

Alain Mérot
Retraites mondaines



Dans les belles demeures qui surgissent à Paris, à l'époque de Richelieu et de Mazarin, de Corneille et des Précieuses, les appartements rivalisent de magnificence. Chambres et cabinets, lieux de réception ou de retraite font appel aux meilleurs peintres et artisans qui créent, au cœur de la grande ville, des espaces enchantés. Endroits clos ou illusoirement ouverts sur l'extérieur, sérieux ou plaisants, somptueux ou plus simples, ces décors – ou plutôt ce qu'il en reste aujourd'hui – évoquent encore toute une époque. Lieux d'expériences pour les architectes et les artistes, qui jouèrent de leur exigüité même pour offrir aux regards surpris un abrégé de leur savoir-faire, ils furent aussi des postes stratégiques pour les romanciers et les dramaturges, qui y placèrent souvent telle scène cruciale. En tentant de reconstruire, textes et images à l'appui, ces produits particulièrement raffinés d'une certaine culture, l'historien suit un à un les multiples fils qui s'y entrecroisent : art d'habiter et de décorer, langage allégorique de la peinture et goût sensuel pour l'ornement, vie mondaine et rêverie solitaire. Il s'efforce ainsi d'approcher comme par surprise, ce qu'il y a sans doute de plus fragile et de plus insaisissable : l'imaginaire d'une société, les couleurs et comme le parfum du temps.

Projet graphique :
Pier Luigi Cerri.

Photo de couverture : *Marie-Madeleine pénitente*,
Anonyme, France (?), XVII^e siècle.
Victoria and Albert Museum.
Imprimée par Genèse, Paris.

© LE PROMENEUR / QUAI VOLTAIRE, 1990.

Introduction

Habiter signifie laisser des traces.

Mario PRAZ.

Ces notes sont nées d'un sentiment de frustration. La littérature française du XVII^e siècle offre une abondante évocation de la vie mondaine et amoureuse. Elle est en revanche très pauvre en renseignements sur les lieux où se déroulent les scènes, parfois interminables, mettant en présence héroïnes et héros. En cela, elle est à l'opposé du « réalisme » du XIX^e siècle, qui recherche, au prix de longues descriptions, une *couleur locale* précise. Qu'il s'agisse de romans brefs comme *la Princesse de Clèves* ou prolixes comme *Clélie*, de tragédies ou de comédies, quelques mots, au demeurant très vagues, suffisent à évoquer un décor ou plutôt une atmosphère. La poésie, pour sa part, se fait volontiers descriptive; mais on y trouve plus fréquemment des paysages que des intérieurs. Restent les mémoires ou les correspondances, qui peuvent fournir des indices complétant et corrigeant les évocations littéraires. Pourtant, ici encore, l'historien reste sur sa faim. Aurait-il eu tort de s'écarter de son domaine habituel, des sources sur lesquelles se fonde son travail?

L'entreprise qui consiste à retrouver (sinon à « reconstituer ») les intérieurs parisiens du Grand Siècle est quasi désespérée. Les ensembles demeurés intacts sont rarissimes. Plus que toute autre, l'architecture des maisons privées a subi les contrecoups de la mode et des vicissitudes familiales. Destructures, démembrements ou du moins remaniements ont fait leur œuvre. Dès qu'un décor ne répondait plus au goût du jour, on le remplaçait par un nouveau. C'est pourquoi notre matériau d'étude se fait si disparate. Les objets eux-mêmes n'y occupent qu'une place restreinte : ensembles exceptionnellement préservés *in situ*, reconstitutions ou montages postérieurs, épaves recueillies çà et là par les collectionneurs et les musées. A cette pauvreté on tente de remédier en considérant des documents figurés – dessins et gravures – qu'il faut soumettre à une critique rigoureuse, en distinguant les véritables descriptions des transpositions plus ou moins fantaisistes. Les recueils de modèles et d'ornements peuvent également être fort utiles. Mais ces images sont encore trop peu nombreuses,

et force est de recourir à l'écrit. Il peut s'agir de pièces d'archives : contrats, marchés, inventaires; ou de ces textes littéraires dont je viens de déplorer le laconisme. Hétéroclites, allusifs, peu fiables aux yeux de l'archéologue, ces derniers n'en sont pas moins indispensables si l'on veut comprendre ce qu'habiter veut dire à une époque et dans un milieu si éloignés de nous. Produit particulièrement raffiné d'une certaine culture, le décor réclame une approche complexe, qui articule espace réel et espace imaginaire, objet artisanal et image mentale.

Dans les plus belles maisons parisiennes du XVII^e siècle – et particulièrement des trente années qui précèdent 1661 et le règne personnel de Louis XIV –, la décoration intérieure a pris une importance considérable, tant par la richesse des matériaux que par l'ingéniosité des solutions déployées. Une première enquête, en grande partie fondée sur les archives, peut prendre en compte la conception de l'espace et l'évolution de celle-ci. Les travaux de Louis Hauteœur¹*, puis ceux de Jean-Pierre Babelon² restent à cet égard fondamentaux. Si l'on passe maintenant du contenant au contenu, de l'enveloppe architecturale au revêtement intérieur, il faut avoir recours à l'érudition de Jean Feray³ et de Peter Thornton⁴, qui attachent autant d'importance à un bouton de porte qu'à un élément de boiserie, à un tissu qu'à une cheminée, sans parler du mobilier, par définition très changeant. Quant au décor peint, il a été peu étudié. Si l'on met à part quelques histoires de la peinture française⁵ et des études ponctuelles, souvent menées à l'occasion d'expositions⁶, la nuance encore condescendante, voire péjorative, qui s'applique à la peinture « décorative » l'a beaucoup desservi. Il est vrai que c'est dans ce domaine que les destructions ont été les plus cruelles : on aurait une tout autre vision des choses si les grandes réalisations de Simon Vouet et de ses élèves avaient été conservées. Imaginons un instant Tiepolo réduit à ses seuls tableaux d'autel ou de chevet...

Une étude purement descriptive, si poussée soit-elle, ne suffit pas. Le décor intérieur peut nous renseigner sur un groupe social défini à une époque donnée : non seulement sur son statut ou sa richesse⁷, mais aussi sur ses aspirations et ses goûts – bref, sur ce

[1]
Hauteœur, 1943-1967.

[2]
Babelon, 1967.

[3]
Feray, 1988.

[4]
Thornton, 1978 et 1986.

[5]
Dimier, 1926-1927; Thuillier, 1963-1964.

[6]
Paris, 1972; Laval, 1987.

[7]
Bayard, 1989.

* Les références en abrégé dans les notes renvoient à la bibliographie en fin de volume. Dans les citations en cours de texte, l'orthographe a été modernisée.



Eustache Le Sueur : panneaux provenant
du *Cabinet de l'Amour* de l'hôtel Lambert.
France, collection privée.

[8]
Praz, 1990.

que l'on peut appeler l'imaginaire du temps. Dans un ouvrage fameux, Mario Praz⁸ a défini une « psychologie » de la décoration intérieure, une « philosophie de l'ameublement ». Il s'est efforcé en particulier de définir la notion d'*intimité*, qui apparaîtrait d'abord en Hollande et en Angleterre au XVII^e siècle, puis se répandrait en Europe à la fin du XVIII^e siècle, pour triompher au temps du Biedermeier et du romantisme. Les quelques lignes qu'il consacre à la France classique sont décevantes. Aurait-elle ignoré le bien-être et le « sens de l'intérieur »? Il semble au contraire que cet âge d'or des hôtels parisiens ait vu apparaître une véritable spécialisation des espaces d'habitation et se développer un décor peint et sculpté d'un raffinement sans précédent. Certes, on sacrifie toujours à l'apparat. Certaines pièces, certains meubles ne sont là que pour affirmer un rang. La « commodité » n'apparaîtra vraiment que sous Louis XV. Et l'on ne retrouve pas, dans ces cabinets dorés, parquetés, ornés de peintures et de miroirs, le luxe, le calme et la volupté des riches intérieurs hollandais, ni la simple présence des choses. Une certaine raideur émane des gravures d'Abraham Bosse ou des rares peintures dont nous disposons. Il n'en reste pas moins vrai – et ici la littérature vient au secours d'une documentation visuelle très lacunaire – que tout un art d'habiter commence alors à se dégager.

Dans les grandes maisons, les espaces intérieurs s'organisent, les pièces commencent à se différencier au gré des besoins et des goûts. La disposition en *appartements* séparés permettant à chaque membre de la famille de vivre plus ou moins indépendamment sous un même toit avait été déjà expérimentée dans l'Italie de la Renaissance. La villa de Poggio a Cajano, construite pour Laurent le Magnifique par Giuliano da Sangallo à la fin du XV^e siècle, en comportait quatre, répartis autour de grands espaces communs. Cette disposition est reprise en France dans des châteaux royaux comme Chambord et, un peu plus tard, pour l'hôtel parisien de Catherine de Médicis. C'est un progrès par rapport à la majorité des demeures de l'époque, à commencer par le Louvre, où les pièces se commandent les unes les autres. A l'hôtel de Rambouillet, conçu au début du XVII^e siècle, qui préfigure les constructions du temps de Richelieu et de Mazarin, le maître et la maîtresse de maison disposent chacun d'un appartement, l'un au rez-de-chaussée, l'autre au premier étage. Chacun comporte, après la traditionnelle

« salle », trois pièces principales : une antichambre, une chambre et un cabinet disposés en enfilade, sur lesquels peuvent s'ouvrir de petites annexes, chambre à alcôve ou garde-robe. On passe de l'une à l'autre selon une lente gradation du plus public au plus privé. Si la chambre n'a pas encore le caractère pleinement intime qu'elle revêtira plus tard, le cabinet est en principe, comme l'indique en 1690 le *Dictionnaire* de Furetière, « le lieu le plus retiré dans le plus bel appartement des palais et des grandes maisons⁹ ». Cette pièce où l'on peut s'isoler « pour travailler ou converser en particulier¹⁰ », souvent assez petite et toujours décorée avec recherche, est révélatrice d'un besoin accru d'intimité, de *privacy*. Elle trahit les hésitations de l'époque entre le goût de l'ostentation et celui du secret.

[9]

Furetière, 1690, article « Cabinet »; Mérot, 1989.

[10]

Académie française, 1694, article « Cabinet ».

12

Le cabinet a une longue histoire. Son ancêtre est le *studiolo* italien¹¹, qui est d'abord une cellule de travail quasi monastique, un lieu où l'on se retire pour écrire ou méditer (on parle souvent de *scrittoio*), puis se fait plus orné au cours du *Quattrocento*. Avec l'humanisme affiché par les grands, l'idéal franciscain de dépouillement recule devant les notions de *liberalitas*, de *magnanimitas* et de *magnificentia*. Luxueusement décoré de marqueteries, comme à Urbino, ou de peintures comme à Mantoue, le *studiolo* se présente de plus en plus comme un abrégé du monde et un portrait allégorique du prince. Son aspect érudit a tendance à s'effacer devant l'afflux des objets précieux, l'accumulation des collections d'antiques et de « curiosités ». Le chef-d'œuvre du genre est sans doute le *studiolo* de François de Médicis au Palais Vieux de Florence, achevé en 1575. Des armoires, qui enferment toutes les productions de la nature et de l'industrie humaine, font le tour de la pièce; elles sont ornées de peintures dont les sujets, parfois obscurs, sont en rapport avec leur contenu; la voûte peinte d'allégories expose en raccourci un système du monde où le prince joue un rôle de médiateur, garant de l'harmonie entre les éléments contraires. Ce double caractère – rangement d'objets précieux et évocation symbolique – se retrouve dans plusieurs cabinets français des XVI^e et XVII^e siècles. Il suppose un décor fixe et non plus mobile, des lambris¹² sculptés et peints qui peuvent atteindre à une richesse extrême. Vers 1660, on est bien loin du *studiolo* primitif. Pourtant, le cabinet français du Grand Siècle conserve quelque chose de ses origines. Si, comme le note Mario Praz, « une cellule de savant,

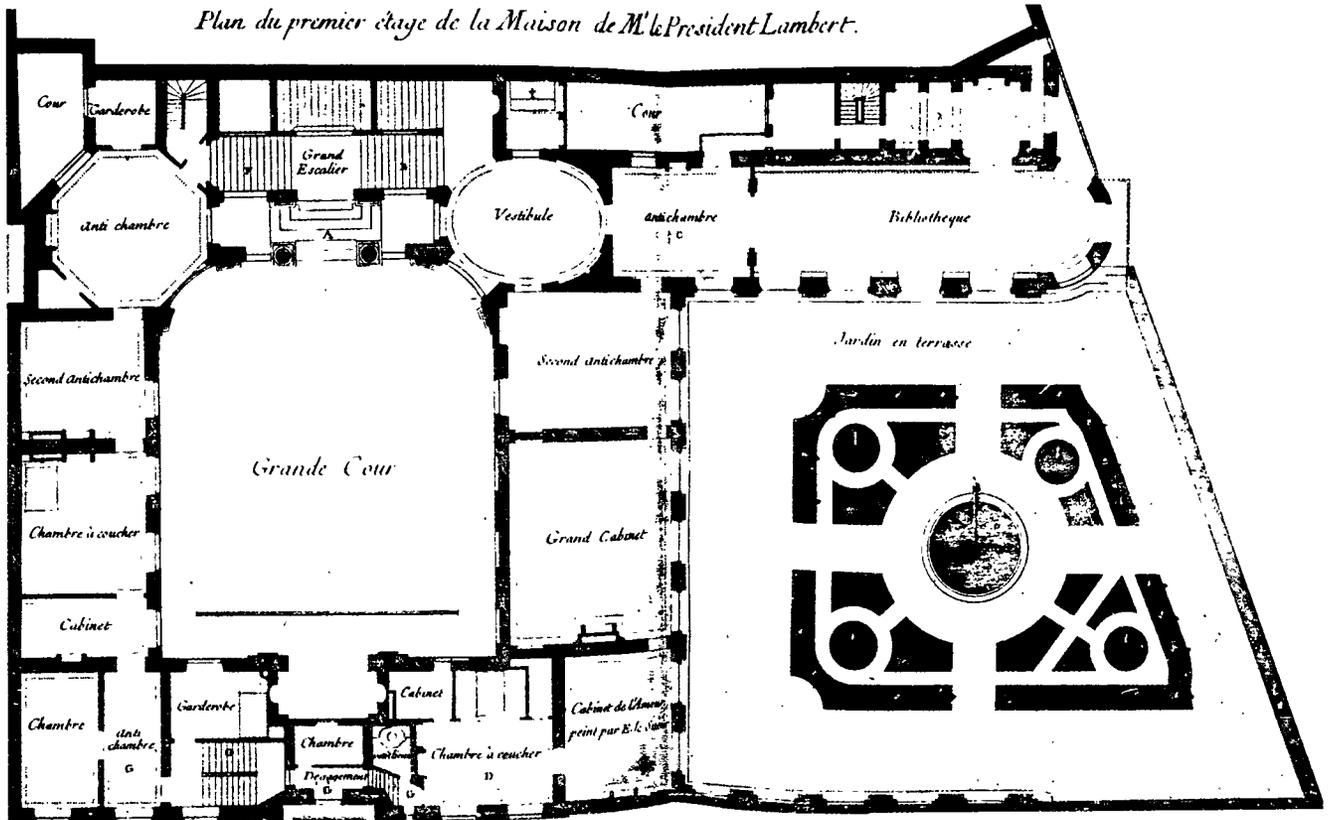
[11]

Liebenwein, 1977.

[12]

Voir *infra*, p. 21.

Plan du premier étage de la Maison de M^{le} le President Lambert.



Plan du premier étage de l'hôtel Lambert
(in Mariette : *l'Architecture française*, Paris, 1727).



Studiolo de François de Médicis.
Florence, Palazzo Vecchio.

avec son invitation évidente au recueillement, a naturellement été un des premiers thèmes utilisés en peinture pour rendre l'intimité d'un intérieur¹³ », on observe dans la conception de certains cabinets une transposition sur le plan mondain de ce « recueillement ». Certes, le cabinet n'est pas l'oratoire; mais il a le même caractère de concentration. Lieu composé, voire composite, il peut favoriser la « composition de lieu » chère à Ignace de Loyola. Les objets, les éléments du décor y revêtent un caractère symbolique, parfois hautement codé. Comme on le verra au cours de ces pages, on y vit peut-être plus intensément qu'ailleurs.

C'est donc toute une culture qu'il faut interroger. Une culture difficile à résumer d'un mot. Dans un article pionnier¹⁴, Anthony Blunt a tenté de cerner les goûts artistiques d'un milieu à la fois social et littéraire : celui des « Précieux ». Dans la mesure où l'on admet que la *préciosité* a plus ou moins correspondu à une réalité et qu'elle ne relève pas du mythe¹⁵, on peut en effet y rattacher quelques témoignages : illustrations de livres, où le maniérisme se prolonge sur un mode d'abord pastoral, ensuite héroïque; goût affiché pour les peintures à sujets mythologiques et romanesques, et pour les portraits, souvent « déguisés »; rôle des fleurs en bouquet dans la décoration, en miniatures accompagnées de poèmes galants, en guirlandes entourant des visages. Blunt s'intéresse peu à l'architecture, sinon pour retirer à Mme de Rambouillet le mérite d'avoir « inventé » plusieurs dispositions et embellissements. Il laisse complètement de côté le décor intérieur, à l'exception de la célèbre *Chambre bleue* de la marquise¹⁶. Tout porte à croire, pourtant, que les milieux élégants n'y furent pas insensibles. On devine, à la lecture des *Historiettes* de Tallemant comme des romans de Mlle de Scudéry, d'extrêmes raffinements, qui se diffusèrent bien au-delà des cercles proprement « précieux ». Du reste, cet adjectif (surtout employé au féminin) prend vite un tour péjoratif : « *Précieuse* est aussi une épithète qu'on a donnée ci-devant à des filles de grand mérite et de grande vertu, qui savaient bien le monde et la langue : mais parce que d'autres ont affecté et outré leurs manières, cela a décrié le mot, et on les a appelées *fausses précieuses* ou *précieuses ridicules*, dont Molière a fait une comédie et de Pures un roman¹⁷. » S'il fallait à tout prix choisir un adjectif moins vite dévalué, convenant à la période et à la société qui nous occupent, « galant » caractériserait mieux le nouvel art d'habiter qu'« élégant »

[13]
Praz, 1990, p. 98.

[14]
Blunt, 1957.

[15]
Lathuillière, 1966; Pelous, 1980.

[16]
Voir *infra*, p. 60 et p. 107.

[17]
Furetière, 1690, article « Précieuse ».

– qui s’applique surtout à la rhétorique. Un homme galant est « un homme qui a l’air de la Cour, les manières agréables, qui tâche à plaire, et particulièrement au beau sexe », une femme galante est celle « qui sait vivre, qui sait bien choisir et recevoir son monde »¹⁸. En ce sens, un décor réussi, au même titre qu’une promenade, qu’un festin ou qu’un poème, est une « galanterie ». Le XVII^e siècle a raffolé de ces galanteries-là. Lancées par l’aristocratie, elles ont été imitées par la finance et la bourgeoisie d’offices, prenant parfois un aspect « nouveau riche » encore aisément perceptible.

[18]
Furetière, 1690, article « Galant ».

20 L’histoire de la décoration intérieure en est encore à chercher ses propres concepts. Elle doit éviter les généralisations hâtives. En tentant de reconstruire, textes et images à l’appui, ces lieux pour la plupart disparus, mais qui furent en leur temps chargés d’une électricité particulière – bons conducteurs de la causerie, des méditations, de la rêverie, de la prière... –, l’*historien-promeneur* doit provoquer les rencontres qui s’imposent autour de quelques objets ou notions-clés, en écouter les échos et en raviver les reflets. Il s’efforce ainsi d’approcher comme par surprise ce qu’il y a sans doute de plus fragile et de moins saisissable : l’imaginaire d’une société, les couleurs et comme le parfum du temps. Car l’homme ne fait pas que construire et aménager sa maison : il peut, il doit parfois la rêver.

De riches lambris

Le mot « lambris » a une étymologie compliquée et obscure. Furetière en dégage trois significations, avec un grand luxe de détails techniques¹ :

[1]
Furetière, 1690, article « Lambris ».

Plafond, ornement de menuiserie dont on couvre le plancher du haut d'une salle, d'une chambre de parade. La mort attaque les Grands sous les *lambris* dorés, aussi bien que les pauvres dans leurs cabanes. On appelle figurément le Ciel, le céleste *lambris*.

Lambris, est aussi l'enduit de plâtre soutenu par des lattes, qui sert à faire des chambres dans un grenier, ou sous le toit d'une maison : d'où vient que quelques-uns ont fait venir ce mot de *ambrices*, signifiant en Latin une *latte* ; ou *imbrex* une *tuile*, en y ajoutant l'article, comme fait voir Ménage en ses Origines. Il vient plutôt de *lambrusq*, mot Celtique ou Bas-Breton signifiant la même chose.

Lambris se dit aussi de la menuiserie dont on couvre les railles, qui est peinte d'ordinaire, et qui sert d'ornement, ou de tapisserie. On met des *lambris* à hauteur d'appui dans les salles, à cause de l'humidité. Les Chapelles dans les Églises ont des lambris enrichis de tableaux.

Les lexicographes modernes, comme Robert, reprennent *grosso modo* les trois acceptions, dont seule la dernière est encore couramment utilisée de nos jours (« revêtement en marbre, en stuc ou en bois, formé de cadres et de panneaux, sur les murs d'une pièce »). Mais ils suggèrent une autre étymologie au verbe « lambrisser », qui viendrait du bas-latin *lambruscare*, lui-même dérivé de *lambrusca*, « vigne sauvage ». La vigne constituait en effet un motif ornemental : on songe à ces fresques à entrelacs feuillus qui décoraient les murs des châteaux. Dès le XIV^e siècle, l'hôtel Saint-Pol à Paris, résidence des rois de France, présentait une galerie ornée de feuillages et de fleurs.

Lambris dorés, riches lambris... La récurrence du terme, dans la langue courante comme dans la littérature, est remarquable. Il finit par désigner le luxe. Par son caractère permanent, architecturé, le lambris s'oppose aux tapisseries, mobiles par définition. Il est un support pour la sculpture, la peinture, la dorure. Au début du XVII^e siècle, son rôle est généralement discret, limité au bas des murs : c'est le lambris d'appui ou soubassement, peint de motifs en grisaille imitant des bas-reliefs ou « basses-tailles ». Toute la partie supérieure du mur, au-dessus de la cimaise, est alors tendue de cuirs de Cordoue gaufrés, parfois dorés, ou de tissus de teintes plutôt foncées qui réchauffaient les pièces. Le cabinet de Mme de Rohan était ainsi revêtu de « moquette », épaisse étoffe en velours de laine². Mme de Rambouillet aurait, pour sa part, lancé une nouvelle couleur en faisant peindre le lambris de sa chambre

[2]
Tallemand des Réaux, 1960-1961, I, 636.
Voir aussi *infra*, p. 110.

d'apparat en bleu et tendre les murs d'un tissu assorti ³. D'abord peu répandus dans les demeures parisiennes, les lambris gagnent peu à peu du terrain, surtout dans les pièces de dimensions réduites. Les cabinets vont constituer un lieu d'expérimentation privilégié, avec leur décor fixe de plus en plus élaboré.

Les historiens de l'architecture distinguent deux types qui se développent successivement : le lambris « à la française », qui est en somme une extension du lambris d'appui, et le lambris continu, dit parfois « de hauteur », recouvrant le mur tout entier ⁴. Le lambris à la française se trouvait déjà au XVI^e siècle dans les cabinets de certains châteaux : ainsi le *Cabinet des Grelots* à Beauregard, près de Blois, réalisé vers 1550 sur les dessins de Sibec de Carpi ⁵. Le lambris proprement dit monte jusqu'à environ les deux tiers de la hauteur des parois et se divise en deux registres : un soubassement, ou plinthe, et une partie médiane plus développée. Il se termine par une épaisse corniche moulurée qui sépare nettement la zone inférieure d'une sorte d'attique et peut faire office de tablette pour y disposer des objets précieux, des statuettes ou des vases. L'attique est réservé à de véritables tableaux sur bois ou sur toile, insérés dans la boiserie et séparés par des pilastres. On connaît à Paris plusieurs exemples de cette espèce, qui datent des années 1630-1650, mais procèdent de modèles plus anciens, comme le Grand Cabinet du Roi (ou *Cabinet de Théagène*) réalisé à Fontainebleau sous le règne d'Henri IV. La décoration du *Cabinet d'Armide* fut commandée à Simon Vouet par le surintendant des Finances Claude de Bullion en 1631, pour son hôtel de la rue Plâtrière ⁶. Celui-ci n'existe plus, mais lambris et tableaux, déménagés dans une demeure de la plaine Monceau, ont été préservés. Le registre inférieur présente des médaillons au chiffre du surintendant et des « basses-tailles » allégoriques, avec des cartouches encore dans le goût Renaissance. Au-dessus se voient des paysages champêtres entourés de petites natures mortes où dominent les fleurs. Enfin, l'attique offre une suite de tableaux de Vouet sur un thème encore très à la mode : l'histoire de Renaud et d'Armide, tirée de *la Jérusalem délivrée* du Tasse.

Une organisation un peu différente préside au cabinet de la maréchale de La Meilleraye à l' Arsenal, vers 1645 ⁷. Ici, le lambris est plus fortement structuré, grâce à un ordre de pilastres ioniques qui soutiennent une corniche et séparent des panneaux décoratifs

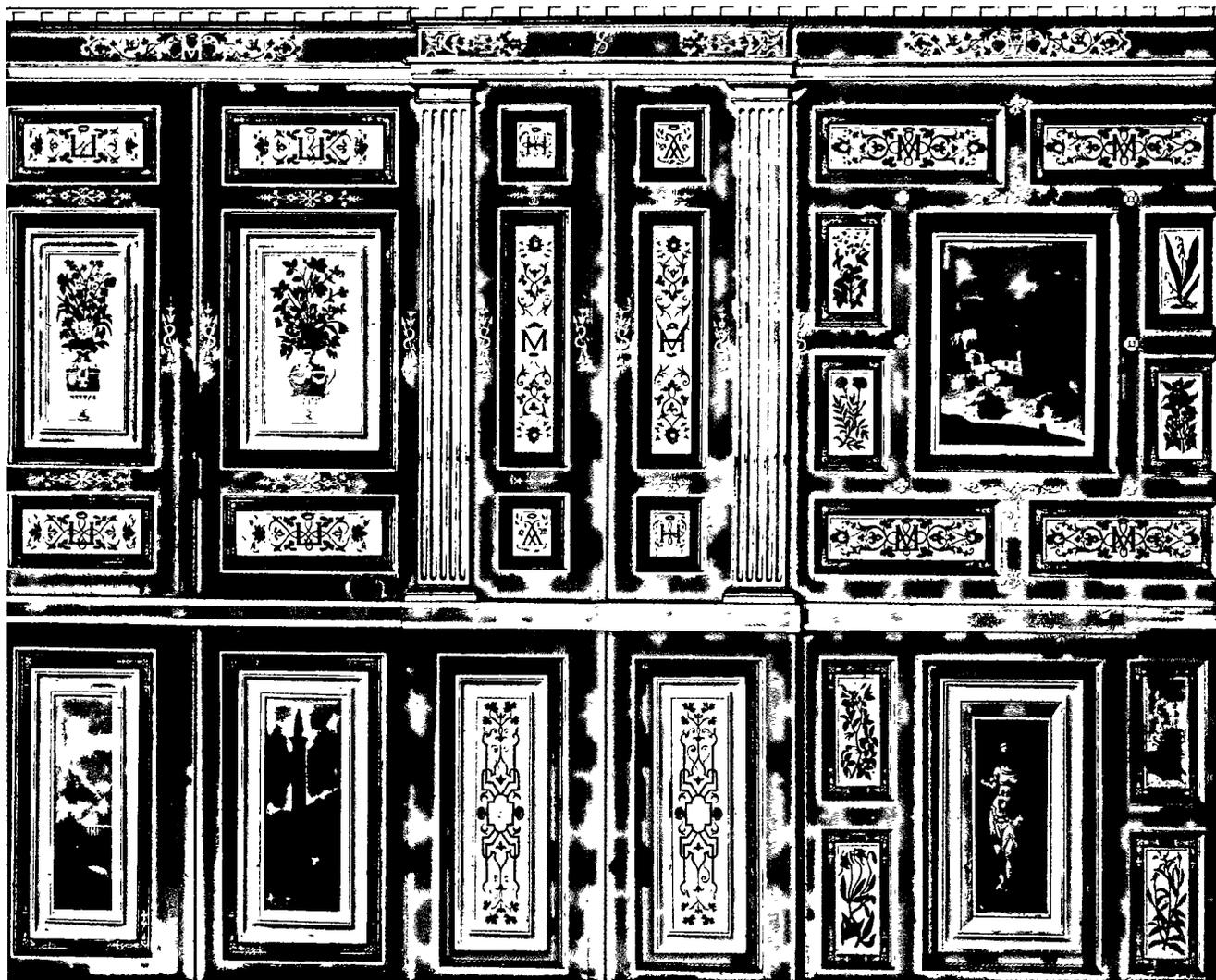
[3]
Voir *infra*, p. 60.

[4]
Babelon, 1967, p. 216 *sqq.*

[5]
Labie, 1986.

[6]
Demonts, 1913.

[7]
Babelon, 1966; Wilhelm, 1975.



Cabinet du roi (dit : Cabinet de Théagène)
(lambris bas).
Château de Fontainebleau.

