme le souverain quasi jupitérien de ce petit monde, arbitrant leur conflit par sa puissance suzeraine, et limitant d'autorité le pouvoir des « rois » que ceux-ci tiennent en partie de lui¹⁷. C'est donc une sensation de puissance et de supériorité dominatrice que le lecteur retire de cette mise en scène de la petitesse des abeilles.

Proximité affectueuse ou supériorité condescendante sont donc les deux suggestions que peut inspirer ici la contemplation du « petit » d'un point de vue moral et affectif. J'ai développé ailleurs¹⁸ une hypothèse interprétative selon laquelle toute la stratégie du poète vise, dans le chant III, à susciter chez ses lecteurs romains, vis-à-vis du bétail en général, des sentiments d'affection et de compassion analogues à ceux que le poète, ami d'Octave et de Mécène, pouvait chercher à inspirer aux Romains à l'égard de leurs concitoyens en vue de ressouder l'unité de la nation romaine dans le contexte conflictuel des années 31-29 av. J.-C.¹⁹. Complémentairement, il me semble que la mise en scène des abeilles comme une sorte de peuplade exotique, à la fois proche et éloignée des mœurs romaines, et soumise à l'autorité supérieure du paysan, invite à un parallèle avec l'attitude de l'impérialisme romain vis-à-vis des peuples étrangers ; parallèle de nature à rappeler au peuple-roi sa vocation hégémonique afin de lui redonner confiance en son destin et de conjurer le spectre des guerres civiles. Si cette interprétation est correcte, la mise en scène de la petitesse des animaux, avec les suggestions morales ou affectives qui en découlent respectivement dans un cas et dans l'autre, s'inscrit parfaitement dans cette stratégie.

J'en viens à présent aux aspects métalittéraires du traitement de la petitesse du bétail et des abeilles dans les chants III et V. Ce n'est sans doute pas un hasard si,

14. Noter l'antithèse avec chiasme : *certamina tanta/ exigui... iactu* ainsi que le contraste entre le ton emphatique du v. 86 et le prosaïsme du v. 87.

15. Il est à noter que ce procédé ne figure ni chez Varron, ni chez Aristote (*Histoire des Animaux*), les deux sources principales de Virgile dans son exposé sur les abeilles.

16. Noter le contraste avec III, v. 289-290 (difficulté de l'entreprise de grandissement du petit sujet).

17. Virgile a prescrit un peu plus haut à l'apiculteur de rappeler les deux rois de la bataille et de mettre à mort le « mauvais » prétendant (v. 88-90). Comme dans le passage où l'apiculteur intervient pour mettre un terme à la *stasis* des abeilles (v. 86-87), l'analogie avec l'action diplomatique-militaire de Rome dans les royaumes vassaux ne pouvait manquer d'être perçue par les contemporains.

18. François Ripoll, « Entre émotion et distanciation : remarques sur l'homme et les animaux dans les chants III et IV des *Géorgiques* », communication présentée devant la Société des Études Latines le 10 janv. 2015, à paraître dans la *Revue des Études Latines* en 2016.

19. Rappelons que les derniers chants des *Géorgiques* sont contemporains de la phase finale du conflit entre Octave et Antoine (31-30 av. J.-C.).

parmi les petits animaux de la ferme, le poète a choisi d'en laisser complètement de côté certains (chiens, cochons, poules) et de se focaliser uniquement sur les moutons et les chèvres : c'est que ces animaux, les *capellae* surtout, ont des antécédents littéraires que n'ont pas les autres. Ce sont en effet les animaux emblématiques de la poésie bucolique dans toute son *humilitas* revendiquée, et tout le développement des v. 305-338 baigne dans une ambiance explicitement bucolique appuyée sur de nombreuses réminiscences intertextuelles²⁰. Plus précisément, ce que Virgile souligne ici, c'est la capacité des chèvres à tirer partie d'une nature chiche et ingrate pour en extraire, par l'alchimie de la lactation, une production abondante et agréable²¹. Cette capacité à produire de la *copia* et de l'*amoenitas* à partir d'une maigre matière est aussi ce qui ressort de la digression sur le jardinier de Tarente au chant IV des *Géorgiques*, v. 125-147²². Tout ce tableau est en effet fondé sur le contraste entre la petitesse (*pauca relictis iugera ruris*, v. 127-128) et la pauvreté du lopin d'une part, et d'autre part, l'abondance et la beauté de la production florale et légumière que le jardinier en tire par son *labor*. Si l'on ajoute à cela tous les détails qui, au fil du texte, rapprochent ce jardinier de la figure du poète bucolique²³ (mais aussi géorgique à certains égards²⁴), on en retire l'idée que cette aptitude à tirer parti d'une mince matière pour la transmuter en un produit de haute qualité est un peu programmatique de la poésie pastorale dans son ensemble. Au reste, la première *Bucolique* nous montrait déjà comment un terrain ingrat, celui de Tityre, pouvait se transformer en petit paradis par la seule magie de l'évocation qu'en fait un berger-poète (v. 46-58). L'*humilitas* des chèvres, tout comme celle du jardin tarentin, a donc toutes les chances de renvoyer métapoétiquement au genre littéraire de la poésie pastorale par lequel Virgile a illustré ses débuts²⁵, comme il le rappellera dans la *sphragis* du chant IV (563-566).

Or Virgile a clairement annoncé, dans le prologue médian, un mouvement ascendant qui allait transporter son petit sujet sur les hauteurs de la poésie élevée (*ardua*). De fait, si nous portons à présent nos regards vers la fin de la partie consacrée au petit bétail, juste avant le passage sur les maladies du bétail qui culmine avec le grand excursus final sur l'épidémie du Norique (III, 440 et s.), que trouvons-nous ? Un développement sur le danger des serpents (v. 414-439) au cours duquel un animal bien réel, le serpent de Calabr²⁶, prend progressivement l'aspect d'un monstre mythique au fil d'une *ecphrasis* amplificante (v. 425-439), et où le berger défendant son troupeau contre les serpents à coups de rochers et de massue (v. 420 : *cape saxa manu, cape robora, pastor*) devient quasiment

20. Pour le détail, voir le commentaire de Richard F. Thomas, *op. cit.*, p. 100-105. Signalons notamment l'image des chevrettes en III, v. 316-317, qui rappelle les *Bucoliques*, IV, v. 21-22.

21. *Largi copia lactis* (v. 308) : *Bucoliques*, I, 81, *pressi copia lactis*.

22. Pour une étude détaillée du passage, voir en dernier lieu François Ripoll, « Une lecture de l'épisode du jardinier de Tarente (Virgile, *Géorgiques*, IV, 116-148) », *Vita Latina*, 2014, n° 189-190, p. 89-103.

23. Le jardinier transmue par son *labor* une nature humble et ingrate en une production abondante et belle à voir ; le résultat donne une apparence de spontanéité naturelle mais résulte d'un soin attentif à la *dispositio* (et notamment à l'alignement des éléments) ; il revendique une forme de primauté dans sa catégorie ; il unit par ses origines et sa localisation l'hellénisme et l'italianité ; son domaine est un *locus amoenus* clos et protégé ; il partage le fruit de son travail avec un cercle d'amis dans une ambiance conviviale... sous un platane qui n'est pas sans rappeler celui de Tityre (*Bucoliques*, I, 1), un humble vieillard comme lui.

24. Insistance sur l'acharnement au *labor* notamment.

25. Abstraction faite, s'entend, des poésies de jeunesse dont celles figurant dans l'*Appendix Vergiliana*.

26. La source est ici Nicandre, *Theriaca*, v. 359-371, moyennant une amplification épique des effets de terreur suscités par la description et la mise en scène de la puissance dévastatrice du « monstre ».

un héros herculéen affrontant une sorte d'hydre de Lerne²⁷. Nous sommes ici à plein dans la transposition et le grandissement épiques, au gré d'une gradation dramatique qui culminera dans le grand tableau apocalyptique de l'épizootie. Partis de l'*humilitas* bucolique, nous sommes bien parvenus sur les hauteurs du Parnasse²⁸.

Si l'on se tourne à nouveau vers notre jardinier de Tarente, on observe aussi, à l'échelle miniaturisée de ce court excursus, une forme de tension vers la grandeur. En effet, le tableau nous fait passer progressivement de la production florale et légumière normalement attendue d'un petit jardin vers une énumération de grands arbres, que le vieillard a plantés dans le passé et qui n'ont cessé de croître depuis²⁹ (v. 144-146). Là aussi, on retrouve un mouvement ascendant qui dilate en quelque sorte l'espace du jardin au-delà de son étroitesse initiale.

Dans les deux cas par conséquent, l'évocation prend racine dans l'*humilitas* de *topoi* bucoliques pour s'élever progressivement vers les hauteurs. On ne peut s'empêcher d'y voir une sorte de mise en abyme du parcours poétique de Virgile qui, sans renier ses origines de poète bucolique, est de plus en plus sollicité, au fil de la rédaction des derniers chants des *Géorgiques*, par un projet d'épopée annoncé dans le prologue du chant III (v. 10-39³⁰), et qui débouche sur l'Énéide, mise en chantier dès 29. D'autant que dans le passage où il annonçait son projet épique, le poète a utilisé une métaphore assez parlante (v. 13-16) : le poème épique y est métaphorisé (suivant une image d'origine pindarique³¹) sous la forme d'un temple majestueux, voué à s'élever au milieu du *locus amoenus* de la plaine du Mincio, pays natal de Virgile et paysage bucolique par excellence, dont l'évocation s'accompagne du reste d'une allusion intertextuelle précise à la 7^e *Eclogue*³². Le poète ne saurait exprimer plus clairement la continuité et l'unité d'un parcours littéraire personnel commencé dans l'*humilitas* des *Bucoliques* et couronné par la *magnitudo* de l'Énéide.

Mais si l'on prend en considération le chant IV, les choses sont un peu différentes. Nous avons vu que le mouvement global du prologue était plutôt descendant, de la grandeur vers la petitesse. Plus précisément, le poète annonce qu'il va faire apparaître de la grandeur dans la petitesse, avant de réaffirmer la *tenuitas* du sujet. Or c'est exactement ce qu'il fait dans le passage sur la guerre civile des abeilles. D'une part, il se livre ici à une transposition épique du combat des insectes, en accumulant les traits et les motifs relevant de la sphère épique³³. D'autre part, il produit ici une forme d'épopée miniaturisée, incluse

27. Rappelons que le *robur* est l'arme favorite d'Hercule (Énéide, VIII, v. 221), et que le jet de rocher est un motif récurrent des combats épiques depuis Homère.

28. Sur l'amplification dans les *Géorgiques* (dans une perspective problématique différente de la mienne), voir notamment Philippe Heuzé, « *In tenui labor*. Remarques sur la poétique de l'amplification dans les *Géorgiques* », *Revue des Études Latines*, 1995, n° 75, p. 115-123.

29. Pour l'interprétation de ces vers, voir Philip Thibodeau, « The Old Man and his Garden », *Materiali e Discussioni*, 2001, n° 47, p. 175-195, et spécialement p. 180-181.

30. Sur ce passage, voir notamment Egil Kraggerud, « Vergil announcing the *Aeneid*. On *Georgics* 3. 1-48 », dans Hans-Peter Stahl (éd.), *Vergil's Aeneid. Augustan Epic and Political Context*, Swansea, Classical Press of Wales, 1998, p. 1-20.

31. *Olympiques*, 6, 1-3.

32. V. 14-15 : *errat/ Mincius et tenera praetexit harundine ripas* ; *Bucoliques*, 7, 12-13 : *hic uiridis tenera praetexit harundine ripas/ Mincius*. Pour d'autres réminiscences bucoliques dans ce passage, voir Richard F. Thomas, *op. cit.*, p. 41.

33. Motifs de la trompette guerrière v. 70-72 (avec un jeu d'allitérations rappelant un fameux vers d'Ennius), des préparatifs guerriers v. 74, du rassemblement des soldats v. 76, de la sortie de la place forte v. 78, de la mêlée des combattants v. 89, des chefs visibles de loin v. 83.

dans l'espace syntaxique d'une seule parenthèse au milieu d'une phrase³⁴, et où plusieurs détails rappellent, au sein même de l'évocation amplifiante, la petitesse intrinsèque du sujet ; c'est notamment la *sententia* du v. 83, programmatique de ce paradoxe du « grand » inclus dans le « petit » : *ingentis animos angusto in pectora uersant* (« ils déploient un immense courage dans leur étroite poitrine³⁵ »). C'est aussi ce qui se dégage de la comparaison des v. 80-81 (la chute des abeilles mortes comparée à celle de la grêle ou des glands), homérique et amplifiante quant au procédé³⁶, mais rappelant néanmoins la petitesse de son objet au sein même du comparant³⁷. C'est enfin et surtout l'effet que produit le *decrecendo* final du petit jet de poussière qui rompt définitivement l'illusion épique (v. 86-87), comme nous l'avons vu plus haut.

Or cet effet de bémolisation de la grandeur épique, traitée elle-même avec une dose de « second degré », se retrouve plus loin, dans le passage où le labeur des abeilles est comparé à la forge des Cyclopes³⁸ (v. 170-178). Cette fois, le poète souligne avec une touche d'humour³⁹ la disproportion entre comparant et comparé dans une parenthèse qui induit un effet de recul, v. 176 : *si parua licet componere magnis* (« s'il est permis de comparer les petites choses aux grandes »). Là encore, tout en donnant à son petit sujet une emphase grandiose par la diction épique, le poète mine en quelque sorte sa propre démarche d'amplification en ramenant *in fine* le sujet à sa petitesse effective, comme s'il refusait de se prendre au sérieux dans la *persona* du poète épique qu'il affecte ostensiblement d'endosser. En somme, l'apparence de grandeur donnée au petit sujet est présentée comme une pure construction du poète, que celui-ci est libre de défaire à son gré, affirmant sur sa création une domination souveraine analogue à celle de l'apiculteur sur son cheptel (et aussi du Romain sur son empire, comme nous l'avons suggéré plus haut).

Or cette logique « descendante » est tout à fait complémentaire de la démarche ascendante que l'on a observée dans le chant III. En effet, si les *Géorgiques* tendent vers l'épopée, elles n'ont pas pour autant vocation à se substituer à celle-ci. Œuvre poétique de registre moyen, entre l'*humilitas* de la poésie bucolique et la *magnitudo* de la poésie épique, elles ne doivent pas s'élever trop haut, sous peine de tomber dans l'*hybris*. Même si le poème est habité par une tension vers la grandeur et si, de même que le juste milieu aristotélicien n'est pas forcément équidistant des extrêmes, il tend à se rapprocher davantage du « grand » que du « petit⁴⁰ », le poète éprouve le besoin de montrer qu'il y contrôle parfaitement son aspiration ascensionnelle, et peut lui imposer des limites au gré de sa volonté.

34. La subordonnée conditionnelle antéposée au v. 67 lance une phrase qui se trouve aussitôt suspendue par la parenthèse racontant le combat des v. 67 à 85, avant de retomber sur la proposition principale aux v. 86-87.

35. Le motif de la vaillance dans la petitesse à propos d'un combattant d'épopée rappelle Tydée chez Homère, *Iliade*, V, v. 801 (aussi Stace, *Thebaïde*, I, 417, qui accentue à son propos le paradoxe du « grand dans le petit » en se souvenant peut-être de Virgile).

36. On pense un peu à Homère, *Iliade*, VI, v. 146-149.

37. Le motif-pivot de la comparaison est en effet la chute drue et abondante de petits corps durs et arrondis (abeilles, grêlons, glands).

38. Une évocation qui sera reprise, mais cette fois au niveau de la narration principale, dans *Énéide*, VIII, v. 449-453.

39. Si le terme de « parodie d'épopée » ou de « mock-heroic » (critiqué par Richard F. Thomas, *ad loc.*) peut être jugé excessif dans ce passage (comme dans celui sur la guerre civile des abeilles) dans la mesure où la disproportion ne prête pas vraiment à rire, une lecture intégralement « sérieuse » ne me paraît pas davantage adéquate. Je parlerais pour ma part de distanciation plutôt que de dérision ou de parodie.

40. Voir notamment le passage sur les deux rois des abeilles (IV, v. 91-94), où le « bon roi » qui est consacré par le narrateur est assimilé à un guerrier d'épopée par son allure, alors que le « mauvais » évoque un goinfre de comédie.

Le refus de laisser libre cours à l'emphase épique dans le chant IV, la nuance de second degré qui affecte souvent celle-ci, et les effets de dédramatisation et de retour à la petitesse sont symétriques de la démarche ascendante (et de la tonalité « sérieuse ») du chant III, et illustrent la parfaite maîtrise du poète sur sa création en même temps qu'ils affirment le statut médian et transitionnel des *Géorgiques*. Ainsi se dessinent l'unité et la cohérence d'une trajectoire poétique, de la petitesse vers la grandeur dans une ascension progressive et contrôlée.

Pour conclure, je voudrais suggérer que cette tension, assumée dans la continuité, entre une aspiration à la grandeur épique et une fidélité revendiquée à l'*humilitas* poétique des origines permet de résoudre une contradiction apparente dans le projet d'ensemble des *Géorgiques*. On s'est parfois étonné que Virgile, qui semble à plusieurs reprises faire l'apologie de la petite propriété autarcique (et notamment, au chant IV, dans l'épisode du jardinier de Tarente), choisisse de consacrer la majeure partie de son chant III aux élevages extensifs de chevaux et de bœufs, qui supposent de grands domaines appartenant à de riches aristocrates. On a parfois posé le problème en termes de contradiction dans le public visé, en se demandant si le poète voulait s'adresser aux grands ou aux petits propriétaires, et en cherchant parfois des explications d'ordre socio-historiques à cette dualité⁴¹. Il me semble que la question est mal posée, et que l'unité se trouve à la fois dans la démarche poétique de Virgile et dans le paysage culturel de ses lecteurs.

D'une part, cette double orientation, à la fois vers l'élevage des grands animaux domestiques dans les vastes espaces largement ouverts, et vers les petites exploitations agricoles bien clôturées, permet précisément au poète de mettre en scène une dualité inhérente à sa propre personnalité littéraire. Cette dualité se situe entre le « tropisme épique » dont les chevaux et les bœufs peuvent devenir le support privilégié⁴², et la fidélité à l'univers bucolique (mais aussi géorgique *stricto sensu*) à laquelle s'articule l'apologie de la petite propriété. Les deux tendances coexistent dans les *Géorgiques* parce que les deux coexistent dans la *persona* littéraire de Virgile, et c'est lui qui en fait l'unité à travers la diachronie de son parcours poétique. Virgile nous montre de la sorte à la fois où il va et d'où il est parti, sans rien renier de son passé de chantre du « genre menu⁴³ ». D'autre part, cette dualité existe aussi au sein de la culture de ses lecteurs, ou du moins de son lectorat idéal, celui qu'il vise en premier lieu, et qu'il fait sans doute imaginer du côté des aristocrates cultivés possesseurs de grands domaines plutôt que des petits colons et vétérans⁴⁴. C'est que ces aristocrates, tout latifundiaires qu'ils soient, ont gardé en eux-mêmes un fonds culturel et idéologique où la modestie des origines et l'image du noble-paysan à la Cincinnatus restent moralement

41. Voir par exemple René Martin, *Recherches sur les agronomes latins et leurs conceptions économiques et sociales*, Paris, Les Belles Lettres, 1971, p. 109-160.

42. Quand il parle des chevaux, Virgile pense généralement aux chevaux de guerre ; quant aux taureaux, ils peuvent évoquer dans leurs conflits des combattants d'épopée (*Illiade*, v. 219-241).

43. Il me semble que c'est le sens global de la *sphragis* des *Géorgiques* (IV, v. 559-565), où le poète assume avec fierté ses antécédents de poète bucolico-géorgique, tout en suggérant discrètement que cette veine poétique appartient à son passé, et que l'exemple des exploits de César conforte son aspiration présente vers le type de grande poésie annoncé dans le prologue du chant III.

44. Pour une étude du lectorat visé dans les *Géorgiques* et des intentions du poète à son égard, voir Philip Thibodeau, *Playing the Farmer. Representations of Rural Life in Vergil's Georgics*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2011.

valorisées alors même qu'elles sont devenues sociologiquement obsolètes. Il n'est pas rare qu'il y existe un décalage temporel entre les références culturelles d'une classe sociale et la réalité socio-économique de celle-ci. C'est pourquoi les lecteurs de Virgile pouvaient à la fois éprouver un intérêt « actuel » à la lecture de conseils pour l'élevage extensif et un plaisir « nostalgique » à l'évocation de la petite exploitation familiale. C'est donc aussi la personnalité intellectuelle du lectorat, et pas seulement celle du poète, qui unifie la dualité apparente du sujet. Et plus largement, ce mélange de fascination pour la grandeur et de nostalgie pour la petitesse originelle pouvait trouver un écho dans l'âme des Romains en général, à l'heure où l'Empire de Rome avait atteint une dimension mondiale source de fierté, mais où le souvenir de ses humbles débuts restait une image vers laquelle les Romains aimaient à se retourner avec attendrissement⁴⁵.

45. Voir notamment *Énéide*, VIII, v. 336-369 et *Properce*, IV, v. 1

| Grand débat sur le « petit » monde : l'homme microcosme de Rabelais à Scève |

Vincent Robert-Nicoud

| Le microcosme au xvi^e siècle |

La notion d'homme microcosme revêt une importance capitale dans la pensée de la Renaissance, en particulier au xvi^e siècle. Sous l'influence de la pensée grecque, puis de la patristique, la théorie médiévale présentant l'homme en tant que résumé et intermédiaire du monde s'est développée jusqu'à s'imposer comme une des composantes majeures de la pensée renaissante. Les mutations de ce thème permettent de mettre en lumière un glissement épistémologique dans la perception de la place de l'homme dans le monde.

La critique récente s'accorde pour souligner l'instabilité de la notion de microcosme à la Renaissance, mais la nature des changements qu'elle subit fait encore débat. François Roudaut (2013), par exemple, distingue deux conceptions concurrentes du couple microcosme/macrocosme : un système hiérarchisé platonicien de correspondances dites « mécaniques » et la vision néo-platonicienne, postulant l'homogénéité d'un monde à l'image d'un être vivant où chacune des parties est à l'image du tout¹. Hélène Védrine (1989), quant à elle, insiste sur le « dynamisme » de l'homme microcosme à la Renaissance. D'après elle, le passage d'un monde clos et hiérarchisé à un univers infini implique une profonde modification de la notion de microcosme et un renversement de la hiérarchie cosmique : l'homme n'est plus un petit monde *de facto*, mais doit, au contraire, prendre conscience de son pouvoir et se hisser au rang de microcosme à travers le progrès technique, scientifique et spirituel².

En vue de contribuer à ces réflexions, la présente étude adopte une démarche thématique afin de distinguer les différentes conceptions du microcosme au milieu du xvi^e siècle. La première partie décrit l'utilisation du microcosme en tant qu'outil rhétorique. Plutôt qu'un élément de philosophie naturelle, le microcosme devient la base d'un raisonnement par analogie. La deuxième partie traite du renversement du thème du microcosme : pour Rabelais et Scève, c'est l'homme microcosme qui contient le macrocosme et non l'inverse. Enfin, la dernière partie considère l'ambiguïté au cœur du concept de microcosme en examinant l'éloge et le blâme du progrès technique inhérent à la réalisation de l'homme microcosme par lui-même.

Le thème du microcosme connaît un regain d'intérêt à partir des années 1540, au sein de l'école de Lyon. C'est ce débat – dont on trouve les traces dans le *Tiers Livre* de Rabelais (1546), dans le *Premier Curieux* et le *Second Curieux* de Tyard (1557), ainsi que dans le *Microcosme* de Scève – qui fournira le point de départ de la présente étude. À la notion classique d'homme microcosme – selon laquelle à chacune des parties du corps correspond un corps céleste, un métal,

1. Pontus de Tyard, Œuvres complètes, t. V, *Le Second Curieux*, Eva Kushner et François Roudaut (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 53-54.

2. Hélène Védrine, *Encyclopedia Universalis*, vol. XV, 1989, art. « macrocosme et microcosme » ; voir aussi Maurice Scève, Œuvres complètes, t. V, *Microcosme*, Michèle Clément (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 34-39.

etc. de telle sorte que l'être humain devient un petit monde – répond une doctrine plus radicale compliquant le rapport entre le grand et le petit monde. En effet, en considérant que l'homme doit s'élever lui-même au rang de microcosme, c'est toute la hiérarchie cosmique qu'on renverse jusqu'à l'effacement du macrocosme. À travers la dislocation du système classique de correspondances, c'est le rôle de l'homme en tant que résumé du monde ainsi que sa place au centre de l'univers qui sont remis en question.

Les rapports complexes entre le grand et le petit monde indiquent que les catégories « petit » et « grand » s'appréhendent ensemble, dans un rapport de correspondance, et qu'elles gagnent en malléabilité. Reflet l'un de l'autre, le grand et le petit monde se contiennent l'un l'autre, se rejoignent dans l'homme et finissent par se confondre. Penser le « petit », par conséquent, revient à déjouer ou exacerber les tensions entre ces deux catégories à la fois voisines et antithétiques.

| La rhétorique du microcosme |

La première trace du débat microcosmique du milieu du xvi^e siècle examinée ici concerne l'usage du microcosme pour justifier des théories cosmologiques ou sociales. L'objet du débat consiste à déterminer si le raisonnement par analogie basé sur la comparaison des mécanismes du corps humain avec ceux de la société ou du cosmos appartient au domaine de la philosophie ou de la rhétorique. Aucune de ces deux positions ne remet en cause la validité de la théorie microcosmique, pas plus que le système hiérarchique qui sous-tend le cosmos ou la place de l'homme dans l'univers³. Il s'agit plutôt de dénoncer – ou d'encourager – une démarche scientifique fondée sur des relations de correspondance et d'homologie. La prévalence des thèmes proches du microcosme, comme l'union des contraires ou l'hermaphrodite, chez de nombreux poètes (tels qu'Antoine Héroët, Marguerite de Navarre ou Joachim du Bellay) soulignent la popularité du microcosme au-delà du discours scientifique dans le milieu littéraire lyonnais du milieu du xvi^e siècle⁴. Plus précisément, les exemples ci-dessous démontrent non seulement que le thème du microcosme était bien connu et répandu, mais aussi qu'il était débattu au sein de l'école de Lyon dans les années 1540. Le rayonnement de l'école lyonnaise, qui est notamment responsable de l'introduction du pétrarquisme et du néo-platonisme en France, rend ce débat particulièrement pertinent dans le panorama intellectuel français du xvi^e siècle⁵. Les *Discours philosophiques* (1557) de Pontus de Tyard permettent de retracer ce débat jusqu'aux entretiens de Bissy vers 1555⁶.

Le Premier Curieux (1557) de Pontus de Tyard offre un état présent de la science du xvi^e siècle en français sous la forme d'un dialogue entre le Curieux, qui présente

3. Sur la théorie microcosmique, voir, par exemple, Georges P. Conger, *Theories of Macrocosms and Microcosms in the History of Philosophy*, New York, Columbia University Press, 1922 ; Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*, Cambridge, Harvard University Press, 1936 ; Eustace M. V. Tillyard, *The Elizabethan World Picture: A Study of the Idea of Order in the age of Shakespeare, Donne & Milton*, Londres, Chatto & Windus, 1943 ; John B. Bamforth, *The Little World of Man*, Londres, Longmans, 1952 ; Marie-Thérèse d'Alverny, « Le cosmos symbolique du XII^e s. », *Archives d'histoire littéraire et doctrinale du Moyen Âge*, 1953, n° 20, p. 31-81 ; Marie-Dominique Chenu, *La théologie au XII^e siècle*, Paris, Vrin, 1957, p. 34-43 ; James A. Coulter, *The Literary Microcosm. Theories and Interpretation of the Later Platonists*, Leyde, Brill, 1976.

4. Voir Verdun-Léon Saulnier, *Maurice Scève, ca. 1500-1560*, Genève, Slatkine, 1981, p. 422-423.

5. Sur l'école lyonnaise, voir, par exemple, Enzo Giudici, « L'école poétique lyonnaise du xvi^e siècle et sa renommée hors de France », *Cahiers d'histoire*, 1959, n° 4, p. 307-321 ; Paul Ardouin, *Maurice Scève, Pernette du Guillet, Louise Labé : L'amour à Lyon au temps de la Renaissance*, Paris, Nizet, 1981.

6. Voir l'argumentaire de Verdun-Léon Saulnier dans *Maurice Scève*, 407.

les différents thèmes, le Solitaire, qui complète les propos du Curieux avec sa vaste culture et ses nuances méthodologiques, et Hieromnime, le théologien. Le passage concernant le mouvement terrestre et le système copernicien déploie des arguments variés, invoquant la philosophie naturelle des Anciens, le théâtre antique, l'étymologie et la cosmologie contemporaine.

Le Curieux introduit la théorie microcosmique pour soutenir l'idée du mouvement terrestre :

« Encores leur sert d'argument par comparaison, le surnom de petit Monde à l'homme : duquel la teste accomplie de plus de beauté, est illustrée d'yeux, comme le haut du grand Monde est semé d'Estoilles [...] et toutes-fois la teste ne chemine point, mais bien les pieds. »⁷

Plus loin, il poursuit : « le cœur, logé au milieu, est premier mouvant, et source de tout mouvement aussi la Terre au milieu du grand Monde, qui est animal selon Timée, se meut, et est source de tout mouvement, pour esmouvoir les autres Elemens à generation⁸ ».

Les éléments de la théorie microcosmique s'intègrent à la perspective platonicienne du Curieux : la hiérarchie de l'univers implique l'immuabilité et l'immobilité de la sphère céleste, et le rapport analogique entre le Ciel et le corps humain soutient cette interprétation. Il s'ensuit que, du point de vue du Curieux, la théorie microcosmique offre un argument en faveur du mouvement terrestre.

Un opuscule anonyme de 1559, *Le Médecin Courtizan*, met en lumière l'application pratique de la théorie microcosmique en médecine. À l'image du *Poète Courtisan* de Joachim du Bellay (1559), *Le Médecin Courtizan* se donne à lire comme une caricature de la médecine de cour. Sur le mode ironique, l'auteur vante l'ignorance et les manières du médecin pour qui « il suffit bien d'avoir un sçavoir pédantesque / Un peu entremeslé de la langue Tudesque⁹ ». Le poème s'ouvre sur une critique (ironique) de l'érudition, de l'étude des auteurs classiques et de la théorie du microcosme :

« Que nous sert plus longtemps racourcir nostre vie
Espyluchants les secrets de la Philosophie ? [...]
Pour un art mensonger, plus souvent destournée
À contempler les corps de ce grand Univers,
Le mouvement du Ciel, ou droit ou de travers,
Les vens, les tourbillons, la neige et les orages,
Et les impressions des célestes images ? [...]
Comme si nous pouvions cognoistre fermement
Les causes, les effects de tout le firmament,
Et la perfection de nostre âme divine,
Soubs l'ombre que l'on est Docteur en Médecine
Et qu'on a, feuilletant l'œuvre de Galien,
Ou du vieil Hippocrate, appris l'art Délilien. »¹⁰

7. Pontus de Tyard, Œuvres complètes, t. IV, Le Premier Curieux, Jean Céard (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 157.

8. *Ibid.*

9. Anonyme, *Le Médecin courtizan*, Paris, G. Barbé, 1559 ; Anatole de Montaiglon et James de Rothschild (éd.), *Recueil de poésies françaises des XVI^e et XVII^e siècles*, t. X, Paris, P. Jannet, 1875, p. 96 et s., 102.

10. *Id.*, p. 101.

Ce texte, dépourvu de jargon scientifique, est destiné à être lu par un large public et confirme la popularité du thème du microcosme. Pour que le procédé ironique fonctionne, il est nécessaire que la notion selon laquelle l'observation du cosmos permet la compréhension du corps humain soit prégnante dans la société du XVI^e siècle. *Le Médecin Courtizan* démontre qu'il est impossible d'être un médecin compétent à moins d'avoir étudié la médecine classique et d'observer les mécanismes de l'univers.

Rabelais, en tant que médecin et commentateur des théories médicales de Galien et d'Hippocrate (1532), était familier du microcosme¹¹. Dans le *Tiers Livre* (1546), Rabelais fait de la théorie microcosmique un outil rhétorique plutôt qu'une réalité empirique en la plaçant au centre de l'éloge paradoxal des dettes de Panurge. De manière à justifier les dettes qu'il a contractées, ce dernier utilise une analogie médicale afin de démontrer que les dettes jouent un rôle fondamental dans l'harmonie des sphères cosmiques, socio-politiques et physiologiques. Un monde sans dette, prétend-il, serait voué à devenir un monde à l'envers. Par conséquent, l'homme sans dette serait, lui aussi, un être sens dessus dessous : « Et si au patron de ce fascheux & chagrin monde rien ne prestant, vous figurez l'autre petit monde, qui est l'home, vous y trouverez un terrible tintamarre¹² ».

La démonstration de Panurge commence par la description d'un monde sans dette. Empruntant des éléments à la Bible, aux mythologies classiques ainsi qu'à la philosophie naturelle, Panurge dresse la liste de toutes les catastrophes cosmiques résultant de l'absence de dette et d'emprunt (perturbations de la trajectoire des planètes, extinction des étoiles, absence d'harmonie entre les éléments, etc.). Son raisonnement se poursuit par la description de désordres sociaux et politiques (pauvreté, misanthropie, révolte, animalisation des hommes, etc.), et se termine par le constat qu'un monde sans dette mènerait inévitablement à l'apocalypse (naissances monstrueuses, ténèbres, catastrophes).

À cette progression des calamités dans le macrocosme correspond une détérioration du microcosme qu'est le corps humain. En se basant sur l'apologue d'Ésope, *L'Estomac et les Membres*¹³, Panurge décrit un état d'échec sensoriel menant à une défaillance organique, puis à la mort et à la putréfaction. Dans le fond comme dans la forme, l'argumentation de Panurge est convaincante et met à profit la théorie microcosmique de manière efficace. Son objet et son auteur la rendent problématique : l'éloge des dettes est non seulement paradoxal – c'est-à-dire à l'opposé de l'opinion commune – mais il est aussi néfaste, comme le démontre Pantagruel par la suite. Quant à Panurge, son sophisme remet en question le bien-fondé de ses arguments.

Entre clé de lecture du cosmos et du corps humain dans *Le Premier Curieux* (1557) et *Le Médecin Courtizan* (1559), et simple artifice rhétorique dans le *Tiers Livre* (1546), le microcosme semble être un élément controversé dans le cercle intellectuel lyonnais fréquenté par Pontus de Tyard et Rabelais. On connaît l'effervescence culturelle et intellectuelle de la ville de Lyon, véritable carrefour

11. Voir Alain Bouchet, « Les années médicales lyonnaises de Rabelais », *Histoire des sciences médicales*, 1992, n° 26, p. 197-206.

12. François Rabelais, *Œuvres complètes*, Mireille Huchon et François Moreau (éd.), Paris, Gallimard, 1994, p. 364.

13. Sur l'importance de cet apologue dans la métaphore du corps politique, voir Arnold D. Harvey, « Aesop and Others » dans *Body Politic: Political Metaphor and Political Violence*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 4-10.

européen des idées à la Renaissance¹⁴. Les ramifications de ce débat sont probablement importantes pour le développement du microcosme, même si elles restent difficiles à quantifier. Les exemples ci-dessus montrent que le microcosme constitue un thème idéal pour l'expérimentation intellectuelle et littéraire, incluant l'analogie, l'ironie et l'éloge paradoxal.

| Le renversement du microcosme |

Le renversement du couple microcosme/macrocosme constitue une autre conséquence du bouleversement de la théorie microcosmique au XVI^e siècle. Selon Hélène Védrine (1989), c'est l'hypothèse de l'univers infini, avancée par Nicolas de Cues au XV^e siècle, qui provoque un changement majeur dans la conception du microcosme¹⁵. L'être humain doit se développer intellectuellement et spirituellement pour mériter le nom de microcosme. Lorsqu'il se hisse au rang de petit monde, il n'est pas simplement perçu comme un résumé du macrocosme, avec lequel il entretiendrait des relations d'homologie, mais il le contient. À la maxime « l'homme est contenu dans tout¹⁶ », pourrait se substituer « tout est contenu dans l'homme ».

L'un des exemples les plus précoces de ce renversement se trouve dans *Pantagruel* de Rabelais (1532). Dans le chapitre 32, Alcofribas pénètre dans la bouche de Pantagruel et y découvre un nouveau monde. Abondamment analysé en raison des nombreuses allusions à la découverte du Nouveau Monde et pour le relativisme prôné par Rabelais, cet épisode est rarement étudié sous l'angle de la théorie microcosmique¹⁷.

Plutôt que de constituer un petit monde à l'image du macrocosme, le géant Pantagruel contient un véritable monde dans la mesure où son corps – plus précisément son système digestif supérieur (bouche, gorge, pharynx) – est assimilé au cosmos. Comme Roland Antonioli (1976) le démontre, ce passage s'inspire du système de métaphores médicales développé par Galien pour décrire le fonctionnement du corps humain¹⁸. Cependant, outre le renversement du couple microcosme/macrocosme, cet épisode se distingue des microcosmes conventionnels de deux manières : d'une part, il se construit autour d'une série d'oppositions binaires plutôt que sur la base d'une hiérarchie cosmique ; d'autre part, il se concentre sur la région de la gorge plutôt que d'embrasser l'ensemble du corps. À cela s'ajoutent des problèmes d'échelle, de proportions et de perspective : les dents sont comparées à des montagnes, alors que les oiseaux prennent la bouche toute entière pour un pigeonier, par exemple.

14. Voir Philip Ford et Gillian Jondorf (dir.), *Intellectual Life in Renaissance Lyon : Proceedings of the Cambridge Lyon Colloquium, 14-16 April 1991*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993 ; Gérard Defaux (dir.), *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, Lyon, ENS Lyon, 2003 ; Claude Royon (dir.), *Lyon, l'humaniste. Depuis toujours, ville de foi et de révoltes*, Paris, Éditions Autrement, 2004.

15. Voir Alexandre Koyré, *From the Closed World to the Infinite Universe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1968 ; Elizabeth Brient, « How Can the Infinite be the Measure of the Finite? Three Mathematical Metaphors from *De docta ignorantia* », dans Peter J. Casarella (dir.), *Cusanus: The Legacy of Learned Ignorance*, Washington, Catholic University of America Press, p. 210-225.

16. Cette maxime, attribuée à Anaxagore, fournit le titre du cinquième chapitre de *De docta ignorantia* de Nicolas de Cues. Voir Wilhelm Dupré, « Der Mensch als Mikrokosmos im Denken des Nikolaus von Kues », *Mitteilungen Und Forschungsbeiträge der Cusanus-Gesellschaft*, 1978, n° 13, p. 68-87.

17. Voir Erich Auerbach, « The World in Pantagruel's Mouth », dans *Mimesis*, Princeton University Press, 1953, p. 262-284 et Frank Lestringant, « Dans la bouche des géants (Pantagruel 32 ; Gargantua 38) », *Cahiers textuels*, 1989, n° 34/44, p. 43-52.

18. Roland Antonioli, *Rabelais et la médecine*, Genève, Droz, 1976, p. 155.

Henri Weber (1993) observe que cet épisode, comme de nombreux mythes rabelaisiens, se fonde sur une série d'oppositions binaires : « campagne et ville, région malsaine et région édénique, en deçà des monts et au-delà des monts¹⁹ ». Ces oppositions peuvent être interprétées de diverses manières. D'une part, elles démontrent l'impact du corps de Pantagruel sur l'ordre social : les parties basses de l'appareil digestif sont peuplées de brigands, tandis que des peuples plus civilisés habitent les parties hautes. Cette opposition met aussi en lumière l'anti-italianisme de Rabelais : la région au-delà des dents (c'est-à-dire des Alpes), qui correspond à l'Italie, se caractérise par les mœurs brutales de ses habitants.

Plus surprenante est l'insistance de Rabelais sur la gorge. Plutôt que d'établir un système de correspondances entre l'ensemble du corps et le monde qu'il contient, cet épisode se concentre sur la bouche et la gorge. Les noms de ville, par exemple, font tous référence à la gorge : Aspharage, Laryngues et Pharingues. Le récit du voyage d'Alcofribas, *Histoire de Gorgias*, joue sur la polysémie du mot « gorgias » qui signifie « élégant » ou « se rapportant à la gorge ». Pour finir, l'effet comique de la conversation entre Pantagruel et Alcofribas à la fin du passage se fonde sur la répétition de la réponse « en vostre gorge ». En se concentrant ainsi sur la gorge, Rabelais suggère une opposition binaire entre les régions supérieures du corps de Pantagruel, plus ou moins hospitalières, et les régions inférieures dont l'influence est néfaste. En modifiant le thème épique de la dévoration du héros par une créature géante tel qu'on peut le lire dans la *Genèse* ou chez Lucien, ainsi qu'en renversant les rapports entre grand et petit monde, le monde dans la bouche de Pantagruel offre une vision du microcosme dans laquelle l'homme n'est plus prisonnier d'une hiérarchie fixe, mais se développe intellectuellement, spirituellement et socialement, à l'image d'Alcofribas.

Le renversement du microcosme trouve son expression la plus aboutie dans le *Microcosme* de Scève (1562). Ce poème contient trois livres de mille vers chacun. Le *Microcosme* traite des multiples aspects de la *dignitas hominis* : le premier livre met en avant l'histoire humaine depuis la création jusqu'au meurtre d'Abel ; les livres suivants décrivent l'invention des arts et techniques à travers un rêve d'Adam, puis illustrent leur développement. Le renversement du microcosme se manifeste à travers trois éléments problématiques : le titre du poème, l'absence du macrocosme et le statut d'Adam.

Malgré le titre de son poème, Scève ne mentionne la théorie microcosmique qu'à de rares occasions et s'éloigne du modèle basé sur l'énumération des correspondances entre le corps et le cosmos. Dès lors que Scève s'éloigne du traitement conventionnel du thème microcosmique, il convient de s'interroger sur la signification du microcosme scévien. Plusieurs hypothèses sont possibles : le microcosme de Scève peut désigner le poème lui-même dont la vocation est de condenser l'histoire du monde ; il peut aussi faire référence à Adam qui, en tant que Grand-Ouvrier, contient le monde. Ce renversement est aussi visible dans la dissociation du couple microcosme/macrocosme²⁰.

19. Henri Weber, « Éléments structurels de quelques mythes rabelaisiens », *Études rabelaisiennes*, 1993, n° 29, p. 157-166, 158-9. Voir aussi Frank Lestringant, *op. cit.*

20. Voir Verdun-Léon Saulnier, *op. cit.*, p. 406-429.

Michèle Clément (2013) rappelle que le couple microcosme/macrocosme était indissociable au *xvi^e* siècle, comme l'attestent les occurrences de ces deux termes, toujours en conjonction, relevées dans le *Dictionnaire du Moyen-Français*²¹. Bien que rare au *xvi^e* siècle, le renversement que suggère l'effacement du macrocosme par le microcosme est présent chez d'autres auteurs, comme Rabelais ou Pic de la Mirandole, comme le démontre Olivier Boulnois (1993)²². Cette notion est profondément liée à la *dignitas hominis* et au fait que l'homme microcosme n'est plus prisonnier de la hiérarchie cosmique, comme un papillon épinglé au centre de l'univers, mais doit s'élever au rang de petit monde à travers le progrès technique ainsi qu'en prenant conscience de son pouvoir.

| L'ambiguïté du microcosme |

Suite aux nombreux bouleversements que subit la théorie microcosmique au *xvi^e* siècle, cette notion devient instable et ambiguë²³. Conséquence du renversement de perspective décrit ci-dessus, la nécessité du progrès technique pour se hisser au rang de microcosme entraîne une certaine ambiguïté. En effet, les avancées techniques peuvent être perçues comme autant de manifestations de l'intelligence et de l'ingéniosité humaines ; mais elles peuvent aussi dévoiler des aspects plus sombres de l'humanité, comme l'arrogance, la vanité, la rébellion ou la violence.

Le *Quart Livre* de Rabelais (1552) fournit un épisode représentatif de la tension entre les aspects positifs et négatifs du progrès humain dans la perspective de la théorie microcosmique. Au cours de ses navigations, Pantagruel visite l'île de Gaster, un monstre capable de remuer ciel et terre. Bien que Pantagruel soit dégoûté par Gaster et ses suppôts, il reconnaît l'ingéniosité du monstre et la tient pour responsable du progrès humain.

Dans la mesure où il vante les mérites du ventre par-dessus tout, le portrait de Gaster – dont l'étymologie évoque le ventre et la faim – appartient au genre de l'éloge paradoxal. D'abord, le narrateur invoque des autorités classiques afin d'illustrer les pouvoirs cosmiques de Gaster ; puis il considère son influence sur les animaux et les hommes ; enfin, il désigne Gaster comme inventeur de l'agriculture et des avancées techniques subséquentes. Afin d'expliquer la suprématie de Gaster, Rabelais fait allusion, une fois encore, à l'apologue d'Ésope *L'Estomac et les Membres*. Cette référence précède une courte réflexion sur le corps politique et religieux de l'Église. Dans ce contexte, Gaster représente le ventre qui gouverne la tête ou le peuple qui commande au roi :

« À l'exemple des membres conspirans contre le Ventre, ainsi que descript Aesope, tout le Royaulme des Somates contre luy conspira & conjura soy soustraire de son obeissance. Mais bien toust s'en sentit s'en repentit, & retourna en son service en toute humilité. Aultrement tous de male famine perissoient. En

21. Scève, *op. cit.*, p. 37.

22. Olivier Boulnois, « Humanisme et dignité de l'homme selon Pic de La Mirandole », dans *Cœuvres philosophiques* de J. Pic de la Mirandole, Paris, PUF, 1993, p. 293-340, 303.

23. Voir Ernst Cassirer, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, Paris, Les Éditions de minuit, 1983 ; Louis van Delst, *Les Spectateurs de la vie*, Laval, Les Presses de l'Université Laval, 2005.

quelques compagnies qu'il soit, discepter ne fault de superiorité & praeference, tousjours va davant: y feussent Roys, Empereurs, voire certes le Pape. »²⁴

Pour Robert Marichal (1947) et Michel Jeanneret (1994), Gaster parodie l'Amour du *Banquet* de Platon et du *Commentaire sur le Banquet de Platon* de Ficin dans la mesure où il incarne le principe de *concordia discors*²⁵. Ce parallèle met en relief la complexité et la polyvalence de Gaster qui peut être vu comme une idole terrifiante ou le premier maître des arts. Ainsi, le portrait de cette divinité polymorphe et ambiguë s'organise autour d'une série d'oppositions binaires : Gaster représente la force brute, mais inspire les arts et les techniques ; il symbolise la faim et la dévoration, mais stimule l'innovation et l'ingéniosité ; il allie la pulsion de mort et la capacité d'adaptation et de survie de l'être humain.

Une tension similaire sous-tend l'interprétation du *Microcosme* (1562) de Scève. Les deux moteurs du progrès technique et de l'avancée de l'être humain sont la curiosité d'une part, et l'effort adamique d'autre part. Vu sous l'angle de l'effort adamique, le progrès devient le produit de la nécessité et de la survie : le travail et le savoir découlent de la *felix culpa* – la faute heureuse d'Adam lui ayant permis, en quittant le paradis terrestre, de se développer – et mènent à la réouverture du paradis. Cette interprétation du *Microcosme* (1562), soutenue par Albert-Marie Schmidt (1938) et Hans Staub (1967), se fonde sur l'éloge du savoir et de la *dignitas hominis*²⁶. La notion de curiosité éclaire le texte sous un nouveau jour : le progrès n'est plus le fruit de la nécessité, mais devient, au contraire, un dépassement des limites imposées par Dieu et par la nature, ainsi qu'un produit de l'arrogance et de la vanité. Cette position, développée par Gérard Defaux (1982), cherche à rendre compte du courant anti-intellectualiste traversant la Renaissance²⁷.

Comment interpréter cette ambiguïté au centre du *Microcosme* de Scève (1562) ? Pour plusieurs commentateurs, la réponse tient dans les sonnets encadrant le poème. François Rigolot (1987) voit chez Scève une position intermédiaire, un équilibre précaire entre stérilité et fertilité²⁸. Cynthia Skenazi (1992) cherche à réconcilier ces positions antithétiques en décrivant le passage du pessimisme et de la stérilité à l'optimisme et à l'immortalité comme l'expérience de la conversion chrétienne²⁹. Quant à Thomas Hunkeler (2008), il insiste sur la notion de labeur pour interpréter ce poème comme l'épopée de l'effort humain³⁰. Cependant, il serait réducteur de considérer que cette ambiguïté tient uniquement au projet de Scève. Comme tendrait à le démontrer l'épisode de Gaster chez Rabelais, c'est la théorie microcosmique elle-même qui se complexifie et qui s'appréhende de manières plus diverses et parfois contradictoires.

24. Rabelais, *op. cit.*, p. 672-673.

25. Robert Marichal (éd.), *Le Quart Livre*, Genève, Droz, 1947, p. 183-202 et Michel Jeanneret, *Le Défi des signes : Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Caen, Paradigme, 1994, p. 113-129.

26. Albert-Marie Schmidt, *La Poésie scientifique en France au XVI^e siècle*, Paris, A. Michel, 1938, p. 109-165 ; Hans Staub, *Le Curieux Désir*, Genève, Droz, 1967, p. 107.

27. Gérard Defaux, *Le Curieux, le glorieux et la sagesse du monde dans la première moitié du XVI^e siècle. L'Exemple de Panurge, Ulysse, Démosthène, Empédocle*, Lexington, French Forum Publishers, 1982.

28. François Rigolot, « Le Figuier et le coudrier : Allégorie et réflexivité dans le *Microcosme* », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1987, n° 49, p. 7-24.

29. Cynthia Skenazi, *Maurice Scève et la pensée chrétienne*, Genève, Droz, 1992, p. 45-54.

30. Thomas Hunkeler, « Une Épopée du «curieux pouvoir». Le *Microcosme* de Scève entre Virgile, Dante et Reisch », dans Frank Lestringant et Sabine du Crest (dir.), *Le Théâtre de la curiosité*, Paris, PUPS, 2008, p. 17-27.

Pour conclure ce bref exposé des différentes mutations de la théorie microcosmique au XVI^e siècle, plusieurs observations s'imposent. La manière dont on perçoit le monde et la place de l'homme au sein de l'univers connaît d'importants bouleversements pendant la Renaissance et au XVI^e siècle en particulier. Cette « crise de la représentation » influence notamment la notion de microcosme. L'application de la théorie microcosmique à des domaines tels que la médecine ou l'astronomie est au centre de vifs débats et l'organisation hiérarchique du monde est remise en question. Il s'ensuit un renversement de perspective du couple microcosme/macrosme. La notion « d'homme petit monde » n'est plus statique, mais devient le produit de l'effort humain et du progrès technique, gagnant ainsi en ambiguïté et en complexité.

Les usages variés des correspondances entre le « grand » et le « petit » monde démontrent que ces catégories sont en pleine mutation et vivement débattues, avant de devenir graduellement indépendantes l'une de l'autre. Ces changements dans la conception du microcosme s'inscrivent dans le contexte de nombreuses découvertes en astronomie et en microscopie tout en théorisant, au niveau social, théologique et scientifique, les bienfaits et les dangers du progrès technique.

| « Cironalité universelle » : taille, échelle et perspective dans *L'Autre monde* de Cyrano |

Sarah Grandin

À travers la prose pointue des *États et empires de la lune* et le tissu cosmique de son intrigue, une bête indigne et minuscule se fraye un chemin : le ciron. Cet arachnide parasite ne semble pas à sa place dans les voyages interplanétaires du roman de Savinien Cyrano de Bergerac (1619-1655), publié en 1657 de manière posthume avec son pendant supposé, *Les États et empires du soleil*, sous le titre *L'Autre monde*. Pourtant, dans ce contexte intersidéral, c'est la petitesse même du ciron qui en fait une figure importante, riche en possibilités heuristiques et épistémologiques. La relativité de la taille et le défi qu'elle semble lancer à l'entendement sont des sujets qui troublent les savants de la première moitié du XVII^e siècle¹. Le ciron traduit à la manière d'un aphorisme cette problématique et apparaît tour à tour dans les *Essais* de Michel de Montaigne (1533-1592), dans la fable « La Besace » de Jean de la Fontaine (1621-1695), ou encore chez Charles Sorel, Fontenelle, etc.² La taille du ciron détermine son expérience du monde, et celui qui adopte son point de vue peut changer de perspective et ainsi mieux saisir les extrêmes scalaires de l'univers, tout en prenant conscience des limites visuelles et cognitives posées par sa propre taille et de la subjectivité qui en découle. Mettre en question le point de vue permet aussi d'imaginer les choses que nous ne pouvons pas percevoir, qui sont invisibles à l'œil humain. Avec la figure du ciron, Cyrano représente donc la pluralité des mondes aux niveaux à la fois cosmique et empirique.

Plusieurs auteurs tels que Jean-Charles Darmon, Madeleine Alcover, Olivier Bloch et Erica Harth ont mis en lumière les sources philosophiques de Cyrano, tandis que les récents travaux de Frédérique Aït-Touati et de Guilhem Armand traitant des textes du Grand Siècle ont insisté sur l'entrecroisement de la science et de la fiction³. Malgré la petitesse de son objet, cet article engage des enjeux similaires. La figure du ciron permet en effet à Cyrano d'explorer les théories de l'épicurisme et de la science d'une manière ludique et plastique, intellectuellement

1. L'auteur tient à remercier les organisatrices du colloque pour leur patience et leur confiance. Elle remercie également Sylvaine Guyot et Christie McDonald, qui lui ont donné l'occasion de travailler sur ce sujet dans leur cours sur la subjectivité à l'époque moderne. Elle est enfin reconnaissante à Tom Conley, Dan Edelstein et Louis Gerdelan pour leurs conseils, et Léa Badoz pour sa relecture.

Par exemple Descartes médite sur la dissemblance entre la taille conçue et la taille observée dans la troisième Méditation sur les « deux idées du soleil » : il « paraît extrêmement petit », mais les « raisons de l'astronomie » laissent supposer qu'il est « plusieurs fois plus grand que toute la terre ». Pierre Hamou discute ce passage et la réponse de Gassendi, qui soutient « l'apparence vraie » de « l'empirisme télescopique », dans *La mutation du visible : Essai sur la portée épistémologique des instruments d'optique au XVII^e siècle*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 1999, vol. 1, p. 151-154.

2. Michel de Montaigne, *Les Essais*, 1580, livre 2, chap. 12, Villey-Saulnier (éd.), p. 476 : « Pareils appétits agitent un ciron et un éléphant » ; Jean de La Fontaine, *Illustrations des Fables choisies mises en vers*, Paris, 1668, livre I, fable 7, p. 16 : « Dame Fourmi trouva le Ciron trop petit/ Se croyant, pour elle, un colosse ».

3. La littérature critique sur Cyrano et ses contemporains est vaste. Voir, entre autres, Madeleine Alcover, *La pensée philosophique et scientifique de Cyrano de Bergerac*, Genève, Droz, 1970 ; Erica Harth, *Cyrano de Bergerac and the Polemics of Modernity*, New York, Columbia University Press, 1970 ; Olivier Bloch, « Cyrano de Bergerac et la philosophie », XVII^e siècle, 1985, n° 149, p. 337-348 ; Jean-Charles Darmon, *Philosophie épicurienne et littérature au XVII^e siècle en France*. Études sur Gassendi, Cyrano de Bergerac, La Fontaine, Saint-Evremond, Paris, Presses universitaires de France, 1998 et *Io., Le Songe libertin. Cyrano de Bergerac d'un monde à l'autre*, Paris, Klincksieck, 2004 ; Frédérique Aït-Touati, *Contes de la lune. Essai sur la fiction et la science moderne*, Paris, Gallimard, 2011 ; Guilhem Armand, *Les Fictions à vocation scientifique de Cyrano de Bergerac à Diderot. Vers une poétique hybride*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2013.

sceptique et esthétiquement baroque⁴. Je me propose ici d'envisager la fonction didactique du ciron dans le monologue d'un docteur sur la Lune, qui en fait un usage analogique pour illustrer un discours où il est question de plusieurs concepts liés à la taille, l'échelle et l'espace, tels que l'atomisme, le vide ou les deux pôles de l'invisibilité : l'infiniment « petit » et l'infiniment « grand⁵ ». Cette évocation du ciron fait apparaître l'influence rhétorique du *De rerum natura* de Lucrèce (v. 55 av. J.-C.) sur Cyrano, et révèle aussi la connaissance que ce dernier avait des œuvres philosophiques de ses contemporains, qui s'intéressaient au ciron en tant qu'objet d'étude dans leurs expériences optiques et en tant que métaphore pour leurs théories corpusculaires.

L'objectif de cet essai n'est pas de reprendre les références intertextuelles de Cyrano déjà élucidées par plusieurs chercheurs, mais de préciser dans quel esprit l'auteur convoque ces sources diverses. À l'instar des autres libertins érudits de son temps, Cyrano démontre une érudition doxographique. Il pense avec circonspection voire méfiance, sans déployer à proprement dit de métaphysique cohérente cyranienne⁶. Notre hypothèse est alors que Cyrano cherche moins à démontrer la validité des découvertes de Galilée, Kepler, Gassendi, etc. qu'à interroger les problèmes épistémologiques qu'elles soulèvent. Avec le ciron, c'est l'ampleur de l'entendement humain qu'il cherche à interroger.

| Représenter l'invisible |

Arrivé sur la Lune, Dyrcona rencontre ses habitants, qui voient le rapport entre le Monde et la Lune de manière inversée – la Terre est leur satellite –, ce conflit de perspectives démontrant la subjectivité foncière de l'expérience de l'espace et du rapport entre les objets. Après avoir été emprisonné pour son étrangeté, le protagoniste se trouve invité à un banquet socratique, au cours duquel il est question du ciron. Dans un monologue exhaustif qui traite de plusieurs aspects de la science, y compris de l'astronomie, de la physiologie et de la physique, un docteur explique sa théorie de « la cironalité universelle », ou la ressemblance structurelle à travers les échelles : chaque être peut prendre l'aspect minuscule d'un ciron selon la taille et la perspective de l'observateur, puisque la taille est relative⁷. Le docteur emploie une métaphore filée dans laquelle le ciron (avec d'autres bêtes de petite taille) sert d'instrument optique, de lunette pour l'imagination. Révélant la nature arbitraire de la perspective humaine, l'image du

4. Pour une définition de l'esthétique baroque, voir Jean Rousset, « La poésie baroque au temps de Malherbe : la métaphore », *xvii^e siècle*, XXXI, avr. 1956, p. 353-370. Selon Darmon, le scepticisme intervient « comme une attitude fondamentale qui modalise le rapport aux diverses doctrines activées successivement et tient à distance les savoirs sur la nature auxquels le lecteur est tenté d'adhérer. À ce titre, le scepticisme participe très activement à l'invention d'une littérature de l'infini, sans centre ni point fixe, à la fabrique même du récit et à la constitution des paysages ontologiques de la fable ». Voir John Christian Laursen et Gianni Paganini (éd.), « Questionnements sceptiques et politiques de la fable : les « autres mondes » du libertinage érudit », *Skepticism and Political Thought in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Toronto, University of Toronto Press, 2015, p. 85. Henry Le Bret nota dans sa préface à la première édition de *L'Autre Monde* de Cyrano que « Democrite et Pirron lui semblaient, après Socrate, les plus raisonnables de l'Antiquité » ; *Histoire comique : contenant les états et empires de la Lune*. Paris, Charles de Sercy, 1657.

5. Frédérique Ait-Touati, « La science des mondes invisibles au xvii^e siècle », dans *Doute et imagination : construction du savoir de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Classiques Garnier, 2011 ; Alexandre Koyré, *From the Closed World to the Infinite Universe*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1968.

6. Voir notamment Isabelle Moreau, « Guérir du soit ». Les stratégies d'écriture des libertins à l'âge classique, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 583.

7. Savinien Cyrano de Bergerac, *L'Autre monde : Les états et Empires de la Lune, Les états et Empires du Soleil*, Jacques Prévot (éd.), Paris, Gallimard, 2004, p. 128.

ciron a pour fonction d'aider le lecteur à comprendre une théorie de la structure de l'univers, du cosmos aux particules, des horizons à la combinatoire⁸ :

« [...] Il y a des mondes infinis dans un monde infini. Représentez-vous donc l'univers comme un grand animal, les étoiles qui sont des mondes comme d'autres animaux dedans lui qui servent réciproquement de mondes à d'autres peuples [...] et nous, à notre tour, sommes aussi les mondes de certaines gens encore plus petits, comme des chancre, des poux, des vers, des cirons ; ceux-ci sont la terre d'autres imperceptibles. »⁹

Pourquoi, se demande le docteur, « [r]éprésentez-vous donc l'univers comme un grand animal » ? Tout d'abord, cette métaphore rappelle le modèle néoplatonicien de Tommaso Campanella (1568-1639) qui, dans *La Cité du soleil* (1604), décrit « le monde » comme « un animal immense dans le sein duquel nous vivons comme vivent les vers dans notre corps¹⁰ ». Cette référence et les théories animistes et hylozoïtes qu'elle évoque sont ici explicites¹¹. Mais la transparence de la rhétorique du docteur est aussi significative : il insiste sur le fait que l'infini demande de la représentation pour être compris. Puisque l'infini est « imperceptible » dans les deux directions, vers le « petit » comme vers le « grand », il exige de recourir à *l'energìa* (connue aussi sous les noms de *hypotyposis*, *repraesentatio* et *evidentia*), qui renvoie à la description illustrative et vive préconisée par la rhétorique de Quintilien (I^{er} s. ap. J.-C.)¹². Pour égaler les avancées scientifiques de l'époque, il fallait une technologie littéraire capable de rendre visible l'invisible¹³.

L'emploi de *l'evidentia* pour répondre à la difficulté d'expliquer les phénomènes situés aux extrêmes de l'échelle date au moins de Lucrèce et de sa théorie de l'atomisme. Dans le deuxième livre du *De rerum natura*, Lucrèce décrit le décalage entre la nature dynamique des atomes et « le calme apparent » qu'on observe. Il prend alors l'exemple concret d'un troupeau de brebis « là-haut ». Chaque brebis est individuellement animée mais leur ensemble « semble aux yeux une tache immobile ». Lucrèce maintient que tant de choses sont « hors de notre portée¹⁴ ». Cette observation trouve son écho dans *L'Autre Monde*, quand Dyrcona offre un télescope au gouverneur de la Nouvelle France et remarque que « certaines obscurités qui d'ici paraissent des taches sont des mondes qui se construisent¹⁵ ». Dans chaque passage, l'auteur fait référence aux limites de l'œil humain pour discerner les détails vus de loin. L'auteur pallie cette faiblesse optique en créant dans le domaine de l'imagination une description vivace. Le

8. Jean-Charles Darmon, « L'imagination de l'espace entre argumentation philosophique et fiction : de Gassendi à Cyrano », *Études littéraires*, 2002, vol. 34, n° 1-2, p. 221.

9. Cyrano de Bergerac, *op. cit.*, p. 126.

10. Tommaso Campanella, *La Cité du soleil* (1604), Louis Colet (éd.), Paris, Lavigne, 1844, p. 221.

11. Ces théories sont remplacées par des théories dites « mécanistes » pendant la révolution scientifique, et Cyrano aurait été conscient de leur obsolescence.

12. Si Quintilien n'est peut-être pas une source directe pour Cyrano, il n'en reste pas moins que son vocabulaire est utile pour décrire les techniques descriptives de Cyrano. Rappelons que Quintilien fut diffusé au xvi^e siècle en France par le biais du livre d'Érasme, *De duplici copia verborum et rerum* (1514), une œuvre familière à Montaigne. Sur ce point voir Gérard Paul Sharpling, « Toward a Rhetoric of Experience : the Role of Enargeia in the Essays of Montaigne », *Rhetorica : A Journal of the History of Rhetoric*, Printemps 2002, vol. 20, n° 2, p. 173-192.

13. Aït-Touati conteste que « l'image métaphorique » et « la description vive » dans l'écriture scientifique sont remplacées par « l'image picturale » avec Robert Hooke ; Frédérique Aït-Touati, « La fourmi enivrée au brandy : anecdote, observation et expérience au xvii^e siècle », dans Anne Duprat et Frédérique Aït-Touati (dir.), *Histoires et savoirs : anecdotes scientifiques et sérendipité au xv^e au xvii^e siècles*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 131-144.

14. Lucrèce, *De la nature des choses*, André Lefèvre (trad.), Paris, Société d'éditions littéraires, 1899, livre II, l. v. 326-343.

15. Cyrano de Bergerac, *op. cit.*, p. 56.

pouvoir de *l'ekphrasis* est sa capacité de rendre visible l'invisible, de mettre l'absent sous ses yeux (« *sub oculos subjectio* »)¹⁶. La description des brebis illustre non seulement le dynamisme imperceptible des atomes, mais aussi le fait qu'on a besoin d'*evidentia* pour voir des choses dans son imagination et les comprendre.

Il y a, dans *L'Autre monde*, plusieurs exemples de l'emploi de descriptions détaillées et de métaphores colorées pour illustrer des concepts physiques. Comme Lucrèce, Cyrano se sert souvent des exemples prosaïques ou familiers¹⁷. Quand il est en Nouvelle France, Dyrcona défend le fait que le soleil est le centre de l'univers et explique que la nature place toujours le « feu radical » au centre des êtres, en donnant comme exemples les « parties génitales dans l'homme, les pépins dans le centre des pommes, les noyaux au milieu de leur fruit » Il continue : « Car cette pomme est un petit univers à soi-même, dont le pépin plus chaud que les autres parties est le Soleil, qui répand autour de soi la chaleur conservatrice de son globe ; et ce germe, dans cet oignon, est le petit Soleil de ce petit monde, qui réchauffe et nourrit le sel végétatif de cette masse¹⁸ ». Dans ce passage, la description d'un petit objet banal devient une métaphore qui sert de modèle à l'héliocentrisme.

Pareillement, dans son explication de l'existence du vide, le nain espagnol, Gonsales, remarque qu'il serait ridicule de ne pas croire que « quand une mouche pousse de l'aile une parcelle d'air, cette parcelle en fit reculer devant elle une autre, cette autre encore une autre, et qu'ainsi l'agitation du petit orteil d'une puce allât faire une bosse derrière le monde¹⁹ ». En élargissant l'échelle du phénomène qu'il décrit (des atomes aux insectes), Gonsales rend le processus perceptible. En revanche, en le gardant à l'échelle des insectes, il assure qu'on peut toujours saisir l'image du premier coup d'œil. Pour fonctionner au niveau cognitif, un modèle doit être à l'échelle humaine et dériver des phénomènes observables. Des concepts qui sont imperceptibles à cause de leur petitesse ou grandeur réelle ont besoin d'être amplifiés ou diminués par le biais d'analogies. Le but du modèle analogique (qu'il soit fictif, descriptif ou matériel) est d'aider l'entendement et de nous conduire à imaginer une hypothèse. Une analogie n'existe pas seulement comme preuve démonstrative d'une hypothèse, mais peut également jouer un rôle heuristique, qui permet l'investigation et la critique d'une théorie²⁰.

Le docteur emploie le ciron comme modèle analogique, puisque la facture didactique de sa discussion sur l'infini demande une créativité rhétorique. Comment représenter l'invisible ? À l'aube de l'époque moderne, l'infini est un concept métaphysique toujours très difficile à saisir. Nicolas de Cues (1401-1464), philosophe et théologien, comprenait cette difficulté. Il est le premier penseur de l'âge moderne à proposer un univers infini et sans centre²¹. Cues estime dans son *De docta ignorantia* (1440), que « tout chercheur juge

16. *The Institutio Oratoria of Quintilian*, t. IX, livre 2, Harold E. Butler (trad.), Londres, Heinemann, 1966, p. 40.

17. Sur ce sujet, on peut constater l'influence de Rabelais et de Montaigne.

18. Cyrano de Bergerac, *op. cit.*, p. 50-51.

19. *Id.*, p. 96.

20. Mary B. Hesse, *Models and Analogies in Science*, Notre Dame (USA), University of Notre Dame Press, 1966.

21. Sur le rôle de Nicolas de Cues dans la théorie microscopique, voir l'article de Vincent Robert-Nicoud dans le présent volume.

de l'incertain de façon analogique, en le comparant à ce qu'il connaît déjà avec certitude ; toute recherche est donc comparative et utilise le moyen de l'analogie [...] l'infini, qui en tant que tel échappe à toute analogie²² ». Dans le même esprit, dans *L'infini, l'univers et les mondes* (1584) de Giordano Bruno (1548-1600), le personnage Filoteo remarque qu'« aucun sens ne perçoit l'infini. Aucun sens ne permet de conclure qu'il existe. L'infini, en effet, ne peut être l'objet des sens²³ ». Malgré l'incommensurabilité entre l'infinité et la finitude du monde connu, le docteur sur la Lune tente d'expliquer l'infini, et ce, d'une façon assez paradoxale : en exposant les limites de la compréhension humaine. Cues remarque qu'étant donné les limites du savoir humain, qui « n'est jamais qu'approximatif et conjectural », l'infini ne peut se manifester que « de manière négative, par la façon dont il transcende nos puissances cognitives [...]»²⁴ ». Pour concevoir l'infini, l'imagination doit compenser nos faiblesses oculaires.

| Nouveaux horizons de vision |

Pour engager le travail de notre imagination et afin d'élargir notre capacité à concevoir l'infini, le docteur nous invite à se mettre à la place d'un pou :

« Car, dites-moi, je vous prie : est-il malaisé à croire qu'un pou prenne notre corps pour un monde, et que quand quelqu'un d'eux a voyagé depuis l'une de vos oreilles jusqu'à l'autre ses compagnons disent de lui qu'il a voyagé aux deux bouts du monde, ou qu'il a couru de l'un à l'autre pôle ? Oui, sans doute, ce petit peuple prend votre poil pour les forêts de son pays, les pores pleins de pituite pour des fontaines, les bubes et les cirons pour des lacs et des étangs, les apostumes pour des mers, les fluxions pour des déluges. »²⁵

En peu de mots ce passage ouvre une perspective sur un espace dans lequel les objets cernés s'approchent et s'éloignent les uns des autres. Au fil d'une description dense, la grandeur des masses augmente rapidement, des fontaines se muent en lacs et mers. Chez Cyrano, l'*ekphrasis* peut ainsi opérer comme un microscope ou un télescope qui augmente la capacité optique de l'imagination. Ces prothèses permettent de voir le monde autrement, à une autre échelle, comme si le sujet regardant prenait le point de vue d'un organisme plus grand ou plus petit que lui. Le pou, comme le ciron, constitue une figure exceptionnellement féconde pour troubler notre idée de la composition du monde étant donné les intérêts entomologiques des savants de l'époque.

Situé au seuil du visible et de l'invisible, le ciron incarne, dans la première moitié du ^{xvii}e siècle, la limite de ce que l'homme est à même de connaître avec ses sensations et sa raison. Bien que le ciron soit macroscopique, sa complexité anatomique n'est pas encore empiriquement connue avant le progrès des technologies optiques. Au moment où Cyrano écrit *L'Autre monde* entre 1645 et 1649, le ciron est devenu un sujet d'actualité dans la littérature scientifique et

22. Nicolas de Cues, *La Docte Ignorance*. Pierre Caye et al. (trad.), Paris, Flammarion, 2013, p. 43-44.

23. Giordano Bruno, *L'infini, l'univers, et les mondes*, *Premier Dialogue*, Bertrand Leverageois (trad.), Paris, Berg International Éditeurs, 1987, p. 58.

24. Cues, *op. cit.*, p. 14-17.

25. Cyrano de Bergerac, *op. cit.*, p. 127.

philosophique : il compose un exemple de la divisibilité et de la complexité des choses au-delà de ce que l'on peut voir.

Pierre Gassendi (1592-1655), un épicurien, compagnon des libertins érudits et connaissance de Cyrano, fait plusieurs références au ciron dans sa philosophie. Il le décrit comme un « petit Animal que l'on prendrait pour un point... » qui est, en fait, beaucoup plus complexe que ce que l'on observe²⁶. Familier du télescope et du microscope, il admet « la grossièreté et l'imprécision des sens humains » et conseille de « considérer l'adresse et la subtilité de la nature comme au-dessus de toute perception. À coup sûr ce qui paraît tout petit à notre vue, est très grand pour la nature elle-même²⁷ ». Sous le microscope, un « grain de la plus fine poussière » devient « plus gros qu'un pois ». Avec ce grossissement, on peut saisir la complexité de l'univers au-delà de notre perception. En observant un ciron sous son microscope en 1656, Pierre Borel (1620-1671) invite son lecteur à « admirer[r] le pouvoir et l'industrie de la nature qui, dans un si petit espace, a placé avec tant de savoir-faire des choses innombrables²⁸ ». Les découvertes du monde agrandi par le microscope reflètent, à l'inverse, celles du cosmos rapprochées par le télescope. Gassendi remarque dans son *Syntagma philosophiae Epicuri* (1658) que « rien n'empêche qu'il soit une telle infinité de mondes... Aucune raison ne s'oppose à ce qu'il existe d'autres mondes, les uns semblables au nôtre, les autres différents : il en peut être d'égaux, de plus grands ou de plus petits²⁹ ». De même que les instruments d'optique aident les savants à étudier le tissu de l'univers et saisir l'infini, de même la fiction peut aider le lecteur à imaginer ces découvertes. La métaphore du ciron permet donc de changer le foyer de notre vision.

Après avoir montré que la perspective, comme la taille à laquelle elle est liée, est relative, le docteur lunaire peut présenter son idée de l'animisme :

« [...] ainsi de même que nous paraissions un grand monde à ce petit peuple, peut-être que notre chair, notre sang et nos esprits ne sont autre chose qu'une tissure de petits animaux qui s'entretiennent, nous prêtent mouvement par le leur, et, se laissant aveuglément conduire à notre volonté qui leur sert de cocher, nous conduisent nous-mêmes, et produisent tout ensemble cette action que nous appelons la vie. »³⁰

Ni Cyrano ni le docteur ne sont forcément défenseurs de l'animisme au sens propre. Mais la possibilité que l'homme existe seulement pour servir « de cocher » pour les insectes semble amuser Cyrano. La théorie métaphysique de l'animisme ronge l'autorité et la volonté humaine. L'importance donnée au ciron, au pou et à la puce renverse et déstabilise la *scala naturae*. En changeant d'échelle dans le foyer de ses descriptions, l'auteur renverse nettement « l'échelle de nature », la hiérarchie qui privilégie l'homme et place les insectes au bas du règne animal.

Ce passage animiste rappelle aussi la discussion du ciron chez Gassendi, qui remarque que l'organisme est beaucoup plus complexe qu'il l'aurait imaginé :

26. Pierre Gassendi, *Abrégé de la philosophie de Gassendi*, François Bernier (trad.), Lyon, Anisson, Posuel et Rigaud, 1684, p. 123.

27. René Jasinski, « Sur les deux infinis de Pascal », *Revue d'histoire de la philosophie et d'histoire générale de la civilisation*, 1933, p. 149.

28. *Id.*, p. 147.

29. Traduction de René Jasinski, *op. cit.*, p. 152.

30. Cyrano de Bergerac, *op. cit.*, p. 126-127.

« Demesme, quel moyen y a-t'il de concevoir que tout le Monde ne soit pas divisible en plus de parties qu'un Ciron ; puis qu'ayant divisé le monde en autant de parties, & autant petites qu'on voudra, l'on en peut autant prendre dans le pied du Ciron, le nombre en estant autant inepuisable, & ne pouvant jamais estre terminé par aucune division? Enfin quel moyen de comprendre [...] que l'on ne puisse jamais arriver à une partie si petite, que non seulement elle n'en enferme plusieurs autres, mais qu'elle n'en enferme une infinité. »³¹

Gassendi prend le ciron « pour un point » avant d'employer le microscope, comme on imaginait que la lune était une sphère parfaite avant les observations télescopiques de Galilée (1564-1642). L'infiniment « petit » fascine autant la première modernité que l'infiniment « grand ». La divisibilité innombrable des corpuscules est conçue comme une sorte de miroir des cosmos, qui se multiplie imperceptiblement *ad infinitum*. Chaque pôle de l'échelle propose la possibilité d'une pluralité de mondes et de perspectives au-delà de notre compréhension. La consonance entre ce que l'on voit par le microscope et par le télescope se cristallise si l'on compare deux images. Quand Galilée observe la lune avec un télescope, il voit que ce n'est pas une sphère parfaite, mais un corps tacheté et bosselé (Fig. 1)³². De même, Robert Hooke (1635-1703), auteur anglais du *Micrographia* (1667), prend conscience que le point typographique est « défiguré » que lorsqu'il le consulte avec un instrument (Fig. 2). Le point de Hooke et la lune de Galilée font preuve du tissu complexe de l'univers. Des objets imaginés jusqu'alors respectivement circulaire et sphérique s'avèrent ne pas l'être. Ainsi est-ce les défauts de la perspective et de la capacité de la vision humaine que révèlent les découvertes attestant de l'importance de l'observation.

| Les limites de l'entendement |

Les fruits des observations astronomiques inspirent Cyrano pour aller encore plus loin dans ses explorations fictives. Le ciron, comme les personnages divers du voyage, lui permet de dépasser les limites de l'observation humaine. Dans *L'Autre monde*, le ciron et ses semblables peuvent servir de modèles pour les structures cosmiques. En même temps, le parallèle fait entre l'expérience du ciron et l'expérience humaine perturbe le principe anthropocentrique de la philosophie naturelle précopernicienne qui privilégiait l'échelle humaine³³. Le traitement ekphrastique du ciron travaillé par Cyrano invite le lecteur à imaginer le monde d'un autre point de vue en changeant l'échelle de la perspective. Dès lors, malgré le fait que dans *L'Autre monde* Cyrano expose sa connaissance de la science, il laisse aussi à penser que les découvertes fondées sur l'observation ne produisent pas nécessairement de la certitude, mais ouvrent plutôt un précipice

31. Gassendi, « Livre III : Du Syllogisme », *Abrégé de la philosophie de Gassendi, op. cit.*, p. 116.

32. Pour une analyse de la science de « l'invisible » au XVII^e siècle, voir Catherine Wilson, *The Invisible World: Early Modern Philosophy and the Invention of the Microscope*, Princeton, Princeton University Press, 1995. Pour une comparaison de la réception de la microscopie et la télescopie au XVII^e siècle, voir Cristoph Lüthy, « Atomism, Lynceus, and the Fate of Seventeenth-Century Microscopy », *Early Science and Medicine*, fév. 1996, vol. 1, n° 1, p. 1-27.

33. Sur la contestation de l'anthropocentrisme du système ptolémaïque posée par Nicolas Copernic (1473-1543) et ses héritiers, voir le chapitre intitulé « *The Challenge to a Human Centered Universe* » dans Steve Shapin, *The Scientific Revolution*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996, p. 20-30. Sur la nouvelle pensée de l'espace après la révolution copernicienne et sur l'invention d'une « littérature de l'infini » chez Montaigne et Cyrano, voir Jean-Charles Darmon, « L'Imagination de l'espace entre argumentation philosophique et fiction : de Gassendi à Cyrano », *op. cit.*, p. 217-240.

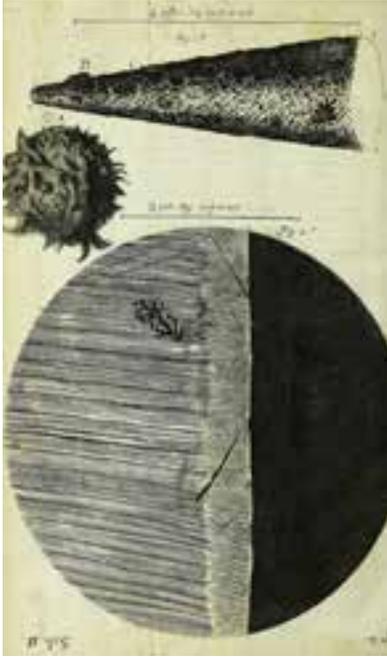


Fig. 1. Galilée, *Des phases de la lune*, nov.-déc. 1609, Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Gal. 48, f. 28r, dessin au lavis et à l'encre. © Biblioteca Nazionale Centrale, Florence.

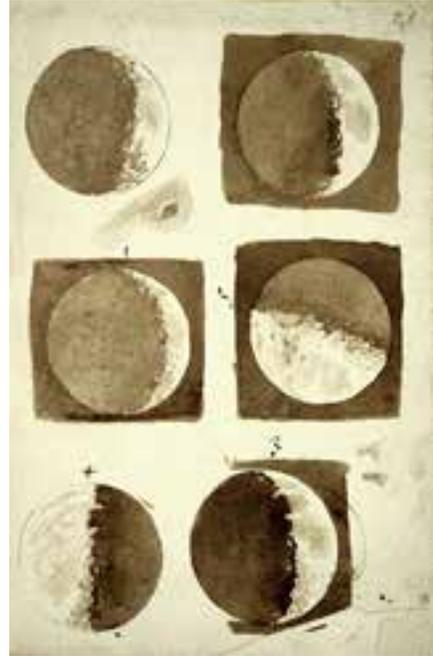


Fig. 2. Robert Hooke, Scheme 2, *Micrographia*, 1667, estampe. © Duke University Libraries.

vers l'inconnu. Pour Cyrano, l'imagination peut remplir ce vide avec plusieurs expériences de pensée sans être limitée par la cohérence ou l'autorité de la logique. L'immensité devant lui donne la liberté de ne pas devoir résoudre les paradoxes astronomiques et philosophiques de son voyage fictif³⁴. Par contre, pour d'autres savants, ce vide « effraie », comme Pascal (1623-1662), un homme qui se trouve entre la science et la théologie, pour qui le vide, l'infini, et l'impossibilité de les saisir ouvre l'espace à la foi chrétienne.

Dans « La disproportion de l'homme », un fragment des *Pensées* (1669), Pascal lui-même évoque le ciron pour expliquer les limites de la connaissance humaine. Ainsi que la « cironalité universelle » du docteur, Pascal propose que « dans la vue de ses infinis tous les finis sont égaux³⁵ ». Reprenant probablement le point de vue de son interlocuteur libertin, il nous présente l'homme devant les deux abîmes de l'infini pour faire voir les limites de la raison humaine, en évoquant le ciron :

« [...]]Je lui veux peindre non seulement l'univers visible, mais l'immensité qu'on peut concevoir de la nature, dans l'enceinte de ce raccourci d'atome. Qu'il y voie une infinité d'univers, dont chacun a son firmament, ses planètes, sa terre, en la même proportion que le monde visible ; dans cette terre, des animaux, et enfin des cirons, dans lesquels il retrouvera ce que les premiers ont donné ; et trouvant

34. Frédérique Ait-Touati, *op. cit.*, p. 105.

35. Pascal, *Pensées*, Philippe Sellier et Gérard Ferreyrolles (éd.), Paris, Le Livre de Poche, 1991, n° 230, p. 168.

encore dans les autres la même chose sans fin et sans repos, qu'il se perde dans ses merveilles, aussi étonnantes dans leur petitesse que les autres par leur étendue ; car qui n'admira que notre corps, qui tantôt n'était pas perceptible dans l'univers, imperceptible lui-même dans le sein du tout, soit à présent un colosse, un monde, ou plutôt un tout, à l'égard du néant où l'on ne peut arriver ? »³⁶

L'étendue de l'invisible est immense, ainsi qu'on le découvre en tentant d'observer soit les cosmos, soit le monde corpusculaire. Il demeure impossible de savoir s'il n'y a pas « des mondes infinis dans un monde infini » comme le docteur le suggère, puisque malgré le fait que les proportions entre les êtres et les objets soient fixes, notre perception de la grandeur ou de la petitesse des choses est nécessairement imparfaite. Notre point de vue est subjectif et relatif, déterminé par notre taille et notre position dans l'espace. Plus loin, Pascal remarque, « Au lieu de recevoir les idées de ces choses pures, nous les teignons de nos qualités³⁷ ». Avec la perception de l'infini, du vide, Pascal remet en question la notion d'un centre de l'univers et l'idée de l'exceptionnalité de l'homme : « Car enfin qu'est-ce que l'homme dans la nature ? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout, infiniment éloigné de comprendre les extrêmes³⁸ ». L'homme n'a pas de réelle « proportion » par rapport à la nature dès que l'on considère l'infini. Devant ce « secret impénétrable », Pascal fuit le scepticisme libertin et suggère à l'homme de « contempler en silence [plutôt] qu'à [...] rechercher avec présomption³⁹ ». Sa réponse aux doutes pyrrhonistes des libertins est que seul « l'auteur de ces merveilles » (Dieu) peut comprendre l'univers. À l'inverse, Gassendi (et par extension, on peut présumer, Cyrano) en vient à « admettre qu'existe sur terre un genre de vie et de connaissance inaccessible à nous [...] ». Il poursuit : « Il nous est impossible de conjecturer ce que la Terre, la Lune, le Soleil, les autres globes du monde pensent [...] mais n'est-il pas merveilleux que nous connaissions leur existence dans le monde⁴⁰ ? ». Admettant cette part d'inconnu, Cyrano propose un voyage dans un espace imaginaire où il est possible de « conjecturer », même si les suppositions ne sont pas résolues.

Dès le début, *L'Autre Monde* explore la possibilité de plusieurs mondes. Au début du roman, Dyrcona déclare à ses compagnons « [...] que la Lune est un monde comme celui-ci, à qui le nôtre sert de lune⁴¹ ». Pour confirmer cette hypothèse, il embarque dans une machine volante, mais avant d'atterrir sur la Lune, il fait des détours imprévus qui le mènent en Nouvelle France et au Paradis Terrestre. Le séjour en Nouvelle France permet à Cyrano de mentionner le mouvement diurnal de la terre et de faire allusion aux bouleversements cartographiques engendrés par les découvertes européennes des Amériques. Plus tard au cours de son voyage, Dyrcona rit devant le « monde renversé » qu'il trouve sur la Lune, une telle observation étant donc préfigurée par l'épisode initial en Nouvelle France⁴².

36. *Id.*, p. 163.

37. *Id.*, p. 170.

38. Dans ses notes sur les *Pensées*, Ferreyrolles indique que Pascal emprunte aux *Essais* de Montaigne, t. I, livre 26, p. 161.

39. *Id.*, p. 163-64.

40. René Jasinski, *op. cit.*, p. 158.

41. Cyrano de Bergerac, *op. cit.*, p. 45.

42. *Id.*, p. 130.

Ce détour au début du roman suggère d'emblée un parallèle entre la multitude des terres récemment découvertes et l'éventuelle pluralité des mondes extraterrestres. Les horizons de l'expérience humaine s'étant élargis avec l'exploration des nouveaux continents, pourquoi dès lors ne pas continuer en orbite ? De plus, l'itinéraire aléatoire de Dyrcona permet à l'auteur d'introduire une multiplicité de perspectives et de philosophies à travers un bon nombre d'interlocuteurs tous d'origines diverses, et de glisser géographiquement et de manière dialogique entre différents points de vue⁴³. La polyphonie de cette hyper-hétéroglossie brouille l'autorité monolithique de l'auteur : on ne trouvera jamais la pensée « pure » de Cyrano exprimée de manière univoque, puisque l'auteur privilégie la pluralité des consciences⁴⁴. Finalement, l'impossibilité pour Dyrcona à diriger son voyage démontre qu'il n'est pas le maître absolu de son expérience, ce qui sape toute prétention à la maîtrise volontaire. Cette condition fait écho à l'essai « De l'inconstance de nos actions » (1580) dans lequel Montaigne écrivait : « Nous n'allons pas, on nous emporte : comme les choses qui flottent... », avant de donner une citation paraphrasée de Lucrèce⁴⁵. Dans *L'Autre Monde*, on peut dire que le protagoniste est emporté. Il flotte, presque comme un atome magnifié, les détours de son voyage sont des clinamens⁴⁶ qui vont déterminer son itinéraire et sa formation.

Gaston Bachelard remarque que « le minuscule ouvre un monde » et que « la miniature est un des gîtes de la grandeur⁴⁷ ». Le ciron, à la fois petite figure et figure du « petit », démontre une potentialité expansive qui ouvre moins sur un savoir que sur un mystère. Pour Cyrano, l'objectif d'imaginer d'autres mondes ou de se mettre à la place du ciron n'est pas de maîtriser l'infinitude ni de conquérir une perspective omnisciente, mais plutôt de renoncer à l'autorité humaine. Comme Gassendi le remarque, il est déjà merveilleux de connaître autant, mais il faut admettre l'impossibilité de connaître tout. S'il accepte la « cironalité universelle », l'homme peut plus facilement accepter l'idée qu'il occupe une place non privilégiée « entre rien et tout » et explorer ce vide immense avec plus de liberté.

43. Joan Dejean, « Method and Madness in Cyrano de Bergerac's *Voyage dans la lune* », *French Forum*, sept. 1977, p. 224-237.

44. Dyrcona est l'anagramme du nom de l'auteur, Cyrano. On peut se demander si la consonance entre « Cyrano » et « ciron » sonnait également pour l'auteur. Mikhail Mikhailovich Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, Michaël Holquist (trad.), Austin/Londres, University of Texas Press, 1981, p. 263, 312, et 428.

45. Montaigne, *Essais*, t. II, chap. 1, « De l'inconstance de nos actions ». Voir Michael Andrew Screech, *Montaigne's annotated copy of Lucretius : a transcription and study of the manuscript, notes and pen-marks*, Genève, Droz, 1998.

46. Le clinamen, théorie attribuée à Épicure et développée par Lucrèce, est la déclinaison minime d'un atome, une déviation dans sa chute qui provoque le changement.

47. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1961, p. 182.



Fig. 1. Henri Bonnart, *La Petite Angloise*, d'après Bellange, [s. d.], [Paris], au Coq, estampe, 13,5 x 9,6 cm, collection privée.

| « Les Petits toure lourirette / Valent bien les grands » : les enfants sur les scènes de théâtre en France au premier xviii^e siècle |

Nathalie Rizzoni

Les scènes parisiennes comptent de nombreux enfants acteurs et danseurs professionnels au xviii^e siècle². Des troupes d'enfants circulent par ailleurs régulièrement en France aussi bien qu'en Europe. Qui sont ces jeunes recrues qui brûlent les planches pour le plus grand plaisir d'un public d'adultes ? Dans quels rôles et dans quels répertoires s'illustrent-elles ? Quels effets dramaturgiques les auteurs recherchent-ils en introduisant un enfant dans leurs intrigues ou en faisant interpréter des rôles d'adultes par des enfants, hommes et femmes en devenir, nouveaux héros en miniature de la scène ? Nous répondrons à ces questions à partir d'exemples tirés du premier xviii^e siècle, période de loin la plus novatrice dans cet usage, en écartant toutefois les pratiques théâtrales scolaires et celles « en société », qui constituent des sphères spécifiques, avec des organisations et des finalités propres.

L'histoire des spectacles s'est montrée très discrète à l'égard des plus jeunes recrues des troupes de théâtre, surtout lorsque leurs débuts prometteurs n'ont pas débouché sur une carrière marquante. Malgré cette pénurie d'informations, quelques observations s'imposent à leur sujet. La première est que les jeunes talents appartiennent généralement à des dynasties ancrées dans le monde des spectacles : ils sont enfants, petits-enfants, neveux ou nièces de comédiens, maîtres de ballet ou musiciens qui travaillent souvent sur les mêmes scènes qu'eux. Cette parentèle parachève leur éducation et leur formation artistique en même temps qu'elle les protège des prédateurs sexuels attirés par leur fraîcheur juvénile. Nous observons également que des enfants comédiens travaillent sur les différentes scènes de la capitale : à la Comédie-Française comme à la Comédie-Italienne, à l'Opéra-Comique comme dans les autres spectacles donnés durant les foires (Fig. 1).

Parmi ces jeunes prodiges, nous retiendrons, à la Comédie-Française, Manon et Mimi, les deux filles du comédien et auteur dramatique Florent Carton, dit « Dancourt », et de son épouse la comédienne M^{lle} Dancourt (Marie-Thérèse Le Noir de la Thorillière, elle-même issue d'une branche célèbre de comédiens). Ces deux enfants font, en 1695, leur première apparition sur cette scène où s'illustrent leurs parents : Manon a onze ans, Mimi en a dix. Marie-Anne Botot Dangeville (M^{lle} Dangeville), sœur et nièce des comédiens Étienne Botot Dangeville et Charles Botot Dangeville, aurait dansé dans les ballets de ce même théâtre dès l'âge de trois ans (en 1717)³. À la Comédie-Française encore, Louise et Charlotte Frédéric, nièces du danseur Maltaire (Maltère) qui composa pendant quelque temps les ballets de l'Opéra, dansent pour la première fois en 1754 : Louise a six ans, ou à peu près ; sa sœur Charlotte en a à peine cinq⁴.

1. Charles-François Pannard, *Les Petits comédiens, Théâtre et œuvres diverses de M. Pannard*, Paris, Duchesne, 1763, t. 2, p. 178.

2. Au xviii^e siècle, l'enfance s'étend de l'âge de la naissance jusque vers quatorze ans ; l'adolescence s'étend de la puberté à la majorité, c'est-à-dire d'environ quatorze à vingt-cinq ans.

3. Charles de Fieux, chevalier de Mouhy, *Abrégé de l'histoire du Théâtre-Français depuis son origine jusqu'au premier Juin de l'année 1780*, nouv. éd., Paris, chez l'Auteur, L. Jorry, J.-G. Mérigot, 1780, t. 2, p. 409.

4. Claude et François Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767, t. 7, p. 536.

Sur la scène rivale de la Comédie-Italienne, « le petit Poitiers », âgé de six ou sept ans danse « avec un succès prodigieux⁵ » entre 1740 et 1742 dans les ballets pantomimes composés par son père ; en 1741, sa sœur de cinq ans le rejoint dans le *Ballet des Enfants jardiniers*, puis dans le Ballet des Sabotiers. À partir de 1744, Coraline (Anna Véronèse de son vrai nom) et sa sœur Camille deviennent les jeunes vedettes du Théâtre Italien dans des comédies écrites spécialement pour elles par leur géniteur, l'acteur et dramaturge Carlo Véronèse. Coraline débute dans les emplois de servante « à l'âge d'environ quatorze ans » et se distingue par son talent pour la danse en même temps que Baletti le fils qui, comme elle, devient un pilier de la troupe. Camille paraît pour la première fois sur la scène à l'âge de neuf ans, en 1744, dans un pas de deux dansé avec sa sœur, intitulé *Coraline esprit follet*, de la composition de leur père toujours. De Camille, les contemporains écrivent qu'elle « a soutenu et augmenté sa réputation de danseuse en grandissant, ce qu'on ne peut pas dire de tous les enfants dont la danse a été admirée⁶ ». Elle paraît pour la première fois en tant que comédienne en 1747 (âgée alors douze ans), au côté de Coraline, dans une comédie de leur père, toujours, intitulée *Les Deux sœurs rivales...* Guillaume-Adrien Vicentini danse un pas de deux à l'âge de cinq ans, en 1749, dans le ballet *Les Enfants vendangeurs* : son père, Vincent-Jean Vicentini, descend lui-même d'une dynastie fournie de comédiens ; il est également le neveu du maître de ballet De Hesse (ou Deshayes). Guillaume-Adrien a pour partenaire la très jeune M^{lle} Foulquier surnommée « Catinon », fille aînée d'un musicien de l'orchestre de la Comédie-Italienne. Rosalie Astrodi (Astraudi), fille d'un autre musicien de l'orchestre de la Comédie-Italienne, est « âgée d'environ onze ans⁷ » quand elle reprend en 1743 le rôle de Florine dans *L'Île des talents* de Fagan, tout en faisant admirer ses dons de chanteuse.

Les archives relatives aux scènes dites « de la Foire » (où se donnent des spectacles produits par des entrepreneurs privés) sont malheureusement rares et les informations sur la carrière des comédiens de leurs troupes plus rares encore. On sait néanmoins que Marie Sallé, nièce de Francisque, fameux acteur et entrepreneur forain, monte sur la scène vers l'âge de onze ans, en 1718, en jouant dans la pièce *La Princesse de Carisme* de Lesage et Lafont. Elle deviendra par la suite une célèbre danseuse de l'Opéra. Pour la création de la pièce de Charles-François Pannard *Les Petits comédiens* en 1731, l'Opéra-Comique s'offre plusieurs très jeunes recrues. Parmi elles, Marie Chéret (la cadette)⁸ interprète avec un prodigieux succès le rôle d'« Argante, tante de Lisette », qui lui vaut le surnom « la Petite tante ». Le petit Boudet, âgé de quatre ans, y tient le rôle de « Clitandre, amant de Lisette ». Il est le fils d'une danseuse et d'un acteur maître de ballets de l'Opéra-Comique.

Ces enfants font généralement leurs débuts « dans un âge où d'autres enfants ont bien de la peine à apprendre à marcher », « pour ainsi dire, au sortir du berceau », dans des rôles où la danse et la pantomime sont prédominantes. Le public s'émerveille de leur grâce et de la précision de leurs mouvements,

5. Claude et François Parfaict, *op. cit.*, t. 7, p. 662-663.

6. Pour les citations, respectivement Claude et François Parfaict, *op. cit.*, t. 6, p. 137 et p. 140.

7. Claude et François Parfaict, *op. cit.*, t. 1, p. 319.

8. Elle est la sœur de M^{lle} Chéret l'aînée, également actrice de l'Opéra-Comique.

applaudit « des talents [...] qu'on ose presque plus appeler prématurés à dix ou douze ans, lorsqu'on les voit exercer à cinq, six et sept, avec un succès si décidé⁹ ». Les jeunes danseurs deviennent ensuite de jeunes comédiens chargés de rôles de composition qui nécessitent, notamment, des qualités vocales. Lorsque M^{lle} Dangeville interprète à l'âge de 8 ans (en 1722) le personnage allégorique de la Jeunesse (au côté de l'Amour joué par un petit garçon resté dans l'anonymat) dans une reprise de la comédie *L'Inconnu* de Thomas Corneille et Jean Donneau de Visé, elle y prononce plus de cinquante vers avec talent, et reçoit les plus vifs applaudissements¹⁰.

Pourquoi les dramaturges intègrent-ils des enfants dans leurs intrigues ? Parce que la présence d'enfants sur la scène constitue en premier lieu une curiosité. L'historien Parfaict note à propos des *Petits comédiens* qu'ils « furent très applaudis par de nombreuses assemblées », que la « singularité » de rôles remplis par des enfants « dont le plus âgé n'avait pas treize ans » « attirait à la Foire », ce spectacle étant « aussi rare qu'agréable¹¹ ». Au début des années 1740, « le petit Poitiers » et sa jeune sœur « attiraient tout Paris à la Comédie-Italienne », ce qui permit à la troupe d'augmenter exceptionnellement le prix des places de ce théâtre¹². L'enfant se situe dans un entre-deux, surprenant et troublant, qui séduit le public : par sa taille, il est un avatar de la marionnette, mais il est bien vivant, en chair et en os ; par son essence, c'est un avatar de la grande personne mais sa silhouette, ses traits et sa voix dénoncent le fait qu'il n'en est pas une. Double confusion, double fascination.

Extrêmement rares dans le genre tragique, les rôles dévolus aux enfants sont légion dans les genres comiques au premier XVIII^e siècle. Des garçonnets, plus ou moins jeunes, incarnent généralement la figure allégorique de l'Amour. Plusieurs frontispices du recueil du *Théâtre de la Foire* illustrent cette tradition, signe que la présence de l'enfant contribue de façon significative à l'agrément de la pièce, qu'il s'agisse de *La Ceinture de Vénus* (1715) d'Alain-René Lesage, des *Arrêts de l'Amour* (1716) (Fig. 2) ou du *Jugement de Paris* (1718) de d'Orneval, des *Amours déguisés* (1726) de Lesage, Louis Fuzelier et d'Orneval ou encore de *L'Amour désœuvré* (1734) de Carolet¹³. D'autres petits garçons apparaissent ponctuellement dans des rôles en coïncidence avec leur âge, comme « Charlot » dans *La Tête noire* (1721) de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, frère d'une petite « Javotte ». Ces enfants de sexe masculin assurent rarement des rôles aussi élaborés que celui du médecin guérisseur dans *Le Départ de l'Opéra-Comique* (1733) de Pannard ou du « petit bossu » qui se transforme d'Ésope en Polichinelle dans *Les Acteurs éclopés* (1740) de Pannard également.

Les fillettes, en revanche, occupent régulièrement une place de choix dans les intrigues des comédies et des opéras-comiques. Elles pourraient toutes être des sœurs de la délurée « Louison, petite fille d'Argan », qui tient tête à son père dans une scène d'anthologie du *Malade imaginaire* (1673) de Molière. Ces diabolins

9. Claude et François Parfaict, *op. cit.*, t. 5, p. 2 et 3.

10. Pierre-David Lemazurier, *Galerie historique des acteurs du Théâtre-Français*, Paris, Joseph Chaumerot, 1810, t. 2, p. 129.

11. Claude et François Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, Paris, Briasson, 1743, t. 2, p. 72.

12. Jean Marie Bernard Clément de Dijon et l'abbé Joseph de La Porte, « Les Oracles », *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, t. 2, p. 22-23.

13. Opéras-comiques respectivement publiés dans les volumes 1, 2, 3, 6 et 10 de l'anthologie *Le Théâtre de la Foire*.



Fig. 2. Robert-François Bonnard et François III Poilly, *Les Arrêts de l'Amour*, frontispice (détail) de la pièce de d'Orneval, *Le Théâtre de la Foire*, Paris, Étienne Ganeau, 1724, t. 2, estampe, 13 x 7,2 cm, collection privée.



Fig. 3. [Anonyme], *Le Diable Boiteux*, frontispice (détail) des Œuvres de Monsieur Dancourt, Paris, Pierre Ribou, 1711, t. 6, estampe, 11,6 x 7,5 cm, collection privée.

en jupon s'appellent « Ninon », « Chonchette », « Marotte », « Sanchette », « Charlotte », « Javotte¹⁴ » ou encore « Loulou », « Lolotte », « Nicette », « Finette », « Lisette », « Agatine », « Lucette », « Tonton », « Manon », etc.¹⁵. Les prénoms ou les surnoms de ces fillettes claironnent leur caractère enfantin ; leurs diminutifs ajoutent une connotation affective qui les rend d'emblée sympathiques.

Ces petites rouées constituent un archétype dramatique comique stimulant pour les dramaturges. Elles affichent au premier abord une soumission charmante à l'autorité, un babillage inconséquent, une innocence touchante. Mais comme elles sont aussi pourvues par les auteurs d'une clairvoyance sans rapport avec la naïveté attendue à leur âge, leurs discours dressent un tableau sans concession des mœurs du temps. Légère et enjouée, la parole de ces moralistes en herbe, qui ne sont ni dupes de la comédie humaine des adultes, ni assujetties aux convenances sociales, sonne haut et fort... d'autant que « la vérité sort de la bouche des enfants » selon la sagesse des nations. Dans le *Prologue du Diable boiteux* de Dancourt (1707) (Fig. 3), Sanchette déclare sans penser à mal : « elle a toujours été coquette, ma bonne maman, je le sais bien, mon vilain papa s'en est toujours plaint, et

14. « Ninon » dans *L'Important* de Brueys (1693) ; « Chonchette » dans *La Foire de Bezons* (1695) de Dancourt et dans *Les Fêtes sincères* (1744) de Pannard ; « Marotte » dans *Le Moulin de Javelle* (1696) de Dancourt ; « Sanchette » dans *Le Diable boiteux* et *Second chapitre du Diable boiteux* (1707) de Dancourt encore ; « Charlotte » dans *Le Faux instinct* (1707) de Dufresny ; « Javotte » dans *Le Triple Mariage* (1716) de Destouches.

15. « Loulou, petite fille de la ville de Cachemire » dans *La Statue merveilleuse* (1720) de Lesage et d'Orneval ; « Lolotte » dans *La Foire des Fées* (1722) et *Les Routes du monde* (1730) de Lesage, Fuzelier et d'Orneval ; « Nicette » dans *L'Indifférence* (1730) des mêmes ; « Finette » dans *L'Espérance* (1730) des mêmes toujours et dans *Le Nouvelliste dupé* (1732) de Pannard ; « Lisette » dans *La Répétition interrompue* (1735) et dans *Le Vaudeville* (1743) de Pannard encore ; « Agatine » dans *Les Deux suivantes* (1730) du même ; « Lucette » dans *Le Poirier* (1752) de Vadé ; « Tonton » dans *Les Raccoteurs* (1756) de Vadé encore ; « Manon » dans *Le Supplément à la soirée des Boulevards* (1760) de Favart.

toutes les mies que j'ai eues m'ont toujours dit qu'il n'avait pas tort d'être fâché, et que je n'étais pas tout à fait sa fille¹⁶ ». Dans *Le Triple mariage* de Destouches (1716), Javotte (« une petite personne bien dangereuse ») dénonce avec insolence le manège des adultes autour d'elle : « Allez, allez, je commence déjà à m'y connaître. Faire le langoureux, se jeter à genoux, baiser tendrement les mains, lancer des regards mourants, cela s'appelle faire l'amour, car je le sais bien¹⁷ ». Citons encore Chonchette, qui épingle les mensonges de sa sœur dans *Les Fêtes sincères* (1744) de Pannard : « [Vous me voyez] / Avec plaisir ? Oh ! ma grande sœur ment. / Vous paraissez trop inquiète, / Et ce beau Monsieur-là ne paraît pas content. / Tenez, comptez que je serai discrète / Si vous me parlez franchement¹⁸ ».

Lorsqu'en 1731 Charles-François Pannard fait représenter à l'Opéra-comique sa pièce *Les Petits comédiens*, il imprime un tournant dans l'histoire des enfants sur la scène : ceux-ci y interprètent pour la première fois des personnages adultes. La nouveauté fait sensation, comme le soulignent les chroniqueurs du temps. La pièce est demandée à la cour le 18 septembre 1731, où elle est jouée devant la reine Marie Lezcinska et « sa Majesté parut très satisfaite de ces divertissements et des petits acteurs, qui remplirent leurs rôles avec autant d'hardiesse que d'intelligence¹⁹ ». Autre signe incontestable de cet engouement : des suites de gravures s'inspirant des principales scènes des *Petits comédiens* circulent rapidement après la création de la pièce pour orner des écrans à main (Fig. 4), un objet largement diffusé alors, qui servait à se protéger le visage de la chaleur du feu près des cheminées²⁰.

Dans le prologue – joué, lui, par des acteurs adultes –, le comédien La Rancune explique que la troupe qui devait se produire le soir même sur le théâtre privé d'un château a eu un accident. Pour la remplacer, il improvise (prétendument) une troupe d'enfants qu'il introduit en ces termes : « ce que je puis vous assurer, c'est que ces comédiens-là n'ont pas encore été sifflés : ce sont des acteurs tout neufs, dont le doyen n'a pas encore quatorze ans²¹ ». Et « comme [les enfants] n'ont pas encore la voix assez forte pour le pathétique, ils [...] donneront une petite comédie » en lieu et place de la tragédie promise. Ce trait est lancé en passant contre la déclamation outrée des acteurs de la Comédie-Française... Nos « petites bonnes gens » interprètent alors une comédie amoureuse de facture classique, dont toutes les répliques prennent une saveur singulière dans leur bouche en raison de l'écart entre leurs rôles (oncle, tante, jeune amoureux, jeune amoureuse, valet et notaire) et leur jeune âge. La pièce s'achève sur un vaudeville qui célèbre le succès de cette entreprise hardie : « Par l'âge ni par la grandeur, / Ne jugeons jamais d'un acteur²² ».

16. Florent Carton Dancourt, *Prologue du Diable boiteux*, *Les Œuvres de M. Dancourt*, Paris, Pierre Ribou, 1711, t. 6, p. 270. On appréciera cette réplique, écrite par Dancourt et sans doute prononcée par l'une de ses filles comédiennes ! Dans la comédie *Le Moulin de Javelle*, de Dancourt encore (1696), Marotte répliquait d'un air entendu à sa tante M^{me} Bertrand qui lui enjoignait de ne pas parler : « Oh ! toute petite que je suis, je vois bien cela. Tenez, ma tante, tous ces Messieurs qui viennent ici avec des femmes, ne voudraient pas que leurs femmes y vissent avec des Messieurs, non » (Florent Carton Dancourt, *Le Moulin de Javelle*, op. cit., t. 3, p. 246).

17. Philippe Néricault Destouches, *Le Triple mariage*, *Œuvres dramatiques de Néricault Destouches*, Paris, Prault père, 1758, t. 2, p. 150.

18. Charles-François Pannard, *Les Fêtes sincères*, *Théâtre et œuvres diverses de M. Pannard*, Paris, Duchesne, 1763, t. 1, p. xxiii.

19. Claude et François Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, op. cit., t. 2, p. 74-75.

20. Voir notre article « De la scène à l'écran au XVIII^e siècle : *Les Petits comédiens* de Charles-François Pannard », dans Gilles Declercq et Jean de Guardia (dir.), *Iconographie théâtrale et genres dramatiques, mélanges en l'honneur de Martine de Rougemont*, Paris, Presses de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 65-95.

21. Charles-François Pannard, *Les Petits comédiens*, *Théâtre et œuvres diverses*, op. cit., t. 2, p. 137.

22. Charles-François Pannard, *Id.*, p. 177.



Fig. 4. [Anonyme], *Les Petits comédiens* de Charles-François Pannard, écran à main, après 1731, carton, estampe, gouache et bois tourné, 35 x 22,5 cm, collection privée.

Avec *Les Petits comédiens*, les enfants ne sont donc plus cantonnés à jouer des rôles conformes à leur âge. Ils accèdent à tous les rôles du répertoire comique. L'écart, pour ne pas dire l'antagonisme, entre la juvénilité du comédien, sa petite silhouette, et le personnage d'adulte qu'il interprète, génère en soi la drôlerie. Il devient irrésistible lorsque l'enfant est supposé incarner l'autorité parentale. Ce procédé est de nouveau exploité avec brio par Pannard en 1735, dans la comédie *Les Acteurs déplacés* écrite en société avec Thomas L'Affichard et créée, cette fois, à la Comédie-Française. « Le petit Armand », âgé d'environ huit ans²³ y tire au sort le rôle de « Monsieur Mondor, père de Lucile », tandis que le rôle de « Madame Mondor » est dévolu à la « petite Geynard », qui avait fait ses premiers pas au théâtre à l'âge de trois puis de six ans dans des rôles d'enfants, vraisemblablement au début des années 1730²⁴. L'un et l'autre bambins se métamorphosent instantanément en géniteurs autoritaires quand ils s'adressent à la vénérable comédienne M^{me} Dangeville, qui jouera leur fille : « Je serai votre papa, Madame : allez, allez, je vous ferai obéir de la bonne sorte » gronde le petit Armand ; « Ma petite mignonne, [...], vous n'aurez qu'à vous bien tenir ; je sais comme on range la jeunesse » prévient la petite Geynard²⁵. On mesure l'audace de cette distribution anarchique dans une troupe où les comédiens sont soumis à une hiérarchie très forte, étayée par le système traditionnel et contraignant des « emplois », par lequel chacun est recruté pour interpréter un type de rôle spécifique.

Lorsque la petite Geynard découvre le rôle qui sera le sien dans *Les Acteurs déplacés*, elle s'exclame d'abord : « Me voilà mère, avant que d'être mariée ». Cette plaisanterie un peu grasse, sous la plume de dramaturges qui n'ignorent rien des mœurs réputées légères des comédiennes, nous conduit à souligner l'ambiguïté de la présence des enfants sur les planches et, en particulier, des fillettes. Intuitives et précoces, elles sont à la fois enfant et femme : l'auteur spéculé sur l'attendrissement du spectateur pour l'entraîner vers des émotions plus équivoques. Par exemple lorsque, mutines, les très jeunes comédiennes exposent leur empressement à connaître les choses de l'amour alors que leur jeune âge et la morale leur interdiraient seulement d'y songer. Dans *La Foire des fées* (1722) de Lesage, Fuzelier et d'Orneval (Fig. 5), une Fée (jouée par Arlequin)



Fig 5. [Bonnart] et François III Poilly, *La Foire des Fées*, frontispice (détail) de la pièce de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, *Le Théâtre de la Foire*, Paris, Étienne Ganeau, 1724, t. 5, estampe, 7 x 12,8 cm, collection privée.

23. Le « petit Armand » est le fils naturel de François Huguet dit « Armand » et de M^{me} Legrand (elle-même fille du fameux comédien et dramaturge Marc-Antoine Legrand) qui jouent tous deux à la Comédie-Française au moment de sa naissance (en 1727 ?). Il ne débute officiellement à la Comédie-Française que près de vingt ans plus tard, en 1753.

24. La petite Geynard, Dehand ou Guéant (son nom varie selon les sources) était l'une des rares jeunes actrices de l'époque à ne pas être issue du sérail puisque son père était cuisinier. Son début « officiel » à la Comédie-Française se fera en 1749 (Charles de Fieux, chevalier de Mouhy, *Dictionnaire des acteurs et des actrices, Abrégé de l'histoire du Théâtre Français*, Paris, chez l'Auteur, L. Jorry, J.-G. Mérimot, 1780, t. 2, p. 434).

25. Charles-François Pannard et Thomas L'Affichard, *Les Acteurs déplacés, Théâtre et œuvres diverses*, op. cit., t. 1, p. 191.

offre « du croquet et des ratons » à Lolotte, qui réplique offusquée : « Fi donc ! [...] je ne viens point ici chercher des gâteaux et des dragées », ni même « de belles poupées ». Lolotte voudrait « tout d'un coup devenir grande comme [s]a sœur Angélique » car « dame ! c'est [qu'elle sent] bien qu'il y a plus de plaisir à être grande que petite ». Et d'avouer qu'elle voudrait « être grande, pour avoir aussi des Messieurs à [ses] genoux » et qu'elle prendrait plaisir à s'entendre conter des douceurs²⁶. Le même désir précoce taraudait déjà « Finette » dans *La Fée Bienfaisante* (1708), comédie du chevalier de La Baume : « Et que voulez-vous faire quand vous serez grande ? » lui demande la Fée Grognon. « La petite friponne » de répondre : « C'est qu'il y a Monsieur le Baron qui m'a dit que si j'étais seulement plus grande de toute la tête, qu'il m'aimerait tant... Enfin qu'il m'épouserait, et si cela était, je n'irais plus chez ma mère, et je serais si contente... ». Quelques répliques plus loin, on apprend qu'elle a été menacée d'être mise dans un couvent si on la « voyait encore seule avec Monsieur le Baron²⁷ ».

Une distorsion similaire imprègne les discours de personnages adultes joués par des enfants. Pannard, le premier, ne l'ignore pas lorsqu'il place dans la bouche de la petite M^{lle} Chéret (la vieille tante des *Petits comédiens*) cette apostrophe aux spectateurs : « Messieurs, si quelqu'un de vous veut épouser une petite veuve, je suis à lui, et je vous assure qu'il trouvera mieux qu'il ne pense²⁸ ». À travers des allusions grivoises, les dramaturges favorisent ou entretiennent une dimension plus ou moins discrètement érotique autour de l'enfant comédien. Cette tendance envahit d'ailleurs les répertoires de la fin du second XVIII^e siècle lorsque des troupes exclusivement constituées d'enfants se multiplient en dehors de toute tradition familiale, au point de passer pour de véritables entreprises de prostitution.

Si les apparitions d'enfants sur la scène n'inspirent pas toutes la débauche, on devine néanmoins que les jeunes comédiennes ne laissent pas les spectateurs masculins de marbre. D'une année sur l'autre, elles se métamorphosent physiquement sous le regard curieux du public, comme l'explique M^{lle} Luzy, à l'âge de douze ans, dans une réplique à double sens de la pièce *Le Retour de l'Opéra-comique* (1759) de Charles-Simon Favart : « C'est que je suis l'élève du public, je me suis formée sous ses yeux, je lui dois mes talents²⁹ ». Attentifs à explorer la diversité des ressources de ces recrues singulières, les auteurs mitonnent à leur intention des répliques où elles font valoir leurs charmes sans la moindre retenue, pour ne pas dire pudeur. Lorsque la même M^{lle} Luzy (douze ans) se dépeint ingénument en femme irrésistible, Crispin, comédien adulte dans un rôle d'adulte est contraint d'acquiescer : « Cette mine / Assassine / Me trouble en secret³⁰ ». Les témoignages des frères Parfaict révèlent qu'à l'instar de

26. Alain-René Lesage, Louis Fuzelier, d'Orneval, *La Foire des Fées, Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique*, Paris, Étienne Ganeau, 1724, t. 5, voir toute la scène V, p. 384-391.

27. ((Le Chevalier de La Baume), *La Fée Bienfaisante, L'Âge d'or du conte de fées : de la comédie à la critique (1690-1709)*, La Bibliothèque des Génies et des Fées (t. 5), Nathalie Rizzoni et Julie Boch (éd.), Paris, éditions Honoré Champion, 2007, voir toute la scène 6, p. 265-270.

28. Charles-François Pannard, *Les Petits comédiens, op. cit.*, t. 2, p. 174.

29. Charles-Simon Favart, *Le Retour de l'Opéra-Comique, op. cit.*, p. 23.

30. Charles-Simon Favart, *Id.*, p. 21.

Crispin, ils ne restent pas non plus indifférents aux charmes des jeunes actrices, s'émouvant des « grâces naissantes de la D^{lle} Camille [Véronese] » en 1746³¹...

La coloration orientale des pièces, influencée par la vogue des *Contes des Mille et une nuits* au début du XVIII^e siècle est propice aux fantasmes sexuels. Pierrot, dans *La Statue merveilleuse* (de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, 1720) attire l'attention d'Arlequin sur les « appas » de la petite fille Loulou qui se présente pour épouser le roi. Arlequin réplique : « Mais elle est trop jeune, Le Roi n'en voudra pas ». Pierrot rétorque sans barguigner : « Faute d'autres, il sera peut-être bien obligé d'en prendre de cet âge-là³² ».

Propre à attirer le public en l'attendrissant, en le faisant rire, en le troublant par l'étrangeté que sa présence apporte au spectacle, l'enfant joue encore un autre rôle sur la scène : il y incarne à l'occasion la défense du « petit » dans un système esthétique, social, moral et politique qui est fondé sur l'idéal de grandeur classique hérité du Grand Siècle.

La pièce de Pannard qui a déclenché en 1731 la vogue des enfants dans des rôles d'adultes affiche sa nouveauté par un titre marquant : *Les Petits comédiens*. Sitôt la pièce représentée, un deuxième élément la caractérisant se grave dans l'esprit des spectateurs : « Les petits, toure lourirette, / Valent bien les grands », soit deux vers du refrain enjoué du vaudeville final, qui sont chantés sur un air populaire connu. Le dernier couplet de ce vaudeville, lancé par la mignonne Lisette, parachève ce dispositif mémoriel : « En sortant, que chacun répète / Ces mots pour nous si ravissants : / Les petits toure lourirette, / Valent bien les grands³³ ». Cette devise a valeur de manifeste. Elle est d'autant plus séduisante qu'elle joue sur une polysémie astucieuse perceptible par le public du temps. « Les petits », ce sont bien sûr les enfants de la troupe, qui, malgré leur petite taille et leur extrême jeunesse, ont prouvé qu'ils étaient capables d'interpréter une pièce à l'origine destinée à être jouée par des comédiens adultes, c'est-à-dire « les grands ». Mais les « Petits comédiens », c'est également le nom donné depuis quelques années aux acteurs de la Comédie-Française qui restent jouer à Paris pendant que les acteurs les plus célèbres de la troupe (« les grands ») se produisent à la cour (chez « les Grands »)³⁴. Par allusion à cette discrimination, les « petits comédiens » de l'Opéra-Comique affirment avec aplomb qu'ils égalent les « grands » comédiens de la Comédie-Française : autrement dit, que l'Opéra-Comique en tant que spectacle et que genre, situé pourtant au bas de la hiérarchie des scènes parisiennes et des genres dramatiques, vaut bien par la qualité de sa troupe et de son répertoire la scène officielle de la Comédie-Française, qui se situe, elle, en haut de l'échelle, juste après l'Académie royale de musique.

S'il a pour effet premier de prêter à sourire, ce renversement de la hiérarchie décrété par une poignée de bambins, fait bien davantage : il reflète une conception de la valeur et du mérite qui remet en question l'organisation d'une

31. Claude et François Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, op. cit., t. 6, p. 85 et 86.

32. Alain-René Lesage et d'Orneval, *La Statue merveilleuse*, op. cit., t. 4, p. 65.

33. Charles-François Pannard, op. cit., t. 2, p. 178.

34. On lit dans le *Mercure de France* du mois de décembre 1724 : « Les Comédiens Français, qui étaient restés à Paris, pendant le voyage de Fontainebleau, que quelques-uns se licencient d'appeler les Petits Comédiens, et dont le public a cependant fait autant de cas que des plus grands » etc. (p. 2625).

société structurée par le principe des privilèges, à commencer par les privilèges octroyés aux scènes « officielles ». De la scène dramatique au théâtre du monde, il n'y a qu'un pas, que Pannard franchit dans son œuvre poétique en stigmatisant « la vaine splendeur / Des Favoris de la richesse / Qui sont petits dans leur grandeur » tandis qu'il installe au sommet de son échelle de valeur les petites gens qui « grâce à la Sagesse / Font leur étude et leur bonheur / D'être grands dans leur petitesse³⁵ ».

Un rapprochement, enfin, s'impose entre théâtre et peinture, tant il nous semble que la présence récurrente d'enfants dans le répertoire qui nous occupe participe d'une esthétique du piquant, du galant, du gracieux, de la surprise et de la miniature (l'enfant comme miroir de poche du monde des adultes), qui sont autant de valeurs caractéristiques du rococo, autrement dit de l'art rocaille.

Dans une comédie intitulée *Les Tableaux*, écrite à l'occasion du Salon de peinture de l'année 1747 qui vient d'ouvrir ses portes, Pannard compose une passionnante scène de confrontation entre les figures allégoriques de la Peinture d'une part, et sa « petite sœur » la Miniature, d'autre part³⁶. Le personnage de la Miniature est interprété à la Comédie-Italienne par Camille Véronèse, âgée de douze ans. Alors que l'arrogante Peinture (entendez la « grande » Peinture) veut en imposer à sa cadette, celle-ci défend pied à pied sa spécificité avec une drôlerie insolente : « Si c'est par la difficulté / Qu'on doit estimer un ouvrage, / On peint un éléphant avec facilité : / Le portrait d'un ciron coûte bien davantage³⁷ ». La Miniature développe avec aplomb sa conception du beau, du naturel, du vrai, fort éloignées des préconisations académiques de son aînée. Avant de disparaître, l'irréductible Miniature lance : « Convenez que l'honneur est égal entre nous ; / Je vous offre, à ce prix, une amitié fidèle³⁸ ».

Le public de l'époque comprend que ce qui se joue (au propre et au figuré) dans cette scène et dans la pièce *Les Tableaux*, se relie directement aux virulents débats suscités par le Salon de peinture : c'est en effet en 1747, charnière cruciale entre le premier et le second xviii^e siècle, que « s'amorce la réaction antirococo qui mènera au néoclassicisme³⁹ ». Pannard, dans sa comédie, prend le parti de son ami le peintre François Boucher, particulièrement visé par la polémique. On ne s'étonne pas de cette position tant sa propre œuvre, dramatique et poétique, est elle-même emblématique du rococo.

Retenons que la mode des enfants sur la scène au xviii^e siècle frappe par son ampleur. Elle mérite d'être rapprochée des fréquentes représentations de garçonnets et de fillettes occupés à des activités de grandes personnes dans la production picturale, la sculpture et les arts décoratifs du temps. La distorsion entre le jeune âge des impétrants et la nature de leurs occupations engendre le même phénomène de séduction et de trouble que celui que nous venons de décrire au théâtre, quand la naïveté prétendue de la mise en scène se colore d'érotisme. Nous songeons par exemple aux scabreux *Jeux d'enfants à la toilette*

35. Charles-François Pannard, « Pièces anacréontiques », *Théâtre et œuvres diverses, op. cit.*, t. 4, p. 7-8.

36. Voir notre analyse de cette pièce dans *Charles-François Pannard et l'esthétique du « petit »*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000 : 01.

37. Sur le ciron, voir l'article de Sarah Grandin dans le présent volume.

38. Charles-François Pannard, *Les Tableaux, Théâtre et œuvres diverses, op. cit.*, t. 1, p. 96 et 100.

39. René Démoris et Florence Ferran, *La Peinture en procès : l'invention de la critique d'art au Siècle des Lumières*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 82.

(1728) de Charles Coypel⁴⁰, largement relayés par la gravure, ou encore à cette *Allégorie de la Peinture* (1752) de Carle Vanloo⁴¹.

Au théâtre, pour conclure, l'enfant favorise une liberté de parole pour le dramaturge. À l'instar des personnages merveilleux (fées, génies, ogres, etc.) qui foisonnent sur les planches à la même époque, et des animaux doués de raison (interprétés par des humains), les enfants bousculent l'ordre établi, ouvrent des espaces de non droit et remplissent une fonction que l'on pourrait comparer à celle du fou ou du bouffon dans la plupart des dramaturgies comiques, ainsi que dans la tragédie élisabéthaine.

40. Charles Coypel, *Jeux d'enfants à la toilette*, 1728, huile sur toile, Collection Dr Martin L. Cohen et Sharleen Cooper Cohen.
41. Carle Vanloo, *Allégorie de la Peinture*, 1752, huile sur toile, The Fine Arts Museums of San Francisco.

| Présentation des auteurs |

Claire Barbillon, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Poitiers, chargée de coordonner la recherche à l'École du Louvre, est spécialiste d'historiographie et de sculpture du XIX^e siècle. Son dernier ouvrage, publié aux éditions Picard en 2014, s'intitule *Le Relief, au croisement des arts du XIX^e siècle*. Elle a récemment collaboré au catalogue de l'exposition *L'Enfer selon Rodin* (oct. 2016). Elle prépare le *Catalogue raisonné des sculptures du musée des Beaux-Arts de Lyon*, prévu pour le printemps 2017 et une exposition au musée Bourdelle à Paris, dont l'ouverture est annoncée le 7 octobre 2017, portant sur « Bourdelle et les dieux. L'avenir de l'Antique ».

Jean Blanc est professeur ordinaire d'histoire de l'art de la Renaissance et de la période moderne à l'Université de Genève. Spécialiste de la théorie de l'art et de la peinture européenne du XV^e au XVIII^e siècle, il a notamment écrit sur Rembrandt, Samuel van Hoogstraten et Johannes Vermeer. Il prépare la publication d'un livre sur la peinture d'histoire britannique du XVIII^e siècle.

Rori Bloom enseigne au département de Langues, Littératures et Cultures de l'Université de Floride aux États-Unis. Elle a publié un livre sur l'abbé Prévost, ainsi que des articles sur M^{me} d'Aulnoy, Crébillon fils et Restif de la Bretonne. Elle travaille actuellement sur la représentation littéraire des arts décoratifs au XVII^e siècle.

Manuel Charpy, agrégé d'arts appliqués, est chargé de recherche au CNRS/IRHIS Université Lille 3. Il travaille sur la culture matérielle et visuelle des XIX^e et XX^e siècles en Europe, aux États-Unis et en Afrique subsaharienne. Il est secrétaire de rédaction de la revue *Modes pratiques, revue d'histoire du vêtement et de la mode* ainsi que de la *Revue d'histoire du XIX^e siècle*. Il prépare actuellement un ouvrage intitulé *Le Théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité*

bourgeoise dans le Paris du XIX^e siècle, à paraître chez Flammarion.

Alice Delage est doctorante en histoire de l'art au Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours. Sa thèse, dirigée par Maurice Brock, porte sur la microarchitecture dans l'orfèvrerie florentine des XV^e et XVI^e siècles et soulève la question des modalités du changement d'échelle des motifs. Elle a récemment consacré à ce sujet un article dans le n° 77 (2016) de la revue *Histoire de l'art*.

Sophie Duhem est maître de conférences en histoire de l'art moderne à l'Université Toulouse – Jean Jaurès (Laboratoire FRAMESPA – UMR 5136). Ses travaux portent sur la création artistique en milieu rural français (XVII^e-XIX^e s.). Elle a publié sur cette question : *L'art au village, La production artistique des paroisses rurales (XV^e-XVIII^e siècles)* (S. Duhem (dir.), Rennes, PUR, 2009) ; *L'art de Jacques Bosia (1788-1842), « Barbouilleur » Italien dans le Midi* (Photographie : J.-F. Peyré, Toulouse, PUM, 2016).

Estelle Galbois est maître de conférences en histoire de l'art grec à l'Université Toulouse – Jean Jaurès depuis 2008. Elle est titulaire d'un doctorat de l'École pratique des Hautes Études. Sa thèse, dans une version largement remaniée, sera prochainement publiée dans la collection *Scripta Antiqua* des Éditions Ausonius sous le titre : *Les petits portraits des Lagides*. Ses recherches portent sur les modes d'expression du pouvoir, en particulier les portraits des rois hellénistiques, et sur la question de la fabrique des images par le biais de l'étude des figurines de terre cuite de l'Égypte gréco-romaine. Elle a notamment publié sur les représentations de l'obésité et de la pauvreté dans l'art grec.

Françoise Gilbert est professeur de littérature espagnole du Siècle d'or au Département d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines de l'Université Toulouse – Jean

Jaurès. Après une thèse sur la figure de l'Antéchrist dans l'Espagne du Siècle d'or, elle s'est consacrée à l'étude des *autos sacramentales* de Calderón de la Barca, travaillant plus particulièrement le sujet du rêve. Depuis quelques années, elle a étendu le champ de ses recherches au *comedias profanas* des XVI^e et XVII^e siècles. Depuis septembre 2012, elle dirige l'équipe CLESO du Laboratoire de recherche FRAMESPA, axe « Violence », et l'atelier éditorial travaillant à la publication des œuvres dramatiques complètes de Cristóbal de Virués. Elle est l'auteur de : *Le théâtre tragique au Siècle d'or (Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón de la Barca)*-programme d'Agrégation (Atlande, 2012). Sarah Grandin est doctorante en histoire de l'art et architecture à Harvard University. Sa thèse, conduite sous la direction d'Ewa Lajer-Burcharth, examine l'importance de l'échelle dans les arts et métiers sous Louis XIV.

Jean-Marie Guilloût a été conseiller scientifique à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) de 2008 à 2012 puis membre de l'Institut Universitaire de France (IUF). Il enseigne l'histoire de l'art à l'université de Nantes depuis 2002. Ses travaux ont porté sur la sculpture et l'architecture des XIV^e et XV^e siècles en France ainsi qu'au Portugal. Il travaille actuellement sur l'histoire sociale et culturelle du geste technique dans les métiers artistiques et artisanaux à la fin du Moyen Âge.

Cyril Lécosse est maître-assistant en histoire de l'art moderne à l'Université de Lausanne. Titulaire d'un doctorat de l'Université Lyon 2 et de plusieurs bourses d'étude (Samuel H. Kress Foundation grant, INHA, Cuso, Fondation Napoléon), il a notamment été allocataire-moniteur, chargé d'études et de recherche à l'INHA et ATER dans les universités de Grenoble et de Strasbourg. Ses travaux sur l'art français de la fin du XVIII^e siècle et des premières années du XIX^e siècle portent en particulier sur les

relations entre art et pouvoir, sur les pratiques et les stratégies artistiques, sur l'évolution des critères de la réussite et sur la promotion des genres mineurs autour de 1800. Sa thèse consacrée au peintre Jean-Baptiste Isabey (1767-1855) sera bientôt publiée dans la collection *L'art & l'essai* (coédition INHA/CTHS).

Anne Perrin Khelissa est maître de conférences en histoire de l'art moderne à l'Université Toulouse – Jean Jaurès et membre du Laboratoire FRAMESPA – UMR 5136. Ses recherches portent sur les arts du décor au XVIII^e siècle. Sa thèse de doctorat de l'Université Paris X – Nanterre a été publiée en 2013 aux éditions de l'INHA et du CTHS sous le titre *Gênes au XVIII^e siècle. Le décor d'un palais, et elle a dirigé l'ouvrage collectif « Corrélations. Les objets du décor au siècle des Lumières »* (Études sur le XVIII^e siècle, n° 43, 2015). Elle est l'auteur de plusieurs articles sur les manufactures somptuaires françaises.

Tamara Préaud, archiviste-paléographe, a dirigé les archives et la bibliothèque de la Manufacture nationale de Sèvres de 1969 à 2009. Elle s'est intéressée à toute l'histoire de l'établissement, en particulier à ses premières années et à ses créations sculpturales. Sa dernière publication est le catalogue de l'exposition *La Manufacture des Lumières. La sculpture à Sèvres de Louis XV à la Révolution* de 2015.

François Ripoll est professeur de latin à l'Université Toulouse – Jean Jaurès et spécialiste de la poésie épique du Haut-Empire. Il a notamment publié sa thèse de doctorat : *La morale héroïque dans les épopées latines d'époque flavienne : tradition et innovation* (Louvain-Paris, Peeters, 1998), et une édition traduite et commentée de *l'Achilléide de Stace*, en collaboration avec Jean Soubiran (Louvain-Paris-Dudley Ma., 2008). Il est en outre l'auteur d'une cinquantaine d'articles sur Valérius Flaccus, Stace, Silius Italicus, Lucain, Virgile, Quinte-Curce, Pétrone, Martial et Pline le Jeune.

Nathalie Rizzoni est docteur ès lettres, ingénieur de recherche au Centre d'Étude de la Langue et des Littératures Françaises du 16^e au 18^e siècles (CELLF 16-18), UMR 8599 du CNRS et de l'Université Paris-Sorbonne. Ses travaux portent principalement sur les spectacles du XVIII^e siècle et sur l'esthétique rococo du « petit », avec une ouverture sur les arts décoratifs de l'époque. Parmi ses publications, citons : *Charles-François Pannard et l'esthétique du « petit »*, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC 01, 2000 et « La Fontaine et l'Écran. Un média inédit au service du poète aux XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles », *Le Fablier, Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n° 26, 2015, p. 97-172.

Vincent Robert-Nicoud a obtenu son doctorat en langues médiévales et modernes de l'Université d'Oxford en 2016. Sa thèse traite du monde renversé dans la culture visuelle et la littérature du XVI^e siècle en France. Ses recherches portent sur la littérature et l'histoire des idées de la Renaissance, en particulier la satire et la polémique des guerres de religion. Son article sur le trope de la marmite papale est à paraître dans la revue *Histoire Culturelle de l'Europe*. Il travaille actuellement à la publication de sa thèse sous forme de monographie.

Manuel ROYO est ancien élève de l'ENS, agrégé des Universités et ancien membre de l'École française de Rome, professeur d'histoire de l'art et d'archéologie, Université François Rabelais, Tours, E. A. 6298 (CeTHiS). Ses recherches portent sur les palais de la Rome antique et les questions de topographie urbaine et de représentation qui lui sont liées (*Domus imperatoriae, Rome/Paris, École française de Rome/ de Boccard*, 1999). Elles l'amènent aussi à s'intéresser à l'histoire de l'archéologie et des représentations de l'architecture antique. À ce titre, il a publié sur les « Envois » des architectes pensionnaires de la Villa Médicis ainsi que sur la maquette de Rome de Paul Bigot (*Rome et*

l'architecte, conception et esthétique du plan relief de P. Bigot, Caen, PUC, 2006).

Michel SANDRAS a enseigné à l'Université Paris-Diderot. Ses recherches portent sur le poème en prose, la notion de prose d'art et sur les rapports entre prose et poésie au XIX^e et au XX^e siècle. Ses principaux articles sont consacrés à Mallarmé, Proust, Supervielle, Michaux, Jaccottet, Réda. Il a publié *Lire le poème en prose* (Paris, Dunod, 1995), *Proust ou l'euphorie de la prose* (Paris, Champion, 2010), *Idées de la poésie, idées de la prose* (Paris, Classiques Garnier, 2016).

Véronique SARRAZIN est maître de conférences d'histoire moderne à l'Université d'Angers, membre du CERNIO (UMR 6258), notamment de l'axe Histoire comparée des cultures et des sociétés européennes, et de l'axe ALMA (Archives, Livres, Manuscrits et autres supports). Ses travaux portent sur l'imprimé, sa production et sa diffusion par les circuits commerciaux ou par les bibliothèques, du XVII^e au XIX^e siècle.

Élodie VOILLOT est docteur en histoire de l'art de l'Université Paris-Ouest-Nanterre-La Défense et diplômée de l'École du Louvre. Elle a soutenu en janvier 2014 une thèse intitulée « Créer le multiple : la Réunion des fabricants de bronze (1839-1870) ». Articulant les questions d'art industriel, de sérialité et de reproductibilité, ses recherches se concentrent sur les différents acteurs de l'industrie parisienne du bronze et leurs productions et interrogent les notions d'originalité et d'authenticité dans une perspective pluridisciplinaire et diachronique. Elle a publié sur ces thèmes plusieurs articles dans des revues scientifiques et des ouvrages collectifs.

| Table des matières |

- p. 3 Remerciements
- p. 3 | **ESSAIS INTRODUCTIFS** |
- p. 3 Le « petit » : un concept opératoire pour penser l'art et son récit
Sophie Duhem, Estelle Galbois, Anne Perrin Khelissa
- p. 3 Une perspective préalable depuis le Moyen Âge : la question des échelles de l'œuvre
Jean-Marie Guillouët
- p. 3 | **PARTIE 1 : TECHNIQUE, ESTHÉTIQUES
ET FONCTIONS DU CHANGEMENT D'ÉCHELLE** |
- p. 3 Valeurs et enjeux théoriques du « petit » à l'époque moderne
Jan Blanc
- p. 3 Le « format Collombat », *ou comment le petit format d'un modeste livret
est devenu une référence de goût et de commodité au XVIII^e siècle*
Véronique Sarrazin
- p. 3 Petits bibelots ou vraies sculptures ? L'exemple de Vincennes-Sèvres au XVIII^e siècle
Tamara Préaud
- p. 3 Stratégie de distinction chez les « pygmées de l'art » :
peindre la miniature en grand autour de 1800
Cyril Lécosse
- p. 3 Un musée dans chaque foyer. Les réductions de sculptures,
du grand art au petit bibelot (1839-1900)
Élodie Voillot
- p. 3 | **PARTIE 2 : LUXE, PRÉCIOSITÉS ET RÉCEPTIONS DE L'OBJET MINUSCULE** |
- p. 3 La microarchitecture dans l'orfèvrerie florentine : la Renaissance du « petit »
Alice Delage
- p. 3 Le sonnet 465 du « Parnasso espanol » : *un petit bijou de la main de Quevedo*
Françoise Gilbert
- p. 3 Menace sur le « grand » art. Le peuple des magots et des statuettes en
porcelaine au Siècle des Lumières
Anne Perrin Khelissa
- p. 3 « La miette de Cellini / Vaut le bloc de Michel-Ange ». Petites formes et artisa-
nat du style (1830-1890)
Michel Sandras

p. 3 | **PARTIE 3 : SOUVENIR, CIRCULATIONS ET POUVOIRS MÉMORIELS
DE L'OBJET MINIATURE** |

p. 3 « Voilà mon portrait que je vous donne » :
la boîte à portrait dans la littérature précieuse
Rori Bloom

p. 3 Réductions, miniatures et fragments. La religion du souvenir et du passé
dans les espaces intimes au XIX^e siècle
Manuel Charpy

p. 3 « Voir le grand dans le petit », enjeux mémoriels de la maquette d'architecture :
le cas de Rome à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle
Manuel Royo

p. 3 Le paradoxe de la monumentalité en format réduit :
la statuaire monumentale publique et la carte postale
Claire Barbillon

p. 3 | **PARTIE 4 : POÉSIE, IMAGES ET REPRÉSENTATIONS
DU « PETIT » MONDE** |

p. 3 « Si parua licet componere magnis » (*Georg.*, IV, 176) : la dialectique du
« grand » et du « petit » dans les chants III et IV des *Géorgiques* de Virgile
François Ripoll

p. 3 Grand débat sur le « petit » monde : l'homme microcosme de Rabelais à Scève
Vincent Robert-Nicoud

p. 3 « Cironalité universelle » : taille, échelle et perspective
dans *L'Autre monde* de Cyrano
Sarah Grandin

p. 3 « Les Petits toure lourirette / Valent bien les grands » :
les enfants sur les scènes de théâtre en France au premier XVIII^e siècle
Nathalie Rizzoni

p. 3 Présentation des auteurs

Tous droits réservés

Fage éditions, Lyon
Maquette et mise en page : lecoultre.835.fr
Impression : [redacted] es
Façonnage : [redacted] on

© Fage éditions 2015
Achevé d'imprimer en 2015
Dépôt légal : [redacted]
ISBN : 978 2 84975 357 6